

Janusz MISIEWICZ

O komedii

Réflexions sur la comédie

О комедии

Pomyślmy o istocie komedii pomijając jednak to, co wydaje się aż nazbyt oczywiste. Najpierw samo zjawisko i przeżycie komizmu. Spróbujmy następnie zrezygnować z tradycyjnego pojmowania komedii jako dzieła o funkcji zasadniczo satyrycznej, zawierającego jakąś optymistyczną wizję świata.<sup>1</sup> Poszukajmy komediowości również w utworach spoza gatunkowego wyznacznika komedii, zarówno w literackiej, jak i wizualnej jej odmianie.

Czy w takim oto nastawieniu, przy redukcji tego wszystkiego, co zdaje się komedię konstituować, możliwy jest jeszcze wgląd w jej naturę? A jednak owe tradycyjne kategorie komediowości, jak komizm i satyryczność, przy bliższym przyjrzeniu wydają się raczej przesłaniać niż ujawniać istotę komedii, zwłaszcza gdyby przyjąć, że sens komedii urzeczywistnia się w jej stosunku do świata.

Wyjdźmy od najstarszej ze znanych w naszym kręgu kulturowym twórczości komediopisarskiej, to jest dzieła Arystofanesa.

Z jednej strony mamy w nim skupione w doskonałym stopniu kryształizacji podstawowe właściwości komedii. Z drugiej, dzieło to jest jakby zrosłe z wyjątkowo konsekwentną i jednolitą tradycją interpretacyjną. Owa interpretacja uznaje w Arystofaniesie przede wszystkim pisarza-satyryka, rzecznika starego porządku, który zwracał się w swoich utworach przeciwko nowinkom filozoficznym (sofiści, Sokrates) i estetycznym (dramatopisarstwo Eurypidesa). To przeświadczenie mają uzasadniać — liczne w utworach Arystofanesa — dysputy, z których stanowisko autora wydobywa się z wypowiedzi postaci zwolenników dawnego etosu greckiego. Szczególnie czytelnym wyrazem intencji Arystofanesa mają być *Zaby*, zawierające „klasyczny” spór Ajschylosa

<sup>1</sup> Przynajmniej w zakresie akcji, zmierzającej do szczęśliwego zakończenia.

z Eurypidesem — tradycjonalizmu z modernizmem. Przyjmuje się dość powszechnie, że autor komedii opowiada się po stronie Ajschylosa. Gdy jednak odczytujemy utwór bez owego uprzedzającego nastawienia, okazuje się, że zarówno Ajschylos, jak i Eurypides są w nim bezwzględnie wykpieni, zaś końcowe „zwycięstwo” Ajschylosa stanowi efekt niewątpliwej autokompromitacji Eurypidesa. Znaczące jest również, że ocena twórczości obu tragików ma za przesłankę głównie wartości estetyczne, a ich dzieła są kwalifikowane według doskonałości sztuki pisarskiej. Względy istotnie różniące pisarstwo Ajschylosa i Eurypidesa, a więc odmiennosc przesłania sakralnego i etosu zawartego w ich tragediach, prawie Arystofanesa nie zajmują. Nie może być zresztą inaczej, skoro Arystofanes jest właściwie pierwszym greckim pisarzem w pełni i wyłącznie „estetycznym” — piszącym dla przyjemności odbiorcy i jego uznania.

Zatem trop badawczy uznający w Arystofanesie zwolennika dawnej kultury greckiej okazuje się mylący. Czyż można zresztą przyznawać rację Ajschylosowi (i jaką rację) na scenie, która jest zarazem miejscem wyszydzenia i poniżenia samego boga — Dionizosa?

Satyryczność dzieła Arystofanesa okazuje się przeto mniej ukierunkowana, ale za to bardziej „wszystkoistyczna” niż się powszechnie sądzi. Obiektem szyderstwa są w jego utworach zwykli obywatele i autorytatywni mędrcy, ludzkie poglądy, dążenia i uczucia oraz bogowie i ich sprawy.<sup>2</sup> Spytajmy wszakże, czy da się wykryć coś pozytywnego w tak totalnej destrukcji i jaki jest jej cel ostateczny? Wydaje się, że tym, co ostatecznie triumfuje w komediach Arystofanesa jest stanowisko tzw. „zdrowego rozsądku”, w którego ujęciu wierzenia, poglądy filozoficzne, twórczość artystyczna, są jedynie odmiennymi formami nabierania naiwnych.

Jeśli taka wykładnia interpretacyjna okazałaby się trafna, stanowisko Arystofanesa zyskiwałoby nieoczekiwaną podbudowę filozoficzną w poglądach szkół sofistycznej i cynickiej. Zbieżność z pierwszymi dotyczy tezy, iż rozum dostarcza sobie racji przeciwstawnych.<sup>3</sup> Zbieżność z drugimi polega na przeniknięciu „komediowości” do życia, uprawianiu filozofii w kondycji błazna-nauczyciela.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> U Arystofanesa bogowie są nie tylko zupełnie uczłowieczeni, ale ukazani wedle niskiej miary człowieczeństwa. Przykłady dzieł późniejszych epok wydają się świadczyć o tym, że programowa desakralizacja należy do istoty dzieła komediowego.

<sup>3</sup> Znamienne jest również to, że sofisci (podobnie jak Arystofanes) są niejako programowymi „estetykami”.

<sup>4</sup> Zwróćmy uwagę także na charakterystyczny np. dla poglądów Diogenesa, kult ciała i jego funkcji.

Ważniejsze jednak od tych zapewne niezamierzonych powinowactw jest to, że pisarstwo Arystofanesa zakłada fundamenta dla komedii w ogóle opozycję: „mądrości” i „głupoty”. Opozycja ta wyznacza, jak się zdaje, cały potencjał możliwych przeobrażeń późniejszych form komediowych. Już tu zresztą (tj. u Arystofanesa) zarówno mądrość, jak i głupota, w iście komediowym duchu, są brane czysto instrumentalnie. „Głupota” to przede wszystkim siła sprawcza ludzkich niedoli,<sup>5</sup> tak jak „mądrość” jest źródłem powodzenia. „Rozum” jest więc przede wszystkim rozsądkiem lub sprytem, zaś w działaniu objawia się jako zdolność przechytrzenia lub umiejętność unikania niebezpieczeństw.

W tej zasadniczej opozycji pojęciowej jest osadzone założenie kreacji bohaterów komediowych, antynomicznie: „bystrych” i „tępych”, sprytnych lub naiwnych, przebiegłych albo łatwowiernych. W zasadzie pełne dzieło komediowe obejmuje odpowiednio zróżnicowaną galerię postaci obu typowych odmian, ale komedia „uboga” bywa zredukowana tylko do wymiaru nieporadnego błazeństwa. Współczesne widowisko cyrkowe dostarcza w tym względzie charakterystycznego przykładu. Grupa zabawnie ubranych i niedorzecznie paplających i zachowujących się postaci jest obrazem Głupoty — Rozsądek zasiada na widowni.

U swoich podstaw komedia ukazuje się jako dialektyczne starcie rozsądku i głupoty. Zresztą także jako starcie w najbardziej dosłownym sensie. Policzki, szturchańce, kopniaki, a także potyczki słowne składają się na świat komedii. Świat pogrążony w walce. Przedmiotem tej walki jest przeważnie zaspokojenie najbardziej elementarnych popędów: głodu, żądzy erotycznej lub przyjemności znaczenia czy też posiadania.

Charakterystyczne, że już w komediach Arystofanesa tyle czulej uwagi autora towarzyszy sprawom spania, jedzenia, spółkowania czy też nawet defekacji. W dziełach epok późniejszych z ducha komedii wyrosłych, jak *Gargantua i Pantagruel* F. Rabelais oraz *Przygody dobrego wojaka Szwejka* J. Haska, opisy wielkiego żarcia, przyjemności (lub przykrości) erotycznej, wszelkie zmysłowe doznania są przedstawiane nader skrupulatnie.

Wynika to, jak się zdaje, z tego, że już w dziele Arystofanesa dokonana się zasadnicza komediowa transformacja świata. Sfera myślowych doznań i aspiracji (włącznie z wierzeniami religijnymi) uległa deprecjacji, natomiast „uświęcona” została sfera zmysłowa. W komedii klasycznej mamy więc do czynienia z urzeczowieniem duchowości i zarazem z uwzniośleniem rzeczy. Sięgając po metaforę można powiedzieć, że *sacrum* i *profanum* zostały jakby opatrzone odmiennymi znakami.

---

<sup>5</sup> Jeśli „głupota” jest synonimem „nieporadności”, to „rozum” oznacza również władzę praktyczną — jest praktycznym rozumem (rozsądkiem).

Swoisty naturalizm komedii sprawia, że wśród czynności zmysłowych nie ma niższych lub mniej ważnych, a bohater komediowy jest przede wszystkim istotą fizjologiczną (przy uwzniośleniu jego zmysłowości). Świat komedii jest w istocie rzeczy-wistością — światem rzeczy użytecznych i pożądaných, obfitością możliwych zaspokojeń.

Jeśli zatem istotowo komedia stanowi zasadniczo „świecki” gatunek dzieła, to jej ukierunkowanie ku rzeczom dostępnym zmysłom i rozsądkowi ma oparcie w micie „rogu obfitości” — świata pełnego jądła, napoju i wszelkich przyjemności, zaś dynamikę bohatera komediowego wyznaczają dwa przeciwstawne stany: niedosytu i dosytu.

Dążenie do zaspokojenia musi wszakże wspierać taki mechanizm dziania się, który sprawia, że działanie celowe jest skuteczne. Komedia może oczywiście przedstawiać sytuację wykpienia mądrali lub oszukania chytrego, nie powinna natomiast pozostawiać starania rozsądku bez nagrody. Stąd szczególnie dramatycznie rozbrzmiewa na pustej scenie *Don Juana* Moliera ostatnia kwestia Sganarela: „[...] cały świat jest ukontentowany; tylko ja jeden, nieborak, tracę. Moje zasługi! moje zasługi! moje zasługi!”<sup>6</sup>

Komedia spełnia się tylko przy założeniu celowości działania ludzkiego i przy przeświadczeniu o rzeczywistym istnieniu świata. Dlatego dzieła poddające w wątpliwość realność istnienia, jak niektóre utwory Calderona i Szekspira,<sup>7</sup> mimo nazwy są komediami tylko częściowo i sporadycznie, nie zaś w pełni i istotnie.

Bywa też, że pozornie komediowe dzieła przynoszą zakwestionowanie komediowego ładu świata. Np. twórczość Moliera wydaje się wskazywać, iż komediowości nie da się pogodzić z postawą moralizatorską. Pewna grupa utworów Moliera, a więc np. *Pocieszne wykwintnisie*, *Mieszczanin szlachcicem*, *Szelmostwa Skapena*, zamyka się niemal zupełnie w tradycyjnej formule komedii. Jednak inne jego sztuki (zwłaszcza *Świętoszek*, *Mizantrop*, *Don Juan*) są wymierzone właśnie przeciw podstawom komediowego poglądu na świat. Uznają one wprawdzie rzeczywistość za pole swobodnej działalności ludzkiej, ale ukazują zarazem, że skuteczność osiągania dóbr materialnych jest uwarunkowana przez popełnianie zła etycznego. Jeśli zatem komedia dawna była niejako upostaciowaniem zasady, iż „cel uświęca środki”, to późne utwory Moliera dowodzą, że żadna wartość praktyczna uzyskana niegodziwym sposobem nie jest warta swojej ceny.

Postacie — bohaterowie tych późnych sztuk Moliera, np.: Skąpiec,

<sup>6</sup> Molier: *Don Juan*, [w:] *Teatr*, PIW, t. 1, Warszawa 1972, s. 298 (przekł. T. Boya Zeleńskiego).

<sup>7</sup> Np. *Księżniczka na opak wywrócona* J. Calderona i *Sen nocy letniej* W. Szekspira.

Świętoszek, Don Juan, są właściwie uczłowieczonymi figurami Zła, zaś świat realny (wraz z należącymi do niego dobrami) zostaje odrzucony ze stanowiska niespełnienia ideału moralnego (*Mizantrop*).<sup>8</sup> Ostatecznie więc Rozum poszukujący sankcji etycznych nie znajduje sensu w świecie rzeczywistym.

Z odmiennymi transformacjami komediowości mamy do czynienia współcześnie. Wszystkie one cechuje jakby niemożność zupełnej konstytucji dzieła komediowego. Np. „niema” komedia filmowa ma na pozór typowego bohatera umieszczonego w stereotypowej scenerii, dążącego do osiągnięcia prostych realnych celów. Z przebiegu akcji okazuje się jednak, że owe cele (jak w filmach Flipa i Flapa) są praktycznie nieosiągalne. Pozornie sprawne działania bohaterów składają się na serię lawinowo narastającej destrukcji otoczenia. W końcu nie ma w nim nic nadającego się do wykorzystania. Niszczenie zastępuje posiadanie.<sup>9</sup> Co ważniejsze, większość zachowań bohaterów prowadzi do swoistego zakwestionowania materialności otoczenia i ich samych. W bójkach na przykład padają straszliwe, zabójcze ciosy, które nie powodują żadnych „realnych” skutków. Podobnie dobrze kończą się upadki nawet z ogromnych wysokości. Bohaterowie zdają się mówić: „nic nam nie grozi, nie jesteśmy realni, to tylko zabawa, nic tu nie jest prawdziwe.”<sup>10</sup> W ten sposób „naturalizm” dawnej komedii przechodzi w antynaturalizm, a komedia filmowa staje się zaledwie „obrazem” komedii.

Jeszcze inne przeobrażenie komediowego „wzoru” przyniosła epopeja F. Haška. Jej bohater, istne uosobienie przebiegłości typu „z głupia frant”, jest umieszczony w rzeczywistości, która zdecydowanie opiera się jego zabiegom adaptacyjnym. Wszystkie przeto kruczki i fortele Szwejka nie przynoszą zamierzonych skutków lub dają rezultaty odmienne od zamierzonych. Po serii coraz mniej fortunnych zajęć bohater-pacyfista znajduje się na pierwszej linii frontu. Dzieje się tak dlatego, że świat, w którym przyszło działać Szwejkowi, jest światem nie dochowującym reguł gry. Światem, jeśli tak wolno powiedzieć, głupim i przez głupich urządzonym. (Zwróćmy uwagę na to, jak wielu możliwych

<sup>8</sup> Przez co twórczość ta wydaje się bliższa średniowiecznemu moralitetowi niż komedii dawnej.

<sup>9</sup> Charakterystyczne dla scen bójek w komediach filmowych jest to, że bardzo szybko przekraczają swymi rozmiarami przedmiot sporu — powodując powszechne zniszczenie. W ten sposób zostaje zakwestionowane podstawowe prawo rozsądku które nakazuje korzystać ze świata.

<sup>10</sup> Zupełna „dematerializacja” jest jednak możliwa dopiero w filmie bez aktorów (tzw. „kreskówce”), który wydaje się logiczną konsekwencją „niemej” komedii, zastępując cielesnego aktora człekokształtną „formą”, niestabilną, nieważką i pozbawioną masy.

z rzeczywistości *Szwejka* jest kwalifikowanych przez pisarza w różnych kategoriach tępoty lub aberracji umysłowej.) Stąd zwykle ludzkie tęsknoty bohatera do dobrego jedzenia, domu i spokoju nie mogą znaleźć spełnienia w otaczającej go rzeczywistości. Świat *Szwejka* jest światem, w którym mały spryciarz nie może się urządzić. Tym samym zostaje zakwestionowane fundamentalne dla komedii przeświadczenie o racjonalności świata. Tam, gdzie świat nie nadaje się do wykorzystania, również komedia osiąga swój kres. Świat musi być racjonalny, aby nadawał się do wykpienia. Jeśli nie — „komedia jest skończona”.

#### RESUME

Le présent travail, si modeste soit-il, constitue une tentative d'arriver à l'essence même du genre comique, et surtout à cette manière de voir le monde laquelle se lie avec le comique. C'est un monde où règnent l'ordre et l'aisance, et dont on peut, par conséquent, espérer tirer profit. Pour cette même raison, ce monde peut également être l'objet de dispute ou de rivalité. Les héros comiques tendent à atteindre les „biens” qui sont, tout comme eux-mêmes, palpables, charnels, sensuels. Le monde de la comédie est donc un monde de conflit, un monde où l'esprit (la raison) est la source de succès, et où la gaucherie (la bêtise) mène à l'échec. En exaltant ce qui est inné (*naturalia non sunt turpia*), la comédie abaisse le spirituel ou, du moins, le réduit à une forme charnelle. Il est évident qu'une conception du comique peut exister sous diverses formes d'expression artistique, même au-delà des genres comiques traditionnels. D'un autre côté, lorsque la vision du monde propre à la comédie s'écroule, on voit naître des oeuvres qui, en dépit de leurs noms, s'écartent de l'essence même de la comédie; les soi-disant „comédies” de Molière ou les oeuvres „comiques” de certains cinéastes ou écrivains contemporains en témoignent.

#### РЕЗЮМЕ

В очерке предпринята попытка проникновения в сущность комедийного произведения, в особенности в присущий „комедийности” способ видения мира. Этот мир отличается упорядоченностью и изобилием, поэтому он пригоден к использованию. В связи с тем он является также предметом спора или соперничества. Герои комедии стремятся к постижению „благ”, которые, наподобие их самих, характеризуются осязательностью, телесностью и чувственностью. Мир комедии является таким образом миром конфликта. Источником успеха становится в нем хитрость (ум). Возвышая то, что природное (*naturalia non sunt turpia*), комедия снимает одновременно то, что духовное или по крайней мере сводит его к телесному. Конечно, так понимаемая „комедийность” может существовать в разных видах художественной экспрессии, также вне традиционных комедийных жанров. С другой стороны, однако, когда рушится ее мировоззренческая основа, возникают произведения, которые вопреки принятым (жанровым) определениям удаляются от сущности комедии. Это подтверждают примеры т.н. „комедий” Мольера и некоторых современных кинематографических и литературных „комедийных” реализаций.