

ROZDZIAŁ III.

Komizm charakterów.

I.

Dotychczas badaliśmy, w jaki sposób komizm wciela się w jakąś formę, postawę, gest, sytuację, czyn lub słowo. Z analizą *charakterów* komicznych przystępujemy teraz do najważniejszej części naszego zadania. Byłaby też ona najtrudniejszą częścią naszej pracy, gdybyśmy byli ulegli pokusie zdefiniowania komizmu wedle najbardziej w oczy bijących, a więc najgrubszych jego objawów. W tym wypadku, w miarę postępowania ku coraz wyższym objawom komizmu, spostrzeżlibyśmy jednak, że poszczególne fakta wymykają się z pomiędzy zbyt szerokich oczek takiej definicji, któraby chciała je wszystkie dla siebie zagarnąć. Posługiwaliśmy się więc odwrotną metodą, oświetlając drogę naszą z góry. Przyjawszy, że śmiech ma znaczenie i wpływ społeczny; że komizm wyraża pewnego rodzaju nieprzystosowanie się człowieka do społeczeństwa;

że nie ma wreszcie komizmu po za obrębem spraw ludzkich, mieliśmy przedewszystkiem na oku człowieka i jego charakter. Trudność sprawiało nam tylko wytłómaczenie, dlaczego śmiejemy się często także z czego innego, nietylko z człowieka i za pomocą jakich to subtelnych środków wcielania się, kombinacyi lub mieszaniny, komizm zdoła objawić się w zwykłym ruchu, w nieosobowej sytuacji lub jakimś odosobnionem zdaniu. Taką była praca nasza do tej pory. Wzięliśmy sobie czysty metal i wszystkie nasze usiłowania zmierzały do tego, by odtworzyć całą złożoność minerału. Teraz zabierzemy się do zbadania czystego metalu, co będzie pracą znacznie łatwiejszą, bo mamy do czynienia z niezłożonym pierwiastkiem. Przypatrzmy mu się więc bliżej i zbadajmy, w jaki sposób wpływa na inne składniki komizmu. Przedtem już zaznaczyliśmy, że istnieją stany duszy, którymi człowiek przejmuje się do głębi; radości i smutki, z którymi współczuwa; namiętności i wady, wywołujące bolesne zdziwienie, grozę lub litość; wreszcie uczucia przenikające z jednej duszy w drugą za pomocą oddźwięków uczuciowych. Te wszystkie objawy odnoszą się do samej istoty życia, są poważne, a często nawet tragiczne. Z chwilą jednak, gdy inni ludzie przestają nas wzruszać, rozpoczyna się komedia. Zaczyna się ona tem, co możnaby słusznie nazwać *zesztywnieniem wobec objawów życia społecznego*.

Komiczną będzie osoba idąca automatycznie

swoją drogą, nie troszcząc się wcale o styczność z innymi ludźmi. Śmiech usiłuje przebudzić ją ze snu i skarcić jej roztargnienie. Społeczeństwo wymaga bowiem, by każdy z jego członków uważnie baczył na to, co go otacza; wzorował się na otoczeniu; unikał wreszcie zamknięcia się w swoim charakterze, jakby w wieży z kości słoniowej. Dlatego społeczeństwo ma w zapasie dla każdego, jeżeli nie groźbę skarcenia, to przynajmniej zapowiedź upokorzenia, co w najłżejszym nawet stopniu jest już bardzo dotkliwem. Taką jest funkcja śmiechu, będącego zawsze pewnem upokorzeniem dla tych, których sobie bierze za przedmiot.

Stąd dwuznaczny charakter komizmu, który nie przynależy w zupełności ani do sztuki, ani do życia. Z jednej strony osoby rzeczywiste nie mogłyby nas nigdy pobudzić do śmiechu, gdybyśmy nie byli zdolni patrzeć na nie tak, jak się patrzy na jakieś widowisko z wysokości swej łoży. Tylko wtedy ludzie są w naszych oczach śmieszni. gdy patrzymy na nich jak na komedię w teatrze. Z drugiej strony nawet w teatrze przyjemność śmiechu nie jest zupełnie czystą, to znaczy przyjemnością wyłącznie estetyczną i bezinteresowną. Miesza się do niej zawsze jakaś myśl uboczna, którą społeczeństwo nam poddaje wtedy, gdy myśl ta nie powstała w naszej głowie. Tą myślą uboczną jest często nieuświadomiona chęć upokorzenia i co zatem idzie, chęć powierzchownej bodaj poprawy błędów. Dlatego też komedia jest znacznie bliższą życia realnego niż

dramat. Im potężniejszym jest dramat, tem głębszemu opracowaniu poeta musiał poddać rzeczywistość, aby z niej wydzielić tragizm w stanie czystym. Przeciwnie komedia tylko w swych niższych formach, w wodewilu i farsie chciałaby wyrokować i rozstrzygać o życiu; im wyżej się natomiast wznosi, tem bardziej miesza się z życiem realnem. Są sceny życia realnego tak bliskie wyższej komedyi, że teatr mógłby je sobie przyswoić, nie zmieniawszy w nich ani słowa.

Z tego wynika, że pierwiastki charakteru komicznego będą te same zarówno w teatrze, jak i w życiu. Jakież są te pierwiastki? Nie trudno nam będzie je wynaleźć. Słyszymy często, że blahe wady naszych bliźnich pobudzają nas przedewszystkiem do śmiechu. Przyznaję wiele racyi temu twierdzeniu, choć nie uznaję, żeby ono było zupełnie ścisłem. Przedewszystkiem trudno poprowadzić linię graniczną między wadami błahemi a poważnemi. Często wada jakaś pobudza nas do śmiechu nie dlatego, że jest mało ważną, lecz dlatego wydaje nam się mało ważną, że pobudza do śmiechu; nic bowiem bardziej nie rozbraja niż śmiech. Możliweby jednak pójść jeszcze dalej i twierdzić, że śmiejemy się z niektórych wad, pomimo że je uważamy za poważne: n. p. ze skąpstwa Harpagona. Wreszcie musimy zaznaczyć — jakkolwiek nie tak łatwo się przyznać do tego — że śmiejemy się nietylko z wad naszych bliźnich, lecz także czasami z ich przymiotów. Śmiejemy się z Alcesta (Mizantrop). Na to po-

wiedzą nam, że u Alcesta uczciwość nie jest śmieszną, lecz tylko forma, w której się ta uczciwość objawia. Jakieś dziwactwo psuje nam powagę wrażenia. Przyznaję, ale niemniej prawdą jest, że to śmieszne dziwactwo Alcesta także *czyni śmieszną jego uczciwość* i to jest właśnie punkt najważniejszy. Przychodzimy tedy wreszcie do wniosku, że komizm nie zawsze zawierać musi jakiś brak moralny. Jeżeli więc koniecznie chcielibyśmy dopatrzeć się w nim jakiejś błahej bodaj wady, to musimy przedewszystkiem zbadać, po czym można dokładnie odróżnić blahostkę od czegoś poważnego.

Osoba jakaś może być w zgodzie z wymaganiami najsurowszej moralności, będzie jednak komiczną pomimo to, skutkiem wyłamania się z pod reguł i przyzwyczajęń społeczeństwa. Alcest jest człowiekiem najuczciwszego charakteru, ale jest zarazem nieuspołecznionym i dlatego śmiesznym. Znacznie trudniej byłoby ośmieszyć jakąś giętką i elastyczną wadę, aniżeli nieugiętą cnotę. *Sztywność* jest czemś podejrzanem dla społeczeństwa i ta sztywność Alcesta pobudza nas właśnie do śmiechu, jakkolwiek ona tu jest najczystsza uczciwością. Człowiek, który się odosobnia od społeczeństwa, naraża się na śmieszność dlatego, bo na komizm składa się w największej części takie właśnie odosobnienie. Skutkiem tego więc komizm tak często odnosi się do obyczajów, do pojęć, a nawet do przesądów społecznych.

W każdym razie na pochwałę ludzkości przy-

znać trzeba, że ideał społeczny nie odbiega zbyt daleko od ideału moralnego. Na ogół jednak przyjąć należy, że błędy bliźnich pobudzają nas do śmiechu raczej ze względu na swoje *nieuspołecznienie* niż ze względu na swą *niemoralność*. W końcu musimy jeszcze zbadać, które wady właściwie mogą się stać śmiesznymi i jakie wypadki uważamy za zbyt poważne, aby wolno się było z nich *naśmiewać*.

Ta kwestya już przedtem pośrednio została rozwiązana. Komizm — powiedzieliśmy — zwraca się do władz czystego rozumu; śmiech nie da się pogodzić z uczuciem. Wyobraźmy sobie wadę choćby najbłahszą, jeżeli ona ujawni się w sposób poruszający naszą sympatyę, albo obawę, albo wreszcie litość, to wtedy śmiech nie ma do niej dostępu. Wyobraźmy sobie natomiast jakąś wadę wielką lub nawet wstrętną, to można ją będzie uczynić mimo to śmieszną, jeśli uda się, za pomocą stosownych środków, uczynić duszę naszą nieczułą na jej wpływ. Nie mówię, że przez to wada stanie się śmieszną, lecz że odtąd może się już stać nią. *Nie trzeba się dać wzruszać*, oto jedyny warunek istotnie potrzebny, jakkolwiek niezupełnie jeszcze wystarczający.

W jaki sposób poeta zapobiegnie zbudzeniu się uczuć? Trudno odpowiedzieć dokładnie na to pytanie. Ażeby je zupełnie rozjaśnić, należałoby rozpocząć cały szereg nowych poszukiwań; zanalizować ową sztuczną sympatyę, z którą już wcho-

dzimy do teatru; określić wreszcie, w jakich warunkach przyjmujemy współudział w urojonych radościach i cierpieniach. Poeta potrafi ukołysać naszą uczuciowość i podsuwać jej wizye i marzenia, tak samo jak w śnie hypnotycznym. Poeta umie też zniechęcić naszą sympatyę w tej chwili właśnie, gdy już się miała odezwać i w tych warunkach nawet najpoważniejszej sytuacji nie zdołamy przyjąć poważnie. Prowadzą do tego dwa sposoby, używane najczęściej nieświadomie przez komedyo-pisarzy. Pierwszy polega na zupełnem *odosobnieniu* silnego uczucia, żyjącego w duszy osoby działającej, tak że prowadzi ono jakiś jakby pasorzytniczy żywot, zupełnie odrębną egzystencyę, poza całokształtem zwykłych uczuć i myśli. Na ogół silne uczucie ogarnia wszystkie inne stany duszy i zabarwia je w sposób sobie właściwy; jeżeli więc każą nam przypatrywać się, brać udział w tem stopniowem wcielaniu się uczucia w całą osobowość ludzką, to w końcu sami przejmujemy się podobnem uczuciem. Możnaby powiedzieć, posługując się innem porównaniem, że jakieś uczucie jest dramatyczne, udzielające się, jeżeli wszystkie tony górne współdźwięczą z tonem zasadniczym. Gdy aktor drży, cały ogarnięty silnem uczuciem, drżenie to może się udzielić publiczności. Przeciwnie uczucie, które może stać się komicznem, które nie wyprowadza nas ze spokojnej równowagi, to uczucie posiada jakąś *szttywność*, nie pozwalającą mu wejść w ściślejszy związek z innymi stanami

duszy, wśród której ono żyje. Ta sztywność nie tylko w chwilach możliwego napięcia ujawnia się ruchami maryonетки i wywołuje nasz śmiech, lecz już od samego początku zachwiewa naszą sympatyę: jakże współbrzmieć z duszą, która sama w sobie nie może wytworzyć zgodnych dźwięków? W *Skąpcu* jest jedna scena, granicząca z dramatem, mianowicie gdy młodzieniec chcący pozyskać pieniądze i lichwiarz, stają ze sobą oko w oko i poznają w sobie ojca i syna. Stalibyśmy tu rzeczywiście wobec dramatu, gdyby skąpstwo i uczucie ojcowskie, zderzające się w duszy Harpagona, wywołały u niego jakąś mniej lub więcej oryginalną kombinację uczuć. Ale wcale nie. Spotkanie jeszcze nie dobiegło do końca, kiedy ojciec już wszystko zapomniał. Spotkawszy syna po raz drugi, za ledwie wspomina o tej poważnej scenie: „I ty mój synu, któremu łaskawie przebaczam sprawę minioną i t. d.“ Skąpstwo przeszło więc obok wszystkiego *w roztargnieniu*, za ledwie musnąwszy inne uczucia, za ledwie będąc przez nie muśniętem. Jakkolwiek rozpostarło się ono w duszy, choć jest jej panem niejako, pomimo to jednak pozostaje dla niej obcem. Zupełnie innem byłoby skąpstwo o charakterze tragicznym. Onoby przyciągało ku sobie, chłonoło w siebie, asymilowało rozmaite potęgi duchowe, przeobrażając je i przetwarzając zarazem. Uczucia i afekty, pragnienia i wstręty, wady i cnoty, wszystko to byłoby materialem, któremu skąpstwo narzuciłoby nowe

i odmienne oblicze. Taką jest, o ile mi się zdaje, pierwsza istotna różnica między dramatem a wyższą komedią.

Jest jeszcze druga, bardziej widoczna, wynikająca zresztą z pierwszej. Jeżeli poeta przedstawia nam jakiś stan duszy z zamiarem uczynienia go dramatycznym, lub tylko z chęcią, abyśmy go brali poważnie, to wtedy objawia go w *czynach*, według których można go ocenić. W ten sposób skąpiec będzie wszystko rozważał ze stanowiska zysku, a obłudny pobożniś poruszał się najzręczniejsz po ziemi, udając że zwraca oczy tylko ku niebu. Komedia także nie wyklucza takich kombinacji, czego najlepszym dowodem jest postępowanie Tartuffa. I to jest właśnie cechą wspólną komedii i dramatu. Ażeby zaznaczyć zachodzące między nimi różnice; aby przeszkodzić widzom brania na seryo poważnego czynu lub sytuacji; aby nas wreszcie przysposobić do śmiechu, komedia używa następującego środka: *zamiast skupić naszą uwagę na czynach zwraca ją raczej na gesty*. Rozumiem tu przez *gesty* postawę, ruchy, a nawet rozmowy, za pomocą których jakiś stan duszy objawia się zupełnie bezcelowo i niepotrzebnie. Gest w ten sposób określony różni się głęboko od czynu. Czyn jest czemś zamierzonym, zawsze świadomym; gest natomiast, będąc automatycznym, wymyka się po największej części mimowoli. W czynie ujawnia się cała osobowość człowieka; w geście natomiast wyraża się mimowiednie tylko odosobniona jej

część, często nawet stojąca poza obrębem całej osobowości; wreszcie (a to jest punktem rozstrzygającym) czyn odpowiada zupełnie uczuciom, które go wywołały. Istnieje stopniowe przejście między jednym a drugim, a nasza sympatya lub wstręt przesuując się wzdłuż nici, prowadzącej od uczuć do czynu, coraz żywszy bierze udział w objawach życia wewnętrznego osoby działającej. Gesty natomiast mają w sobie coś wybuchowego, budzą naszą ukołysaną uczuciowość, która już była skłonna do współczucia; przywodzą nam na pamięć rzeczy-wistość i przeszkadzają w zbyt poważnem pojmowaniu rzeczy. Z chwilą więc, gdy nasza uwaga przenosi się z czynów na gesty, wkraczamy w obręb komedyi. Tartuffe na podstawie czynów swych mógłby być osobistością dramatyczną; z chwilą jednak gdy zdajemy sobie sprawę z jego gestów, uznajemy tylko jego komiczność. Przypomnijmy sobie wejście Tartuffa na scenę: „Laurenty, zabierz moją włosienicę i dyscyplinę“. Wie dobrze o tem, że Doryna to słyszy, jestem jednak przekonany, że powiedziałby to samo, nawet gdyby jej nie było. Tak dobrze już włożył się w swoją rolę świętoszka, że gra ją, jeśli tak rzecz można, zupełnie szczerze. Z tego względu i tylko z tego właśnie może stać się komicznym. Bez tej zewnętrznej szczerości, bez postawy, ruchów i słów, którą długoletnie świętoszkostwo zamieniło u niego na gesty zupełnie naturalne, Tartuffe byłby poprostu wstrętnym, bo nasuwałby nam każdej chwili myśl

obludnego udawania. Widzimy więc, że czyn jest czemś istotnem w dramacie, a w komedyi tylko uboczną rzeczą. W komedyi czujemy dokładnie, że można było dowolnie wybrać każdą inną sytuację, celem zaznajomienia nas z daną osobą: osoba pozostanie zawsze tą samą, choć sytuacja się zmieni. Co innego w dramacie. Tutaj osoby i sytuacje są zlane ze sobą w jedną, nierozłączną całość, albo raczej zdarzenia są integralną częścią osób. Gdyby dramat rozgrywał się w zmienionych sytuacjach, to choć aktorzy zatrzymaliby te same imiona, osoby ich jednak byłyby już zupełnie inne.

Streszczając się, widzimy że jakiś charakter może być dobrym lub złym, mniejsza o to; lecz dopiero jeżeli jest nieuspołecznionym, to wtedy stać się może komicznym. Widzimy, że powaga przedmiotu także nie jest rozstrzygającą. Przedmiot błahy lub poważny zawsze pobudzi nas do śmiechu, jeśli przedstawiony będzie w sposób nie wywołujący naszego współczucia. *Nieuspołecznienie* osób na scenie i *nieczułość* publiczności oto dwa najważniejsze warunki. Jest jeszcze trzeci, zawarty w tamtych, a którym zajmowaliśmy się przez cały czas naszych badań.

Jest nim automatyzm. Od samego początku naszej pracy zwracaliśmy ciągle uwagę na to, że nie ma nic istotnie komicznego poza tem, co zostało dokonaniem automatycznie. Każda wada, każda zaleta nawet może stać się śmieszną, jeżeli człowiek objawia ją niechcący, w gestach nieświadomych,

w słowach mimowolnych. Roztargnienie jest zawsze śmiesznem. Im głębszem roztargnienie, tem wyższą będzie komedia. Systematyczne roztargnienie n. p. Don Quichotta, jest jednym z najbardziej śmiesznych objawów komizmu, jest komizmem samym, zaczerpniętym o ile możności jak najbliżej źródeł. Weźmy jakąkolwiek inną osobę komiczną. Pomimo, że zupełnie jasno zdaje sobie sprawę z tego co mówi i co czyni, to jednak jest komiczną tylko skutkiem tego, że jakiś punkt widzenia jej własnej osoby jest jej obcy, lub że jakaś strona charakteru uchyla się z pod jej świadomości; to właśnie pobudza nas do śmiechu. Najgłębszy komizm jest utajony w słowach szczerze naiwnych, poprzez które odsłania się jakaś wada w całej swej nagości. Trudno przypuścić, by wada mogła się tak wyraźnie ujawnić, gdyby była zdolną widzieć siebie i o sobie sądzić. Często zdarza się, że jakaś osoba komiczna gani w ogólnikach jakiś sposób postępowania i w tej chwili sama go ilustruje własnym przykładem: n. p. nauczyciel filozofii pana Jourdaina, który unosi się gniewem po wygłoszeniu wielkiej mowy przeciwko złości i gniewowi; albo Vadius, który ironizuje czytających wiersze, a potem sam wyciąga wiersze z kieszeni i t. d. Do czegoż zmierzałyby takie sprzeczności, gdyby nie wykazywały, namacalnie niejako, zupełną nieświadomość osób działających. Nieuwaga wobec siebie, a co zatem idzie wobec innych, oto objaw spotykany ciągle u osób komicznych. Przypatrzwszy

się temu z bliska, widzimy że nieuwaga łączy się ściśle z tem, cośmy przedtem nazwali nieuspołecznieniem. Przyczyną takiej sztywności jest to, że człowiek zapomina rozejrzeć się dokoła siebie, a przede wszystkim wglądać w siebie samego. Nie można w swoich czynach uwzględniać otoczenia, jeżeli zaniedbano zupełnie poznać się z tem otoczeniem, a przede wszystkim jeżeli nie zaznajomiono się ze sobą samym. Sztywność, automatyzm, roztargnienie, nieuspołecznienie, wszystko to się wzajem przenika i razem wytwarza komizm charakteru.

Słowem, jeżeli odrzucimy to wszystko, co działa na nasze uczucie, co potrafi nas wzruszyć, to wszystkie inne objawy duszy ludzkiej mogą się stać komicznymi. Komizm stoi w prostym stosunku do sztywności, która w nim znajduje swój wyraz.

Sformułowaliśmy tę myśl już na samym początku naszej pracy. Sprawdziliśmy ją w najgłówniejszych jej konsekwencyach, obecnie zaś zastosowaliśmy do zdefiniowania komedyi. Musimy ją jednak uchwycić jeszcze bliżej i wykazać, w jaki sposób za jej pośrednictwem możemy dokładnie oznaczyć miejsce, które zajmuje komedia wśród wszystkich innych rodzajów sztuki.

W pewnem znaczeniu możnaby powiedzieć, że każdy *charakter* jest komiczny, z tem zastrzeżeniem, że przez *charakter* rozumiemy to wszystko, co jest w nas *gotowem*, szablonowem, jak mechanizm raz na zawsze nakręcony i zdolny do automatycznego funkcjonowania. Będzie to — jeśli tak rzec

można — to, w czym się sami ciągle powtarzamy i co inni mogliby za nami powtórzyć. Każda osobistość komiczna jest *typem*. Odwrotnie znowu każde podobieństwo do jakiegoś typu ma w sobie coś śmiesznego. Możemy bardzo dobrze znać jakąś osobę i nie odnaleźć w niej nic komicznego: jeżeli jednak, pod wpływem przypadkowego podobieństwa, określimy ją imieniem bohatera jakiegoś dramatu lub powieści, to wtedy osoba ta na parę chwil prawie graniczyć będzie z komizmem. Jakkolwiek bohater ten może nie być wcale komicznym, to przecież komizm tkwi w tem podobieństwie do niego. Komicznem jest wyrzucenie kogoś z jego własnej osobowości i wtłoczenie go w przygotowane ramy. Najbardziej komicznem zaś będzie, jeżeli czyjś charakter przejdzie w stan gotowych ram, w które inni będą się wygodnie wcielali.

Kreślić charaktery, to znaczy typy ogólne, jest przedmiotem wyższej komedyi. Powiedziano to już niejednokrotnie przedemną, a jednak powtarzam umyślnie raz jeszcze, bo sądzę, że to wystarczy do zdefiniowania komedyi. Nie tylko dlatego, że komedya przedstawia nam typy ogólne, ale że to jest *jedyna* sztuka zmierzająca do uchwycenia ogólnych rysów. Gdy raz już w ten sposób wytknęliśmy jej cel, powiedzieliśmy wszystko, czem jest i zarazem wszystko, czem inne rodzaje sztuki być nie mogą. Ażeby udowodnić, że taką jest właśnie istota komedyi i że tem ona się różni od dramatu, tragedyi i wszystkich innych form sztuki, trzebaby

zacząć od określenia sztuki w najwyższym tego słowa znaczeniu. Później dopiero, schodząc powoli aż do poezji komicznej, zobaczylibyśmy, że jest umieszczona na pograniczu sztuki i życia i że swym ogólnym charakterem odcina się od innych rodzajów sztuki. Nie możemy tu zapuszczać się w tak rozległe studia, dlatego ograniczymy się tylko na naszkicowaniu ich ogólnego planu.

Co jest przedmiotem sztuki? Gdyby życie wprost uderzało nasze zmysły i odrazu wnikało w naszą świadomość; gdybyśmy zdołali wejść w bezpośrednią styczność z własną duszą i duszą wszechrzeczy, wówczas sztuka byłaby zupełnie zbyteczną. Albo raczej wszyscy bylibyśmy artystami i dusze nasze współbrzmiewałyby niezmiennie z całą przyrodą. Oczy wspomóżone pamięcią wykrawałyby z przestrzeni i utrwały w czasie obrazy o nieporównanej piękności. Wzrok chwytalby w przełocie kształty rzeźbione w żywym marmurze ciała ludzkiego i utrwałyby sobie fragmenty posągów równych tym, które zostawili nam mistrze starożytności. W głębi dusz rozbrzmiewałby wieczny śpiew o melodii wesołej lub smutnej, będący zawsze oryginalną, a nigdy nie milknącą muzyką życia wewnętrznego. Przecież wszystko to żyje dookoła nas, wszystko to mamy w sobie, a jednak niczego nie możemy uchwycić w kształtach jasnych i wyraźnych. Między przyrodą a nami, co mówię? między nami a własną świadomością rozpostarła

się zasłona, dla większości ludzi gęsta i nieprzenikliwa, lekka zaś i przezroczysta dla artystów i poetów. Jakaż bogini utkała tę zasłonę? Czy obdarzyła nią ludzkość przez miłość, czy też złą wolę? Otóż nam trzeba żyć, a życie wymaga, abyśmy rozważali wszystko ze stanowiska naszych potrzeb. Życie znaczy działać, znaczy przyjmować z rzeczy wrażenia tylko *pożyteczne* i reagować na nie za pomocą odpowiednich czynów. Wobec przewagi wrażeń pożytecznych inne wrażenia są już zaćmione i dochodzą do nas tylko w niewyraźnych kształtach. Patrę i zdaje mi się, że widzę; słucham i zdaje mi się, że słyszę; zatapiam się w sobie i sądzę, że czytam w głębiach własnego serca. A jednak to, co widzę i słyszę jest niczem więcej jak tylko tem, co z całego bezmiaru świata zewnętrznego zmysły zdołały wyciągnąć dla swego pożytku. To, co wiem o sobie, zaledwie dotyka powierzchni mej duszy i odnosi się tylko do tych objawów, które biorą udział w praktycznem działaniu. Zmysły i świadomość dają mi zaledwie praktyczne uproszczenie rzeczywistości.

W wrażeniach, które odnoszę ze siebie i wszechrzeczy wymazane są różnice nieużyteczne dla ludzi, natomiast zaakcentowane podobieństwa przynoszące im pożytek; w ten sposób już naprzód zakreslono mi drogi, któremi będę chodził przez życie. Są to drogi, któremi ludzkość chodziła już dawno przedemną. Rozklasyfikowano rzeczy ze względu na pożytek, który mam z nich wyciągnąć i tę klasyfikację

spostrzegam przedewszystkiem, znacznie prędzej, aniżeli formę lub barwę przedmiotów. Człowiek stoi bezwątpienia znacznie wyżej pod tym względem, aniżeli zwierzę. Bardzo wątpię, czy oko wilka rozróżnia jagnię od kozłątka; są to dla wilka dwie jednakowe zdobycze, równie łatwe do schwywania, równie dobre do pożarcia. My rozróżnimy kozła od barana, lecz czy potrafimy rozróżnić jednego kozła od drugiego, barana od barana? *Indywidualność* przedmiotów, o ile jest dla nas nieużyteczną, zatracą się zupełnie w naszych spostrzeżeniach. A nawet tam, gdzie ją spostrzegamy (odróżniając n. p. człowieka od człowieka), to oko nasze nie chwyta właściwej indywidualności, to znaczy pewnej oryginalnej harmonii kształtów i barw, lecz jeden lub dwa rysy, ułatwiające nam rozróżnienie praktyczne.

Wreszcie nie widzimy wcale samych przedmiotów, ograniczając się najczęściej do odczytania etykiety, która jest do nich przypięta. Tę tendencję, zrodzoną z potrzeby, wpływ języka jeszcze silniej zaakcentował. Nazwy przedmiotów bowiem (z wyjątkiem imion własnych) oznaczają zawsze gatunek. Słowo utrwała przedmioty w ich najbanalniejszym wyglądzie i funkcyach najpospolitszych; wdziera się między przedmioty a nas i najchętniej zakryłoby też oczom naszym ich formę, gdyby ta forma nie łączyła się ściśle z potrzebami, które to słowo powołały do życia. Nietylko przedmioty zewnętrzne, lecz nawet nasze własne stany duszy zakrywają nam każdy swój objaw ściśle osobisty,

indywidualnie przeżyty. Czy może wtedy, gdy odczuwamy miłość albo nienawiść, smutek lub radość, dochodzą do naszej świadomości uczucia zindywidualizowane, w swoich tysiącznych, nieuchwytnych odcieniach i głębokich oddźwiękach, nadających im nasze własne, wyłączne piętno? Bylibyśmy więc wszyscy powieściopisarzami, poetami, muzykami? Tymczasem jednak najczęściej spostrzegamy tylko zewnętrzny wygląd stanów duszy; chwytny uczucia w ich kształcie nieosobowym, który język utrwalił raz na zawsze; w kształcie, który w tych samych warunkach mniej więcej, jest zawsze tym samym dla wszystkich ludzi. Tak więc indywidualność wymyka nam się nawet w obrębie własnej indywidualności. Obracamy się pośród samych ogólników i symbolów, jakby wśród jakiegoś zamkniętego pola, gdzie nasze siły ciągle mierzą swą użyteczność z siłami innych ludzi. Pociągani i zahypnotyzowani akcją praktyczną, zwracamy się tam przede wszystkim, dokąd ta akcja nas pcha w imię naszego największego dobra. Wskutek tego żyjemy w jakiejś strefie pośredniej między przedmiotami świata zewnętrznego a nami; poza obrębem tych przedmiotów, a także poza obrębem nas samych. Od czasu do czasu, jakby z roztargnienia, przyroda wydaje dusze bardziej oderwane od życia. Nie mówię tu o takim oderwaniu się dowolnem, wyrozumowanym, systematycznem, będącem dziełem refleksyi i filozofii. Mam na myśli oderwanie się zupełnie naturalne, wrodzone specyalnej strukturze

zmysłów lub świadomości i objawiające się w pewnego rodzaju jakby dziewiczym sposobie patrzenia, słuchania lub myślenia. Gdyby to oderwanie się od życia mogło być zupełnem, gdyby dusza nie ciążyła żadną ze swoich władz ku działalności praktycznej, wówczas byłaby to dusza artysty, jakiego jeszcze świat nie widział. Artysta taki celowałby we wszystkich gałęziach sztuki, albo raczej połączyłby wszystkie w jedną. Spostrzegalby każdą rzecz w jej właściwej czystości, zarówno kształty, barwy i dźwięki świata zewnętrznego, jak też najłżejsze poruszenia duszy. Trudno jednak żądać od przyrody tak bezgranicznej szczodroblowości. Nawet dla tych, których uczyniła artystami, odsłoniła zasłonę tylko przypadkowo, tylko z jednej strony. Tylko w jednym kierunku zapomniała przykuć władze duszy do materialnych potrzeb życiowych. A ponieważ każdy kierunek odpowiada temu, co nazywamy *zmysłem*, więc też jednym ze swoich zmysłów, tylko jednym, artysta jest oddany sztuce. Stąd także płyną poszczególne predyspozycye. Jeden artysta przywiąże się do barw i kształtów, a ponieważ kocha te barwy i kształty dla nich samych, ponieważ patrzy na nie ze względu na nie, a nie na siebie, dlatego poprzez barwy i kształty rzeczy przeziarać mu będzie ich życie wewnętrzne. Artysta swoje rozumienie rzeczy powoli wprowadza w nasze pojęcia. Na chwilę przynajmniej oderwie nas od tych przesądnych barw i kształtów, które zaległy pole widzenia między naszym okiem, a rze-

czywistością. I w ten sposób urzeczywistni najwyższe dążenie sztuki, którem będzie w tym wypadku odsłonięcie nam przyrody.

Inni artyści zagłębiają się znowu w siebie. Poza tysiącem rodzących się czynów, które uzewnętrzniają się przez uczucia; poza banalnem, ogólnie przyjętem słowem, wyrażajacem i zasłaniającem zarazem indywidualny stan duszy, ci artyści pójdą szukać czystych i prostych uczuć i stanów duszy. Aby nas pobudzić w kierunku takich samych usiłowań, poeci starają się uwidocznic nam cośkolwiek z tego, co spostrzedz zdołali: Przez niezwykle i rytmiczny układ słów, w które potrafią tchnąć nowe życie, mówią a raczej poddają nam rzeczy, w imię których słowa z pewnością nie zostały stworzone. Inni artyści wnikają jeszcze głębiej. Po pod uczuciami radości i smutku potrafią uchwycić coś, co już nie ma nic wspólnego ze słowami, pewne rytmy życia i oddechu, leżące jeszcze głębiej we wnętrzu człowieka, niż najtajniejsze jego uczucia. Rytmy te w każdym człowieku różne, są zarazem żywem prawem, które kieruje jego przygnębieniem i egzaltacją, jego żalością i nadzieją. Uwalniając tę muzykę, zakłętą w najtajniejszych głębiach ich istoty; nadając jej formę wyraźną i dla wszystkich zrozumiałą, artyści sprawili, że i my w nią mimowoli wniknąć możemy, jak przechodnie, którzy po drodze przyłączają się do tańców wiejskich. I w ten sposób artyści potracają w naszych głębiach strunę, która tylko wyczekiwała chwili zadrżenia. Widzimy

więc, że sztuka, czy nią będzie malarstwo, rzeźba, poezja czy muzyka, zawsze ma jeden i ten sam cel: odrzuca symbole praktycznie użyteczne, ogólniki przyjęte konwencyjonalnie i społecznie, wreszcie wszystko, co zasłania oczom naszym rzeczywistość, aby nas właśnie postawić oko w oko z tą rzeczywistością. Spór o idealizm i realizm w sztuce mógł wynikać tylko z nieporozumienia na tym punkcie. Sztuka jest wprawdzie bardziej bezpośrednią wizją rzeczywistości, lecz taki sposób pojmowania jej wymaga właśnie idealizmu. Trzeba zerwać z użytecznością; osiąść wrodzoną niejako i specjalnie zlokalizowaną bezinteresowność zmysłów lub świadomości; wreszcie wznieść się do niematerialnego pojmowania życia, co wszystko razem stanowi to, co ogólnie nazywamy idealizmem. W ten sposób możnaby zupełnie słusznie powiedzieć, że realizm tkwi w dziele, a idealizm w duszy i że tylko dzięki temu idealizmowi można wejść w bliższą styczność z realną rzeczywistością.

Sztuka dramatyczna nie stanowi wcale wyjątku z pod tego prawa. To za czem dramat szuka i co wywodzi na światło dzienne, jest właśnie bezmierną głębią rzeczywistości, którą konieczność życiowa, często w naszym własnym interesie, zasłoniła przed naszymi oczami. Jaką jest ta rzeczywistość i jaką ta konieczność życiowa? Każda poezja wyraża stany duszy. Z pomiędzy tych stanów niektóre wynikają przede wszystkim ze stosunku człowieka do człowieka. Są to uczucia najgłębsze, a zarazem

najbardziej gwałtowne. Tak jak elektryczności łączą się i akumulują między dwoma biegunami kondensatora, skąd ma wytrysnąć iskra, tak samo przez samo zetknięcie się ludzi między sobą powstają głębokie przyciągania i odpychania, groźba zniszczenia równowagi, słowem ta elektryczność duszy, którą nazywamy namiętnością. Gdyby człowiek szedł za głosem duszy, gdyby nie istniały prawa społeczne ani moralne, gwałtowne wybuchy uczuć byłyby najzwyklejszymi objawami życia. Użyteczność jednak wymaga, aby te wybuchy były poskromione, bo człowiek żyjąc w społeczeństwie, musi poddawać się jego prawom i przepisom. A to, co interes nam doradza, rozsądek wprost rozkazuje: bo istnieje obowiązek, a naszym przeznaczeniem jest go słuchać. Pod tym podwójnym wpływem wytworzyła się dla ludzkości jakby powierzchnowa warstwa uczuć i myśli, które chciałyby być, jeśli nie niezmiennymi, to przynajmniej wspólnymi wszystkim ludziom. One to pokrywają, a często nawet przytłumiają wewnętrzny ogień namiętności indywidualnych. Powolny postęp ludzkości ku coraz bardziej pokojowemu życiu społecznemu utrwalił z czasem tę warstwę; tak jak życie kuli ziemskiej było długotrwałem usiłowaniem, by ognistą i wybuchową masę wnętrza przykryć stałą i zimną skorupą. Istnieją jednak wybuchy wulkaniczne. I gdyby ziemia była istotą żyjącą, jak twierdziła mitologia, myślę że w chwilach spokoju i spoczynku lubiałaby marzyć o gwałtownych wy-

buchach, w których nagle ujawniają się jej najtajniejsze głębie. Podobnego rodzaju przyjemności nastrecza nam dramat. Wśród spokojnego, mieszczańskiego trybu życia, narzuconego nam przez społeczeństwo i rozsądek, dramat nagle porusza w nas coś, co na szczęście nie wybucha, lecz którego parcie wewnętrzne pod jego wpływem wyraźnie odczuwamy. Dramat pozwala naturze żądać odwetu od społeczeństwa. Czasem zdąża do celu wprost i wydobywa na wierzch namiętności, zrywające wszystkie tamy. Czasem, jak to właśnie czyni dramat nowoczesny, idzie do celu pośrednią drogą: odsłania nam z sofistyczną zręcznością sprzeczności utajone we wnętrzu społeczeństwa; przedstawia przesadnie wszelką sztuczność praw społecznych i w ten sposób pośrednio rozdzierając powierzchnię, każe nam znowu zajrzeć do głębi. W obydwóch wypadkach, czy to przez osłabienie znaczenia społeczeństwa, czy też przez podkreślenie praw przyrody, dramat zawsze dąży do tego samego celu, do odsłonięcia nam bardzo głęboko ukrytej części nas samych, do ujawnienia tego, co możnaby nazwać elementem tragicznym naszej osobowości. Podobne uczucia opanowują nas właśnie po wysłuchaniu pięknego dramatu. Przedewszystkiem zajęło nas nie to, co nam opowiadano o innych, lecz to, co dano nam zobaczyć w nas samych: całe światy bezładnych i nieujawnionych myśli i uczuć, które parły na zewnątrz, lecz szczęściem dla nas ujawnić się nie zdołały. Zdaje się też, jakoby od-

zywano się do jakichś wspomnień nieskończenie odległych, atawistycznych, a tak obcych naszemu teraźniejszemu życiu, że to życie zaczyna nam się wydawać na chwilę jakby czemś nierealnem lub czemś, do czego należałoby się dopiero na nowo przygotowywać. Dramat, szukając realności głębszej popod pożytecznymi zdobyczami życia społecznego, ma więc ten sam cel co każda sztuka.

Z tego wynika, że sztuka zapatruje się na wszystko ze stanowiska *indywidualnego*. Malarz utrwała na płótnie to, co widział w jakimś miejscu, jakiegoś dnia, o pewnej godzinie, w kolorach, których się już nie zobaczy. Poeta opiewa jakiś stan duszy, który on przeżył tylko raz jeden i który się już powtórzyć nie zdoła. Autor dramatyczny uplastycznia przed naszymi oczami rozwój duszy ludzkiej, jakiś żywy splot uczuć i zdarzeń, coś wreszcie, co się raz ujawniło i raz tylko ujawnić się może. Pomimo, że uczuciom tym nadajemy ogólne miana, w innych duszach nie będą już one takimi jak w tych właśnie, bo są zindywidualizowane i przez to tylko przynależą do sztuki. Wszystkie bowiem ogólniki, symbole rzeczy, typy są jedynie liczmanami naszych zwykłych i codziennych pojęć.

Nieporozumienia na tym punkcie wynikły z pomieszania dwóch pojęć zupełnie różnych: uogólnienia przedmiotu i sądów, które o nim wydajemy. Jeżeli jakieś uczucie zostało ogólnie uznane za prawdziwe, to z tego nie wynika bynajmniej, aby to uczucie było ogólnie odczuwanem. N. p. nic bardziej

osobliwego jak postać Hamleta; jeżeli przypomina ona pewnemi stronami swej duszy innych ludzi, to nie przez to właśnie wzbudza w nas tak silne zainteresowanie. Hamlet jest jednak ogólnie przyjęty i pospolicie uważany za osobistość prawdziwą. Tak samo ma się rzecz z innymi wytworami sztuki. Każdy z nich jest jedynym w swoim rodzaju, piętno geniuszu jednak sprawiło, że został uznany przez wszystkich. Dlaczegoż uznają go wszyscy i po czem poznają, że jest prawdziwym, skoro jest jedynym w swoim rodzaju? Zdaje mi się, że poznajemy prawdziwość utworu sztuki po tem, że skłania nas do podjęcia podobnych usiłowań w kierunku szerszego spostrzegania rzeczywistości. Szczerość bowiem zawsze się udziela. To co artysta widział, trudno będzie tak samo zobaczyć zwykłym śmiertelnikom; jeżeli jednak patrzył i odczuwał szczerze, to wtedy usiłowania jego, by zerwać zasłonę z rzeczywistości, narzucają się naszemu naśladownictwu. Jego dzieło jest wtedy dla nas jakby pouczającym przykładem. Prawdziwość dzieła sztuki mierzy się też skutecznością tego pouczenia. Prawda ma w sobie moc przekonującą i po tem ją najłatwiej poznać. Im większem dzieło sztuki, tem głębszą prawdą, którą ujawnia, tem silniejszym wpływ jego na umysły i tem bardziej wpływ ten staje się szerokim i ogólnym. Uogólnienie leży więc tu w wywołanym skutku, lecz nigdy w przyczynie.

Zupełnie innym jest przedmiot komedyi. Tu uogólnienie leży w dziele samem. Komedya maluje

charaktery, któreśmy spotkali, albo jeszcze kiedyś spotkamy po drodze naszego życia; ona podkreśla podobieństwa i dąży do przedstawienia nam typów; w razie potrzeby stworzy nawet nowe typy i z tych powodów różni się od innych rodzajów sztuki.

Już sam tytuł wielkich komedyj jest charakterystyczny. Mizantrop, Skąpiec, Gracz, Roztargniony i t. d. to są wszystko imiona pospolite. Nawet tam gdzie komedia charakteru jest zatytułowana imieniem własnem, to wkrótce to imię własne staje się imieniem pospolitem. (Tartuffe i t. p.)

Poeta tragiczny nigdy też nie ugrupuje około swego głównego bohatera szeregu drugorzędnych osób, będących niejako jego uproszczonem odbiciem. Bohater tragiczny jest indywidualnością jedyną w swoim rodzaju. Można go wprowadzić naśladować, lecz wtedy przejdzie się świadomie lub też nieświadomie z tragizmu w ton komiczny. Nikt nie może być do niego podobnym, ponieważ on nie jest podobny do nikogo. Przeciwnie znowu komedyopisarz stawia poprostu instynktownie, obok swojej głównej osobistości cały szereg innych, o tych samych zasadniczych rysach. Wiele komedyj ma tytuł zbiorowy lub też w liczbie mnogiej: *Les femmes savantes*, *les Précieuses ridicules*, *Świat nudów* itd. Komedye te są zbiorem rozmaitych przedstawicieli tego samego zasadniczego typu. Analiza tej tendencji w komedyi byłaby nadzwyczaj zajmującą. Może dałoby się odnaleźć w niej jakąś analogię z faktem znanym w medycynie, że zaburzenia ró-

wnowagi jednego i tego samego rodzaju, mocą nieznanego powinowactwa, skupiają się ze sobą. Osoby komedyi nie należą wprawdzie do objawów patologicznych, w każdym razie, jak przedtem już wykazaliśmy, są one *roztargnione*, a od roztargnienia aż do zupełnego zniszczenia równowagi przejście może być bardzo nieznaczne. Jest jeszcze inny powód tego zjawiska: Jeżeli celem komedypisarza jest przedstawienie typów, to znaczy charakterów zdolnych do powtarzania się, to nie można tego lepiej uprzytomnić, jak pokazując nam ten sam typ w kilku różnych egzemplarzach. Przyrodnik postępuje w ten sam sposób, jeżeli chodzi mu o przedstawienie cech jakiegoś gatunku. Wymienia i opisuje najważniejsze jego odmiany.

Jeszcze w inny sposób możnaby wytłómaczyć zasadniczą różnicę między tragedią, zajmującą się indywiduami, a komedią, przedstawiającą gatunki ludzkie. Różnica ujawnia się już w samym założeniu, odmiennymi, nawet radykałnie różnymi metodami obserwacyi.

Jakkolwiek śmiałem wyda się to zdanie, twierdząc jednak stanowczo, że obserwacya ludzi nie jest koniecznie potrzebną poecie tragicznemu. Przede wszystkim widzimy, że najwięksi poeci prowadzili życie bardzo odosobnione, bardzo mieszczańskie i trudno przypuścić, aby mieli sposobność bezpośredniej obserwacyi tych rozpętanych namiętności ludzkich, których wyraz dali w swoich dziełach. Przypuściwszy jednak, że życie nastreściło im po-

dobnych przykładów, to pomimo wszystko bezpośrednia obserwacja nie na wiele im się przydała. W dziele wielkiego poety zajmuje nas przedewszystkiem ujawnienie najtajniejszych stanów duszy lub najgłębszych, nigdy nie uzewnętrznionych konfliktów. Obserwacyi takich stanów nigdy nie można czerpać z zewnątrz. Dusze ludzkie nie są prześwietlające, a zewnętrznie możemy dostrzedz tylko pewne objawy namiętności. Tłumaczymy je sobie — nie zawsze należycie co prawda — tylko dzięki analogii z tem cośmy sami odczuli lub przeżyli. Widzimy więc, że najistotniejszem jest to, co sami odczuwamy; bo możemy znać dokładnie tylko głębie własnego serca, o ile i to potrafimy. Czy to ma znaczyć, że poeta doświadczył wszystkiego, co opisuje, że sam był w położeniu swoich bohaterów i przeżył wszystkie stany ich duszy? I temu przeczą biografie wielkich poetów. Jakżeby można przypuścić, aby ten sam człowiek był w swoim życiu Makbetem, Otellem, Hamletem, królem Learem i jeszcze wielu, wielu innymi zarazem? Należałoby tu może odróżnić tę indywidualność, *którą się ma*, od tych wszystkich, *któreby się mogło mieć*. Charakter nasz jest bowiem wynikiem ciągle ponawiającego się doboru. Wzdłuż naszej drogi życiowej leżą rozmaite (przynajmniej pozorne) punkty rozbieżne; widzimy dokładnie najróżnorodniejsze możliwe kierunki, jakkolwiek możemy wybrać tylko jeden z nich. Umieć zawrócić ze swej drogi, módz przejść aż do końca wszystkich innych możliwych kierunków, na tem właśnie zdaje

mi się polega wyobraźnia poetycka. Przyznaję, że Szekspir nie był ani Makbetem, ani Hamletem, ani Otellem; ale mógłby być nimi, gdyby najrozmaitsze okoliczności życiowe i własna jego wola były doprowadziły do wybuchu to wszystko, co było u niego tylko nieuzewnętrznionem parciem utajonych skłonności. Bardzo źle rozumieją rolę wyobraźni twórczej ci wszyscy, którzy sądzą, że ona układa swoich bohaterów z kawałków wypożyczanych dokoła, na prawo i na lewo, tak jak się szyje suknie dla harlekina. Z takiego zestawienia z pewnością nicby nie wyszło żywego; życie bowiem wyklucza wszelkie powtarzanie, pozwalając tylko na obserwację. Wyobraźnia twórcza jest niczem innym, jak dokładniejszą wizją rzeczywistości. Osoby, stworzone przez poetę, sprawiają na nas wrażenie życia, bo są poetą samym, poetą spotęgowanym, pogłębiającym siebie samego w tak potężnem usiłowaniu obserwacji wewnętrznej, że zdoła uchwycić wszelką możliwość w obrębie rzeczywistości; że chcąc wytworzyć dzieło doskonałe, wylania z głębi własnej duszy to, co przyroda zostawiła w nim zaledwie w stanie szkicu lub też zwykłego zarysu.

Zupełnie innym jest rodzaj obserwacji, z którego rodzi się komedia. Jest to obserwacja zewnętrzna. Choćby poeta był jak najbardziej ciekawym śmiesznych stron innych ludzi, to sędzę jednak, że nie pójdzie tak daleko, aby szukać ich u siebie. Nie znalazłby ich zresztą wcale, bo wiadomo, że ludzie są tylko śmieszni z tej strony swej

istoty, która uchyla im się zupełnie z pod świadomości. Komedyopisarz ograniczy się więc tylko do obserwowania swoich bliźnich; już z tego właśnie wyniknie ogólnikowy charakter tych spostrzeżeń, co byłoby niemożliwem, gdyby poeta obserwacyę stosował do siebie. Ograniczając się tylko do obserwacyi zewnętrznej, poeta pozna jedynie zewnętrzną osłonę ludzi, która bardzo często może być taką samą u niejednego człowieka i upodabnia w ten sposób najrozmaitszych ludzi do siebie. Komedyopisarz nie wnika głębiej, a nawet gdyby mógł, nie uczyniłby tego, bo przyniosłoby mu to małą korzyść. Wnikając zanadto w głąb osobowości, odnosząc zewnętrzne objawy do przyczyn zbyt wewnętrznych, poświęca się poprostu wszystko, co dany objaw miał w sobie śmiesznego. Aby mózdz się śmiać, trzeba umieścić powód śmiechu w jakiejś umiarkowanej strefie duszy. I dlatego objaw, który wywołuje śmiech, powinien nam się wydawać mniej lub więcej pospolitym, wyrażającym niejako jakąś przeciętną dusz ludzkich. Tak jak wszystkie przeciętne i tę osiąga się przez zestawienie rozpiezchłych danych, oraz przez porównanie wypadków analogicznych, których kwintescencyę się wyraża. Przez podobne abstrahowanie i uogólnianie fizyk z faktów wyprowadza prawa. Słowem metoda i przedmiot są tu takimi samymi jak w naukach indukcyjnych, w tem znaczeniu, że obserwacya jest zawsze zewnętrzną, a wynik jej da się łatwo uogólnić.

W ten sposób powracamy po długiem zbocze-

niu do podwójnej konkluzji, która już przedtem wynikała z naszego studyum. Po pierwsze osoba jest komiczną tylko skutkiem pewnej cechy, przypominającej roztargnienie; skutkiem czegoś co żyje na niej, nie zlewając się z nią w zupełności, jakby pasorzyt. Dlatego tę skłonność, zdolną do poprawy, spostrzega się obserwacją zewnętrzną. Z drugiej strony znowu, ponieważ śmiech jest właśnie taką widomą poprawką, dlatego pożyteczną jest rzeczą, jeżeli ta poprawka dosięgnie odrazu jak największej ilości osób. Wskutek tego też obserwacja komiczna instynktownie zmierza do uogólnień. Wybiera z pomiędzy wad i dziwactw te przedewszystkiem, które są zdolne do powtarzania się i które skutkiem tego nie są nierozzerwalnie związane z indywidualnością osób; możnaby powiedzieć, że to są dziwactwa wspólne. Przenosząc to wszystko na scenę, obserwacja komiczna stwarza dzieła, które bezwątpienia wchodzą w zakres sztuki, o ile świadomie zmierzają tylko do podobania się; odróżniają się zaś od innych dzieł sztuki swoim charakterem ogólnym, jak też swą nieświadomą, uboczną myślą pouczenia i poprawy. Mogliśmy więc zupełnie słusznie powiedzieć, że komedia jest czemś pośrednim między sztuką a życiem. Nie jest tak bezinteresowną jak czysta sztuka. Organizując niejako śmiech, przyjmuje życie społeczne za naturalne jego środowisko i idzie nawet w ślad za pewnymi popędami życia społecznego. W tym właśnie punkcie

rozbiega się ze sztuką, która jest zerwaniem z życiem społecznem i powrotem do prostej natury.

II.

Przypatrzmy się teraz, po tem wszystkiem cośmy powiedzieli, w jaki sposób możnaby stworzyć cechę charakteru idealnie komiczną, komiczną samą w sobie, komiczną w swoim założeniu i w każdym ze swoich objawów. Musi ona być głęboką, aby dostarczyła komedyi trwałego zasilku, a przytem powierzchowną, ażeby nie wyjść poza ton komedyi; niewidzialną dla tego, który ją posiada, bo komizm jest zawsze czemś nieuświadomionem; widoczną zresztą dla wszystkich, by mogła wywołać śmiech ogólny. Musi być wyrozumiałą dla siebie, by się módz rozprzestrzeniać bez skrupułów; szkodliwą dla innych, aby ją można chłostać bezlitośnie, a zarazem łatwą do poprawy, aby wyśmiewanie jej nie było bezskutecznem. Musi powtarzać się przy każdej sposobności, aby śmiech miał zawsze powód do wybuchu; musi być nieodłączną od życia społecznego, choć nieznosną dla społeczeństwa; zdolną wreszcie do objawiania się w najróżnorodniejszych formach, do zlania się z każdą wadą, a nawet z niektórymi cnotami. Widzimy więc, jak wiele pierwiastków musi w sobie łączyć. Chemik duszy, któremuby powierzono sporządzenie tego preparatu, byłby z pewnością niemile rozcza-

wany w chwili wypróżnienia retorty. Zobaczyłby, że zadał sobie tyle trudu dla złożenia mieszaniny, którą wszędzie można dostać z łatwością, bo jest tak bardzo rozpowszechnioną wśród ludzi, jak powietrze w przyrodzie.

Taką mieszaniną będzie próżność. Myślę, że nie ma drugiej wady tak głębokiej, a zarazem tak bardzo powierzchownej. Ciosy jej zadawane nie są nigdy poważne, a jednak nieuleczalne. Usługi, które jej się oddaje są najfikcyjniejsze w świecie, a jednak one właśnie wywołują najtrwalszą wdzięczność. Próżność sama nie jest wadą tak poważną, ale wszystkie inne wady ku niej ciężą i wysubtelniając się, starają się być środkiem jej zadowolenia. Próżność jest podziwianiem własnej osoby, ugruntowaniem na podziwieniu, które się zdaje wywoływać u innych; mogła więc zrodzić się tylko w obrębie życia społecznego. Próżność jest wadą znacznie głębiej wkorzenioną niż egoizm. Egoizm często poskramia natura sama, podczas gdy próżność można przełamać jedynie drogą samowiedzy i refleksyi. Nie przypuszczam wcale, abyśmy na świat przychodzili z wrodzoną skromnością, chyba że nazwiemy skromnością jakąś nieśmiałość czysto fizyczną. Ta nieśmiałość jednak jest znacznie więcej zbliżoną do dumy, niż się wydaje na pozór. Prawdziwa skromność jest tylko rozpamiętywaniem na temat próżności. Rodzi się ona z obserwowania omamień próżności u innych ludzi i z obawy, aby samemu w nie nie popaść. Jest

przezornością rozumującą o tem, co inni mogliby powiedzieć lub pomyśleć o nas. Wynika ona z chęci poprawy i zaretuszowania braków, jest więc cnotą nabytą.

Trudno poprostu rozgraniczyć dążność do skromności od obawy stania się śmiesznym. To staranie i ta obawa w zaczątkach swych są uczuciem jednolitem i nie dającym się rozdzielić. Specyalne studyum nad złudzeniami próżności i nad nieodłącznym od nich komizmem, rzuciłoby zupełnie nowe światło na teorię śmiechu. Jasno by wynikło, że jak matematyczną ścisłością śmiech wykonuje jedną ze swoich głównych funkcji, którą jest przywołanie do świadomości roztargnioną miłość własną, by uzyskać w ten sposób jak największe uspołecznienie charakterów. Studyum to wykazałoby też, że jakkolwiek próżność jest naturalnym wytworem życia społecznego, to jednak szkodzi społeczeństwu. Tak niektóre lekkie trucizny, wydzielane stale w ludzkim organizmie, zatrąłyby go wreszcie, gdyby inne wydzieliny nie neutralizowały ich wpływu. Śmiech wykonuje bezustannie podobną funkcję i w tem znaczeniu możnaby powiedzieć, że śmiech jest najwłaściwszym środkiem na próżność i że próżność właśnie jest wadą najbardziej komiczną.

Mówiąc o komizmie formy i ruchów wskazaliśmy na to, że bardzo proste objawy śmieszności mogą się wcielić w objawy więcej skomplikowane i udzielić im swego komizmu. W ten sposób naj-

wyższe formy komizmu tłómaczą się często formami najprostszemi. Odwrotny proces zdarza się jednak jeszcze częściej. Istnieją bardzo grube efekty komiczne, wywodzące się od bardzo subtelnych form komizmu. Próżność, ta wyższa forma komizmu, jest elementem, którego zawsze, choć bezwiednie szukamy w każdym objawie działalności ludzkiej. A szukamy jej choćby tylko po to, aby się z niej śmiać, dlatego wyobraźnia nasza umieszcza ją bardzo często tam, gdzie jej wcale niema. Zdaje mi się, że do tego właśnie należy odnieść przyczynę tych wszystkich grubych objawów komizmu, które psychologowie bardzo niedostatecznie tłómaczyli kontrastem: n. p. mały człowiek schylający się, aby mógł przejść popod wysokie drzwi; dwie osoby, jedna bardzo mała a druga bardzo duża, idące razem pod ramię i t. d. Przypatrując się z bliska temu ostatniemu widokowi, możnaby, zdaje mi się, zauważyć, jak mała osóbką stara się *wywyższyc* za każdą cenę, aby mózdz dosięgnąć większej, tak jak żaba, która chciałaby dorównać wołowi.

III.

Nie sposób wymienić tu wszystkich właściwości charakteru, łączących się z próżnością, lub tych, które współzawodniczą z nią w ściąganiu na siebie uwagi komedyopisarzy. Wykazaliśmy już, że wszystkie wady, a nawet niektóre zalety mogą stać się

śmiesznymi. Gdyby udało się komuś zestawić listę wszystkich znanych śmieszności, to komedia zawsze jeszcze listę tę uzupełni; nie tyle przez stwarzanie nowych śmieszności, ile przez odsłanianie niedostrzeżonych dotychczas *kierunków* komizmu. W ten sposób wyobraźnia umie wydobyć ze złożonego rysunku jednego i tego samego kobierca ciągle nowe postaci i figury. Najważniejszym warunkiem komizmu jest ta, aby każda komiczna osobliwość sprawiała na nas niejako wrażenie *ramy*, w którą wiele osób może się pomieścić.

Istnieją jednak pewne gotowe już i stałe ramy, stworzone przez społeczeństwo ugruntowane na podziale pracy i nieodłączne od niego. Mam tu na myśli najrozmaitsze zawody, czynności i rzemiosła. Każdy zawód nadaje tym wszystkim, którzy żyją w jego obrębie pewne charakterystyczne przyzwyczajenia umysłu i właściwości charakteru. Są one wspólne wszystkim członkom jednego zawodu, którzy różnią się niemi właśnie od członków innych zawodów. W ten sposób w łonie wielkiego wytwarzają się małe, odrębne społeczeństwa. Wynikają one wprawdzie z organizacyi, właściwej każdej społeczności, gdyby jednak chciały się zbyt odosobnić, bardzoby jej szkodziły. Zadaniem śmiechu jest karcenie tych wszystkich separatystycznych tendencyj. Śmiech powinien przeobrażać sztywność w podatną giętkość, jednostkę przystosowywać do ogółu, słowem, zaokrągląć wszystkie kanty. Mamy więc pewien rodzaj komizmu, którego odmiany

możnaby z góry określić. Nazwijmy go *komizmem zawodowym*.

Nie wnikiemy w szczegóły jego rozmaitych odmian, zatrzymamy się raczej nad ich cechami wspólnymi. W pierwszym rzędzie należy postawić *próżność zawodową*. Każdy z nauczycieli p. Jourdaina (Le Bourgeois gentilhomme) swoją umiejętność stawia ponad wszystkie inne. U Labicha jakiś handlarz drzewa nie może zrozumieć, aby można było być czemś innem, jak handlarzem drzewa. Próżność nabiera cechy *uroczystej* w miarę jak zawód wymaga większego nakładu blagi i szarlataneryi. Bo rzecz dziwna: im wątpliwszą jakąś umiejętność, tem więcej wmawiają sobie wszyscy jej wykonawcy, że są jakąś sektą kapłańską i wymagają, aby każdy bił pokłony przed ich misteryum. Zawody pożyteczne są oczywiście stworzone dla publiczności; te jednak, których pożyteczność jest wątpliwą, muszą usprawiedliwić swoje istnienie przeświadczeniem, że publiczność stworzona jest dla nich. Takie złudzenie właśnie tkwi na dnie ich rzekomego kultu, a komizm lekarzy Moliera płynie prawie wyłącznie z tego źródła. Traktują oni chorego w ten sposób, jak gdyby on był stworzonym dla lekarza, a nawet przyrodę uważają jako zależną od medycyny.

Inną formą takiej komicznej sztywności jest ta, którą nazwałbym *znieczuleniem zawodowym*. Osobistość komiczna tak bardzo zacieśnia się w surowych ramach swego zawodu, że już wprost nie ma

miejsca na swobodne poruszanie się, a przede-
wszystkiem na wzruszanie się losem innych ludzi.
Przypomnijmy sobie słowa sędziego Dandina po-
wiedziane do Izabelli, która go pyta, jak może pa-
trzeć na tortury nieszczęśliwych skazańców:

— Ba! Zawsze człowiek przytem przepędzi go-
dzinę lub dwie.

Najpospolitszym środkiem ośmieszenia zawodu
jest wtłoczenie go niejako w obręb języka, który
mu jest właściwym: gdy każemy sędziemu, leka-
rzowi, żołnierzowi, stosować do spraw codziennych
język używany w prawodawstwie, strategii lub me-
dycynie, jak gdyby nie byli zdolni mówić zwykłym
językiem wszystkich ludzi. Zazwyczaj ten rodzaj
komizmu rozporządza dość grubymi efektami. Stają
się one jednak znacznie delikatniejszymi, jeśli ró-
wnocześnie z przyzwyczajeniem zawodowem od-
ślaniają także jakąś osobliwość charakteru. N. p.
śmieszność Molierowskich „Sawantek“ polega w wiel-
kiej mierze na tem, że one myśli i zdania nau-
kowe wyrażają w formie potocznych sentymentów
kobiecych n. p. „Epikur *mi się podoba*“, *Kocham*
wichry“ i t. d. Jeżeli odczytamy uważnie 3-ci akt,
zobaczymy, że Armanda, Filaminta i Beliza prawie
bezustannie używają takiego stylu.

Idąc dalej w kierunku tych samych badań, wy-
naleźlibyśmy też logikę czysto zawodową, t. zn.
odrębny sposób rozumowania, nabyty w pewnych
środowiskach, słuszny tylko w obrębie tego środo-
wiska, poza nim zaś zupełnie fałszywy. Kontrast

między temi dwiema logikami: partykularną i ogólną powoduje pewne efekty komiczne, nad którymi nie od rzeczy będzie głębiej się zastanowić. Doszliśmy tu do bardzo ważnego punktu teorii śmiechu; rozszerzymy zresztą jeszcze bardziej tę kwestyę i zbadać ją w jej najogólniejszych przejawach.

IV.

Zajęci dotychczas wynalezieniem najgłębszych przyczyn komizmu, musieliśmy pominąć zupełnem milczeniem jeden z jego najbardziej wpadających w oko objawów. Mam tu na myśli logikę, właściwą osobistościom i grupom komicznym, logikę dziwną i niezwykłą, w pewnych wypadkach otwierającą szerokie pole dla niedorzeczności.

Teofil Gauthier powiedział o komizmie ekscentrycznym, że jest on logiką absurdu. Wielu filozofów skłania się do tego samego poglądu. Według nich każdy efekt komiczny musi z jednej strony przynajmniej zawierać w sobie jakąś niedorzeczność. Do śmiechu pobudza nas właśnie niedorzeczność skryształizowana w konkretnej formie — „absurd uwidoczniiony“; — albo pozór niedorzeczności, zrazu przyjętej, a później zaraz poprawionej; albo wreszcie to, co jest niedorzecznem z jednej strony, a naturalnie zrozumiałem z drugiej i t. d. Każda z tych teoryj zawiera bezwarunkowo jakąś cząstkę prawdy. Dają się one jednak zastosować tylko do

bardzo grubych efektów komicznych i nawet w tych wypadkach zaniedbują — mojem zdaniem — czynnik najcharakterystyczniejszy śmiechu, a mianowicie *zupełnie odrębny rodzaj niedorzeczności* zawarty w komizmie, o ile wogóle niedorzeczność wchodzi w skład komizmu. Możemy się o tem natychmiast przekonać, wybierając jedną z powyższych definicyj i układając wedle nich efekty komiczne: na trzy wypadki najpewniej dwa nie będą zawierały w sobie nic komicznego. Niedorzeczność wchodząca w skład komizmu, nie jest poprostu jakąkolwiek bądź niedorzecznością. Jest to niedorzeczność ściśle określona. Ten absurd nie stwarza bynajmniej komizmu, wynika raczej z niego; nie jest też jego przyczyną, lecz skutkiem — skutkiem specjalnym zupełnie, w którym się odbija specjalny charakter przyczyny. Znamy tę przyczynę, dlatego nie trudno nam będzie zrozumieć i skutki.

Przypuśćmy, że pewnego dnia spacerując na wsi, spostrzegliśmy u szczytu pagórka coś, co przypomina niejasno wielkie, nieruchome ciało o obracających się ramionach. Na razie nie wiemy jeszcze, co to jest; ale między naszymi *pojęciami*, to znaczy między wspomnieniami, któremi pamięć rozporządza, szukamy tego wspomnienia, które najłatwiej dałoby się wcielić w spostrzeżone zjawisko. Prawie natychmiast przychodzi nam na myśl wiatrak: już wiemy, że właśnie taki wiatrak mamy przed sobą, pomimo, żeśmy może przed chwilą czytali czarodziejskie bajki o wielkoludach z olbrzy-

miemi ramionami. Zdrowy rozsądek polega na umiejętności przypominania sobie, lecz przede wszystkim także na możliwości zapomnienia. Zdrowy rozsądek jest usiłowaniem umysłu, aby się bezustannie przystosowywać i wyzwalać z niepotrzebnych myśli, by zmieniać pojęcia wtedy, gdy przedmiot się zmienił. Jest to ruchliwość inteligencji stosująca się ściśle do ruchliwości rzeczy. Jest to nieprzerwana ciągłość naszej uwagi życiowej.

Wyobraźmy sobie teraz Don Quichotta wyjeżdżającego na wyprawę wojenną. Wyczytał w swoich romansach, że rycerz spotyka po drodze nieprzyjajnych olbrzymów. Potrzebny mu jest zatem olbrzym. Pojęcie olbrzyma stoi w jego umyśle na pierwszym planie, ono czeka nieruchome na pierwszą sposobność, aby się mózdz uzewnętrznić i wcielić w jakiś przedmiot. To wspomnienie *chce koniecznie* nabrać kształtów żywych i dlatego pierwszy nadarzący się przedmiot, choćby nawet bardzo mało podobny do olbrzyma, otrzyma kształty takiego olbrzyma. Don Quichotte zobaczy więc olbrzymów tam, gdzie my widzimy zwykłe wiatraki. To jest komicznem i zarazem niedorzecznem. Czy jest to jednak jakakolwiekbaż niedorzeczność?

Jest to zupełnie specjalne odwrócenie zdrowego rozsądku. Polega ono na tem, że umysł widzi rzeczy według swoich pojęć i myśli, a nie wytwarza pojęć według przedmiotów świata zewnętrznego. Polega ono na tem, że się widzi przed sobą to, o czem się myśli, zamiast myśleć o tem, co

się widzi. Zdrowy rozsądek wymaga, aby wszystkie wspomnienia zostawały w jednym szeregu i żadne z nich nie wysuwało się na pierwszy plan; skutkiem tego w stosownej chwili odpowiednie wspomnienie zawsze zjawi się na zawołanie jakiejś sytuacji. Przeciwnie u Don Quichotta pewna grupa wspomnień przoduje przed innymi i ogarnia nawet całą jego osobowość; skutkiem tego rzeczywistość musi się ugiąć przed wyobraźnią i przyjąć kształty, które mu ona nadaje. Chwyciwszy się jakiegoś złudzenia, Don Quichotte rozwija je zresztą zupełnie rozumnie we wszystkich jego konsekwencyach; porusza się w nim z dokładnością i pewnością *somnambulika* we śnie. Takim jest pochodzenie błędu i stąd też płynie specyjalna logika, która wywołała tę niedorzeczność. Czy ta logika jest tylko właściwością Don Quichotta?

Wykazaliśmy, że osoba komiczna grzeszy zawsze pewnem zacięciem się umysłu lub charakteru, grzeszy roztargnieniem lub automatyzmem. W głębi komizmu tkwi pewnego rodzaju sztywność, która sprawia, że idzie się prosto swoją drogą, nie słysząc i nie chcąc słyszeć, co się wokoło dzieje. Wiele komicznych scen u Moliera dałoby się sprowadzić do tego prostego typu: *człowiek uporczywie idący drogą swych myśli*, wracający do nich zawsze, podczas gdy mu inni ciągle przerywają!

Niedostrzegalnem i łatwem będzie przejście od człowieka nie chcącego wcale słuchać, do takiego, który widzi tylko to, co chce. Umysł zacinający

się w sobie nagina rzeczy do swoich myśli, zamiast regulować myśli swoje według przedmiotów zewnętrznego świata. Każda osobistość komiczna idzie więc drogą złudzeń przez nas opisanych, a Don Quichotte dostarcza nam tylko ogólnego typu komicznej niedorzeczności.

Jakiem imieniem możnaby nazwać takie odwrócenie zdrowego sensu? Spotykamy się z nim w formie gwałtownej lub chronicznej w pewnych rodzajach obłąkania. Z wielu stron przypomina ono też idée fixe. Ani obłąd, ani idée fixe nie pobudzą nas jednak do śmiechu, bo to są choroby, które wywołują naszą litość. Śmiech natomiast nie da się pogodzić ze wzruszeniem. Jeżeli istnieje jakieś śmieszne obłąkanie, to będzie to obłąkanie zgodne z ogólnym zdrowiem umysłu, obłąkanie normalne, jeśli tak się można wyrazić. Otóż istnieje normalny stan umysłu naśladujący z wielu względów obłąkanie, w którym odnajdujemy te same kojarzenia myślowe jak w obłądzie i logikę właściwą idée fixe. Jest to stan sennego marzenia. Albo nasza dotychczasowa analiza jest niesłuszna, albo też można ją będzie ująć w następującą teorię: *Niedorzeczność komizmu jest tego samego rodzaju co niedorzeczność snów.*

Przedewszystkiem rozum we śnie kroczy tą samą drogą, którąśmy wyżej opisali. Umysł zatopiony w sobie szuka w świecie zewnętrznym jedynie, sposobności do urzeczywistnienia swoich urojeń: jakieś głosy dochodzą jeszcze bezładnie do

jego uszu, jakieś kolory krążą jeszcze po jego polu widzenia, słowem zmysły nie zawarły się jeszcze zupełnie. Śpiący jednak nie przywołuje na pomoc swoich wspomnień celem interpretowania tego, co zmysły ogarniają. Przeciwnie, posługuje się tem, co spostrzega, aby ucieleśnić swoje ulubione wspomnienia: Ten sam świst wiatru w kominie przemieni się stosownie do stanu duszy śpiącego w wycie dzikiego zwierzęcia albo w melodyjny śpiew. Takim jest zwykły mechanizm sennego marzenia.

Jeżeli złudzenie komiczne jest istotnie złudzeniem sennem, jeżeli logika komizmu jest logiką snów, możnaby odszukać w logice komizmu wszystkie właściwości logiki snu. I tu jeszcze raz sprawdza się dobrze znane nam prawo, że jeżeli pewną formę uznamy za śmieszną, to wtedy inne objawy, podobne tylko zewnętrznie do tamtej formy, staną się także śmiesznymi, jakkolwiek nie zawierają wcale tej samej treści komicznej. Z tego łatwy wniosek, że każda *gra pojęć* może nas zabawić, jeśli tylko mniej lub więcej przypomni nam grę sennego marzenia.

Przedewszystkiem muszę zaznaczyć pewne ogólne osłabienie funkcyj rozumowania. Zarówno we śnie jak i w komizmie, rozumowanie, z którego się śmiejemy, uważamy za fałszywe; gdy jednak dostaje się do nas we śnie, to wtedy możemy przyjąć je za słuszne. Podrabia ono zbyt trafnie rozumowanie prawdziwe, aby nie mogło wprowadzić w błąd umysłu zasypiającego. Jest to także swego rodzaju

logika, lecz wolna od natężenia pracy umysłowej. Wiele zwrotów dowcipnych polega właśnie na takim rozumowaniu. Są one rozumowaniem skróconem, dającym nam tylko punkt wyjścia i konkluzję. Ta gra myślowa zbliża się zresztą bardzo do gry słów. W miarę, gdy stosunki zachodzące między myślami stają się bardziej powierzchownymi, przestajemy zwracać uwagę na znaczenie słyszanych słów, idąc tylko za ich dźwiękiem. Zdaje mi się, że śmiało możnaby zestawić ze snem takie sceny komedyi, podczas których jakaś osoba systematycznie powtarza za drugą, podpowiadane jej zdania niedorzeczne i bez związku. Podobnie, jeżeli usypiamy w gronie osób rozmawiających, słowa rozmowy wyzuwają się powoli ze swego sensu, bezładne dźwięki natomiast zlewają się przypadkowo ze sobą i przyjmują w umyśle naszym najdziwniejsze znaczenia.

Istnieje też pewnego rodzaju *opętanie komiczne*, zbliżające się bardzo do opętania sennego. Bardzo często zdarza się, że jeden i ten sam obraz powtarza się zawsze w jakimś zrozumiałem znaczeniu w ciągu kilku następujących po sobie snów, pomimo, że te sny po nadto nic nie mają ze sobą wspólnego. Takie powtarzające się efekty spotykamy często w powieściach lub na scenie, a wiele z nich jest oddźwiękiem snów. Może w ten sposób dalby się wytłómaczyć refren wielu piosenek, który wraca przy końcu każdej zwrotki, zawsze w odmiennem znaczeniu.

Często też można zauważyć we śnie osobliwego rodzaju *crescendo*, jakieś dziwactwo zaostrzające się w miarę, jak postępuje naprzód. Pierwsze ustępstwo wyrwane rozumowi pociąga za sobą inne, to znowu inne, już poważniejsze i tak aż do ostatecznej niedorzeczności. Ten pochod w kierunku absurdu sprawia na śpiącym dziwne wrażenie: jest mu tak błogo, jak pijakowi, który doszedł do tego przyjemnego stanu, gdy wszystko już dla niego istnieć przestaje, logika zarówno jak i konwenans. Przyjrzyjmy się teraz niektórym komedynom Moliera i przekonajmy się, czy one nie sprawiają tego samego wrażenia: n. p. *Pan de Pourcignac* zaczyna się zupełnie rozumnie, a kończy najróżnorodniejszemi ekstrawagancyami, albo n. p. *Bourgeois gentilhomme*, gdzie osoby w miarę postępu akcji dają się coraz bardziej unosić jakiemuś szalonemu wirowi. „Jeżeli znajdzie się jakiś większy waryat, to obowiązuję się donieść o tem w Rzymie” — to zdanie przy końcu sztuki budzi nas z coraz bardziej dziwnego snu, w który zapadliśmy wraz z p. Jourdainem.

Pewien rodzaj obłąkania przedewszystkiem jednak właściwy jest snom. Istnieją sprzeczności tak naturalne dla wyobraźni sennej, a tak drażniące rozum człowieka na jawie, że nie możnaby dać o tem dokładnego i zupełnego pojęcia, gdybyśmy wszyscy nie znali tego z własnego doświadczenia. Mam tu na myśli dziwne zlanie się dwóch osób we śnie w ten sposób, że przemieniają się w jedną

tylko osobę, gdy równocześnie każda z nich pozostaje sobą. Zwykle jedną z osób jest śpiący sam. Czuje, że nie przestał być tym kim jest; niemniej jednak stał się innym. To on, a jednak nie on. Słyszy swój głos, widzi swoje ruchy, czuje jednak, że ktoś inny pożyczył sobie od niego jego ciało i odebrał mu głos. W innym wypadku zdaje się mówić lub działać jak zazwyczaj, tylko że mówić będzie o sobie jak o kimś obcym, z którym nic nie ma wspólnego; będzie jakby oderwanym od siebie samego. To dziwne zamieszanie również znachodzimy w wielu scenach komicznych. Nie mówię o *Amphitryonie*, gdzie wprawdzie zamieszanie to jest sugerowane umysłowi widza, lecz jego dość gruby efekt komiczny wynika z tego, cośmy przedtem nazwali „przecinaniem się szeregów“. Ale mam na myśli rozumowania ekscentryczne i komiczne, w których to zamieszanie spotykamy w stanie czystym, jakkolwiek wymaga ono pewnego usiłowania myśli, aby je można było uchwycić. Posłuchajmy n. p. odpowiedzi Marka Twaina interviewującemu go reporterowi: „Czy pan masz brata?“ — „Tak, nazywał się Bill. Biedny Bill!“ — „Więc umarł?“ — „Tegośmy się właśnie nigdy nie mogli dowiedzieć. Cała sprawa otoczona jest wielką tajemnicą. Zmarły i ja byliśmy bliźniakami; w dwa tygodnie po narodzeniu kłapano nas razem i jeden z nas utonął, lecz nikt nie wie który. Jedni myślą, że to był Bill, inni, że to ja“. — „Dziwne. Lecz co pan myślisz o tem?“ — „Słuchaj pan, powierzę panu tajemnicę, której do-

tychczas nie mówiłem żadnemu śmiertelnikowi. Jeden z nas miał dziwny znak na lewej dłoni i tym byłem ja. A więc to dziecko właśnie utonęło... i t. d. i t. d." Czytając uważnie ten dyalog, spostrzeżemy, że niedorzeczność jego nie jest poprostu jakąkolwiek bądź niedorzecznością. Absurd znikłby zupełnie, gdyby osoba mówiąca nie była właśnie jednym z bliźniąt, o których mówi. Niedorzeczność polega na tem, że Mark Twain oświadcza, że jest jednym z tych bliźniąt, a równocześnie wyraża się jak trzecia osoba, która opowiada ich historię. Właśnie w ten sam sposób postępujemy w wielu naszych snach.

V.

Rozpatrując komizm z tego ostatniego punktu widzenia, nabraliśmy o jego formie nieco odmiennego pojęcia niż dotychczas. Aż dotąd widzieliśmy w śmiechu przede wszystkim środek poprawy. Gdyśmy zestawili ciągłość efektów komicznych, odosabiając od czasu do czasu typy główne, dominujące, to wtedy przekonaliśmy się, że efekty pośrednie zawdzięczają swój komizm podobieństwu z tymi głównymi typami. Jeżeli popatrzymy na te same główne typy z innego punktu widzenia, to wtedy każdy z nich będzie modelem impertynencji, rzuconej w twarz społeczeństwu. Społeczeństwo odpowiada na te impertynencje śmiechem, co jest

jeszcze większą niedelikatnością. Śmiech nie miałby więc w sobie nic życzliwego i odpłacałby raczej złem za złe.

A jednak nie to przede wszystkim uderza w jakimś wrażeniu śmiesznem. Osoba komiczna jest często tego rodzaju, że zaczynamy z nią sympatyzować, to znaczy, że przez bardzo krótką chwilę wstawiamy się w jej położenie, przyjmujemy jej gesty, mowę, czyny, a jeśli się bawimy kosztem jej śmieszności, dopuszczamy ją w wyobraźni do współudziału w tej zabawie: traktujemy ją z początku jak towarzysza. W usposobieniu śmiejącego znajdujemy więc przynajmniej zewnętrzny pozór dobroduszości i uprzejmej jowialności, na które trzeba zwrócić uwagę. W śmiechu należy podnieść pewien *moment wytechnienia*, nad którego przyczyną musimy się jeszcze bliżej zastanowić. Wrażenie to bardzo wyraźnie występuje w naszych ostatnich przykładach i w nich też odnajdziemy wytłomaczenie tego faktu.

Jeżeli osoba komiczna działa automatycznie, dochodzi wreszcie do takiego stanu, że zaczyna myśleć, mówić, ruszać się jakby we śnie. Sen jest właśnie dla umysłu wytechnieniem. Widzieć tylko to, co jest; myśleć tylko o tem, co się widzi; słowem zostawać w ciągłej styczności z osobami i przedmiotami świata zewnętrznego, to wszystko wymaga silnego i nieprzerwanego natężenia umysłu. Zdrowy rozsądek jest właśnie tego rodzaju natężeniem, wymaga pracy umysłowej. Natomiast oderwać się

od rzeczy, a pomimo to jeszcze widzieć ich obraz; zerwać z logiką, a pomimo to jeszcze skupiać myśli, to jest poprostu zabawą umysłu, a jeśli kto woli, lenistwem. Naszym pierwszym odruchem jest chęć wzięcia udziału w tej zabawie, która zachęca nas jako odpoczynek po trudach myślenia.

Możnaby to samo powiedzieć także o innych formach komizmu. Mówiliśmy, że w głębi komizmu leży zawsze skłonność do spuszczenia się po łatwych stokach. Takim stokiem jest najczęściej przyzwyczajenie. Uspiony przyzwyczajeniem człowiek już nie stara się przystosowywać bezustannie do społeczeństwa, którego jest członkiem; zwalnia uwagę winną życiu i staje się mniej lub więcej podobnym do człowieka roztargnionego. Tylko, że roztargnienie woli jest u niego silniejszym, niż roztargnienie umysłowe, pomimo to jednak nie przestaje ono być roztargnieniem, a co za tem idzie, lenistwem. W tym wypadku człowiek zrywa z obowiązkami tak samo jak przed chwilą zrywał z logiką, słowem sprawia wrażenie człowieka zajętego swobodną zabawą. I tu pierwszym odruchem jest chęć przyjęcia udziału w tem próżnowaniu. Przez chwilę bierzemy udział w zabawie, która jest dla nas jakby odpoczynkiem po trudach życia. Odpoczywamy jednak tylko przez chwilę. Sympatya wchodząca w skład wrażenia komicznego, jest nadzwyczaj ulotną i również wynikającą tylko z roztargnienia. Tak poważny ojciec przez chwilę bierze

udział w złośliwych figlach syna, aby go potem surowo za to upomnieć.

Śmiech jest przede wszystkim upomnieniem, mającem poniżyć i sprawić przykrość osobie, do której się odnosi. Społeczeństwo mści się za swobodę, na którą sobie wobec niego pozwalano. Śmiech nie osiągnąłby więc nigdy należytego skutku, gdyby nosił na sobie piętno sympatii lub dobroci.

Tu możnaby powiedzieć, że intencya przynajmniej może być dobrą, że często się karci dlatego, że się kocha i że śmiech, karcąc zewnętrzne objawy niektórych wad, zachęca nas w imię naszego własnego dobra do uniknięcia tych wad i do wewnętrznej poprawy.

Dużo możnaby powiedzieć w tej kwestyi. Wogóle i w większości wypadków śmiech wykonuje bezwątpienia czynność użyteczną. Cała nasza praca zmierzała przecież do wykazania tego. Nie wynika jednak z tego, by śmiech mierzył zawsze dobrze lub by zawsze kierował się dobrocią lub sprawiedliwością.

Aby wymierzyć dobrze, trzeba się przedtem zastanowić. Otóż śmiech jest poprostu wynikiem mechanizmu, którym nas obdarzyła przyroda, albo co zresztą na to samo wychodzi, długotrwałem przyzwyczajeniem życia społecznego. Wybucho odruchowo i nie ma czasu rozglądać się zawsze kogo lub co dotyka. Śmiech karci pewne wady mniej więcej tak, jak czasem choroba karci niektóre wybryki: dotyka niewinnych, oszczędza winnych, działa

ogólnikowo i nie może czynić każdemu wypadkowi tego zaszczytu, aby go rozważać z osobna. To dzieje się wszędzie tam, gdzie działają siły naturalne i gdzie nie ma miejsca na świadome zastanowienie. Po zestawieniu ogólnych rezultatów okazałoby się z pewnością pewna wypadkowa sprawiedliwości. Trudno jednak wymagać tej sprawiedliwości w każdym poszczególnym wypadku.

Z tego powodu śmiech nie może być bezwzględnie sprawiedliwym. Powtarzam, że nie musi nawet wcale być dobrodusznym. Jego funkcją jest upokarzanie i onieśmianie. Nie zdołałby się utrzymać, gdyby przyroda nawet w najlepszych ludziach nie była zostawiła małego kącika złości lub choć, by złośliwości. Może lepiej będzie, jeżeli nie wnikiemy głębiej w tę kwestię. Nie znaleźlibyśmy w niej wiele pochlebnego dla nas. Zobaczylibyśmy, że moment ekspansywności i wytnienia jest tylko preludium do śmiechu, że śmiejący natychmiast znowu cofa się dumnie do własnego wnętrza i najchętniej widziałby w drugiej osobie marynetkę, której nici on mógłby złapać w swoje ręce. Poza tą zarozumiałością odkrylibyśmy także trochę egoizmu, a poza egoizmem coś mniej odruchowego a bardziej gorzkiego, jakby lekki pesymizm utrwalający się coraz bardziej w miarę, gdy osoba śmiejąca zastanawia się nad swoim śmiechem.

W tym wypadku, jak zresztą i w wielu innych przyroda zużytkowała zle w imię dobrych jego skutków. Owe dobre skutki przedewszystkiem zaj-

mowały nas w ciągu całego tego studium. Okazało się, że w miarę jak się społeczeństwo udoskonala, wytwarza w swoich członkach coraz większą zdolność przystosowania się; że zmierza do coraz stalszej równowagi nawet w najtajniejszych swych głębiach; że wypiera coraz bardziej na powierzchnię wstrząśnienia nieodłączne od tak wielkiej masy; że śmiech wreszcie, podkreślając kształty niespokojnych falowań na powierzchni społeczeństwa, wypełnia czynność bardzo użyteczną.

W ten sposób fale kłębią się bezustannie na powierzchni morza, podczas gdy w głębiach jego panuje niczem nie zamacony spokój. Dążąc do równowagi, fale przewalają się na siebie i wchodzić sobie w drogę, a piana biała, wesoła i lekka znaczy ich zmienne kontury. Przypływ morza zostawia często taką pianę na piaskach wybrzeża. Dziecko bawiące się opodal, chce sobie złapać garść tej piany i dziwi się, że w chwilę potem ma w ręku tylko kilka kropel wody jeszcze bardziej słonej i gorzkiej niż woda fali, która tę pianę wyrzuciła. Śmiech rodzi się tak samo jak ta piana, znacząc na powierzchni życia społecznego jego ciągle zewnętrzne zaburzenia i utrwalając natychmiast wiecznie płynne kształty tych wstrząśnień. Jest on również pianą o słonej zawartości i tak samo jak ona się iskrzy.

Taką jest psychologia wesołości ludzkiej. Filozof, który ją bada, znajdzie w niej nierzadko także małą miarkę goryczy.

Stanisław Potoczek



SPIS ŹRÓDEŁ.

Hecker, *Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen*, 1873.

Dumont, *Théorie scientifique de la sensibilité*, 1875, str. 202 i następne.

Tenże, *Les causes du rire*, 1862.

Courdaveaux, *Etudes sur le comique*, 1875.

Darwin, *L'expression des émotions*, fr. tłóm. 1877, str. 214 i następne.

Philbert, *Le rire*, 1883.

Bain, *Les émotions de la volonté*, fr. tłóm., 1885, str. 249 i następne.

Kraepelin, *Zur Psychologie des Komischen* (*Philos. Studien*, tom II. 1885).

Piderit, *La mimique et la physiognomie*, tłóm. fr. 1888, str. 136 i nast.

Spencer, *Essais*, tłóm. fr. 1891, tom I. str. 293 i nast.: *Physiologie du rire*.

Penjon, *Le rire et la liberté* (*Revue philosophique*, 1893, t. II).

Mélinard, *Pourquoi rit-on?* (*Revue des Deux-Mondes*, luty 1895).

Ribot, *La psychologie des sentiments*, 1896, str. 342 i nast.

Lacombe, *Du comique et du sprirituel* (*Revue de métaphysique et de morale*, 1897).

Stanley Hall and A. Allin, *The psychology of laughing, tickling and the comic*. (*American journal of Psychology*, t. IX, 1897).

Lipps, *Komik u. Humor* 1898.

Tenze, *Psychologie der Komik* (*Philosophische Monatshefte* tom XXIV, XXV).

Heymans, *Zur Psychologie der Komik* (*Zeitschrift f. Psych. u. Phys. der Sinnesorgane*, tom XX, 1899).

Ueberhorst, *Das Komische*, 1899.

SPIS RZECZY.

	Str.
ROZDZIAŁ I. O komizmie w ogólności. — O komizmie formy i ruchów. — Siła ekspanzywna komizmu . .	1
ROZDZIAŁ II. Komizm sytuacji i komizm słów	51
ROZDZIAŁ III. Komizm charakterów	100



Biblioteka Główna
Wyższej Szkoły
Pedagogicznej
w Zielonej Górze

36 065 / I

Biblioteka Główna WSP w Zielonej Górze
nr inw.: ks 1 - 36065



I 36065/I