

Maciej Michalski

Komizm jako rewizjonistyczna kategoria historycznoliteracka

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 5, 193-204

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Maciej Michalski

Uniwersytet Gdański

KOMIZM JAKO REWIZJONISTYCZNA KATEGORIA HISTORYCZNOLITERACKA

Dziś dramatyka rośnie, śpieszem na nie radzi,
Ale ta, co do śmiechu, nie do lez prowadzi.
Wyznać potrzeba – w sztuce traicznej-śmy mali;
F.K. Dmochowski

Komizm nigdy nie był w centrum badań historycznoliterackich i jeśli się nim zajmowano, to z reguły marginalnie lub też ze względu na fakt, że utwory komiczne niosły czasem zupełnie nieludzyczne treści. Sądzę jednak, że to spychanie na margines czyni z niego szczególnie interesującą kategorię badawczą, pozwalającą „przepisać” historię literatury polskiej w sposób może nierewolucyjny, ale wartościowy poznawczo.

Zacznę od uzasadnienia, dlaczego komizm był (jest?) niedocenianą kategorią historycznoliteracką. Argumenty wysuwane niegdyś, ale także czasem i dziś, przeciw komizmowi doskonale w moim przekonaniu przemawiają za tym, aby potraktować go jako użyteczną i rewizjonistyczną kategorię badawczą. Następnie przedstawię cztery główne moim zdaniem i historycznie rozwijające się komiczne dyskursy: satyrę, ironię, groteskę i parodię.

Na wstępie przyjmę bardzo ogólną, ale dzięki temu względnie niekontrowersyjną, jak sądzę, definicję komizmu. Otóż jest to kategoria estetyczna, która, angażując określone tworzywo artystyczne, służy wzbudzeniu śmiechu. Określenie „kategoria estetyczna” sugeruje, że artystyczne zabiegi dotyczyć mogą różnych poziomów dzieła oraz wpływać na określone i specyficzne przeżycie estetyczne. Założenie, że chodzi o działanie celowe, wiąże autora z pojęciem komizmu, przy czym zakładam, że owa celowość znajduje swoje odbicie w dziele sztuki. To założenie – choć oczywiście bardzo ryzykowne – jest konieczne, by wykluczyć utwory śmieszne w sposób niezamierzony, które bawią odbiorców np. w wyniku zmiany horyzontu oczekiwań, konwencji czy stylu odbioru. Wreszcie definicja komizmu musi odnosić się do śmiechu jako reakcji na komiczne zabiegi, gdyż zwykle jest on łączony z omawianą tu kategorią i wydaje się nieodłącznie z nią powiązany, o czym będzie jeszcze mowa poniżej. Intencjonalny charakter komizmu oraz ściśle jego związanie ze śmiechem powoduje, że kategoria ta dość ściśle wiąże praktykę twórczą z teoretyczną samoświadomością twórców danego okresu.

Argumenty przemawiające przeciw komizmowi jako kategorii wartościowej aksjologicznie i poznawczo można zebrać w cztery grupy problemowe: problemy terminologiczne, aksjologiczne, związane z uwikłaniem w kontekst i światopoglądowe.

Problemy terminologiczne. Oczywiście wydaje się, że zadowalające zdefiniowanie komizmu nie jest możliwe. Wynika to po części ze specyfiki humanistyki, szczególnie dzisiaj, kiedy to niemoc terminologiczną próbuje się niejednokrotnie przezwyciężyć uciekając do przodu – czyli mnożąc terminy nowe, jednorazowe, o ograniczonym zasięgu. Ale kłopoty z komizmem mają jeszcze dwa istotne źródła: historyczne i związane ze specyfiką komicznej materii.

Historyczne źródła problemów z definicją komizmu wynikają m.in. z tego, że jest to pojęcie stosunkowo świeże, bo zaczęto go w dzisiejszym rozumieniu używać dopiero od XIX wieku¹, tzn. dopiero od mniej więcej dwustu lat zaczęto tą nazwą obejmować to, co my dzisiaj. Oczywiście samo zjawisko też ulegało zmianom. Z tego więc wynika, że chcąc mówić o zjawiskach komicznych dawniejszych, skazani jesteśmy na projektowanie późniejszej samoświadomości twórców i badaczy oraz na tworzenie pewnego konstruktów teoretycznego. Nie da się ukryć, że także moja poniżej przedstawiona propozycja jest w pewnej mierze arbitralna, modelowa, ale jak sądzę, nie da się tego uniknąć, próbując pisać jakąkolwiek historię, a szczególnie przez pryzmat komizmu. Problemy z definicją komizmu skazują po prostu na taką arbitralność – i to pewna zaleta tej kategorii służącej do rewizji perspektywy historycznoliterackiej.

Poniżej będę zajmował się literaturą polską od XVIII wieku, czyli taką, której towarzyszyły już próby zdefiniowania interesującego mnie tu pojęcia. Trudno oczywiście zakładać, że różne ujęcia komizmu znane były wszystkim autorom. Chodzi mi raczej o to, że myśliciele, tworząc własne ujęcia omawianej kategorii, czynili to, jak sądzę, w odniesieniu do znanych im dzieł sztuki. Założyć więc można, że tworzone w danym momencie teorie estetyczne korespondują z uprawianą w tym czasie twórczością artystyczną, dzięki czemu oświełają się nawzajem. Przedstawiona poniżej propozycja porządkowania komizmu przez pryzmat czterech dyskursów łączy tę teoretyczną refleksję z praktyką artystyczną.

Drugim źródłem terminologicznych problemów z komizmem, a i zapewne częściowej niechęci do zajmowania się tą kategorią, jest jej specyfika. Składa się na nią kilka rzeczy. Po pierwsze, jeśli zgodzić się na powyżej przedstawioną definicję komizmu, to określenie tego, co wzbudza śmiech wydaje się bardzo trudne i jest zależne od kulturowych, społecznych, historycznych i indywidualnych uwarunkowań. Ta kategoria ma bardzo nieostre granice. Ale to z kolei pozwala przyjrzeć się różnym zjawiskom, nawet luźno z komizmem związanym, pozwala stopniować i dostrzegać odcienie, bo wyraziste opozycje trudno tu utrzymać.

Po drugie, z owych nieostrych granic wynika też to, że mówiąc o komizmie i śmiechu rzadko kiedy – jeśli w ogóle – można mówić o czystych jego odmianach. W zasadzie zjawiska najczęściej wymieniane jako przykłady komizmu nie są tak po

¹ Zob. T. Michałowska, *Komizm*. W zb.: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. Michałowska. Wrocław 1990.

prostu oraz tylko i wyłącznie komiczne i wzbudzające śmiech – trudno bowiem tak potraktować groteskę, ironię czy satyrę. W jego kontekście pojawiać się może tragizm i płacz (groteska), melancholia (ironia), powaga i perswazja (satyra). Śmiech też przecież nie jest reakcją wyłącznie związaną z komizmem (por. śmiech histeryczny, czarny humor). Ale, jak sędzę, ten zmacony charakter komizmu powoduje, że może on być furtką, przez którą uzyskać można dostęp do innych kategorii i przeżyć.

Wreszcie, po trzecie, komizm, podobnie zresztą jak i inne kategorie estetyczne, wiąże dość ściśle autora, jego działanie i jego efekt oraz odbiorcę. Mimo wszelkich kłopotów z precyzyjnym ujmowaniem tych elementów komunikacji literackiej przyznać trzeba, że to powiązanie jest ogromną szansą komizmu jako kategorii badawczej. Szczególnie jego ścisły związek z określoną reakcją – śmiechem – wskazuje, że nadaje się on bardzo dobrze do rozważań nad pragmatyką tekstu. Jednocześnie reakcja ta jest ulotna i trudno o świadectwa odbioru, których przedmiotem byłby śmiech.

Problemy aksjologiczne. Gatunki komiczne, a także i sam komizm etykietowano od początku jako twórczość niską, mniej wartościową, wyżej ceniąc tragizm². Tym samym twórcy aspirujący do poważniejszej pozycji (i większych wynagrodzeń) mniej chętnie korzystali z tej kategorii estetycznej. Nie jest to wprawdzie reguła bez wyjątków, bo dzieła komiczne mają też na koncie wybitni tragicy (np. Szekspir), tym niemniej wśród najwyższej cenionych utworów dawnych epok niewiele komizmu. Dominował on natomiast w twórczości plebejskiej, w sferze niskiego czy raczej „obniżającego” karnawału³. Komizm, by zaistnieć w obiegu wysokim, był łączony po pierwsze z poważną tematyką, co niejako dawało alibi dla pojawiania się komicznych elementów (tak np. tak można potraktować średniowieczne interludia czy później groteskę lub ironię), po drugie używano go instrumentalnie jako środka wspomagającego perswazję (doskonale wpisuje się w tę strategię oświeceniowa zasada „uczyć bawiąc”).

Ten właśnie niski charakter komizmu pokazuje, jak rewizjonistyczna może to być kategoria, jeśli przez jej pryzmat patrzeć na historię literatury. Odwrócenie hierarchii, dzięki któremu dostrzeżone i docenione zostanie to, co dotąd marginalizowane, pozwoli na krytyczne przyjrzenie się kanonowi. Pamiętać warto, że utwory komiczne, mimo iż często niedoceniane przez elity, szeroka publiczność odbierała pozytywnie. Takie spojrzenie na historię literatury koresponduje z podejściem Jausowskiej estetyki recepcji czy socjologicznym projektem postrzegania historii sztuki A. Hausera.

Podejście takie, choć na pewno rewizjonistyczne wobec kanonu historycznoliterackiego, nie pozwala uniknąć dylematów aksjologicznych. Bez jednoznacznej odpowiedzi pozostaje bowiem pytanie, czy warto jednak badać twórczość, która choć chętnie czytana kiedyś, ma niejednokrotnie wątpliwą wartość z dzisiejszej per-

² O przyczynach wyższej oceny tragizmu pisała M. Janion (*Czyn i klęska. Rzecz o tragizmie*. W: *Tragizm, historia, prywatność*. Kraków 2000).

³ Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go*. Przel. A. i A. Goreniewie. Warszawa 1982 (rozdział wstępny).

spektywy, szczególnie w porównaniu z dziełami z reguły sytuowanymi w kanonie? Mając na względzie tę wątpliwość, chciałbym traktować projekt opisu historii literatury przez pryzmat komizmu jako raczej komplementarny niż alternatywny wobec badania tragizmu czy innych kategorii estetycznych. Jednocześnie projekt ów nie proponuje żadnego wewnętrznego wartościowania, hierarchizowania dzieł w zależności od ich komicznej siły, która wydaje się niemierzalna⁴. Można rozważać wartość komizmu według kryterium „wartości dla”⁵, np. traktowaną terapeutycznie „ku pocieszeniu serc”. W tym duchu interpretować można np. twórczość Fredry⁶. Jeśli hierarchię wprowadzać, to, jak sądzę, ze względu na stopień „łączliwości” komizmu z innymi kategoriami i jego pozaludyczne koneksje. Zbyt wąskie i prawdopodobnie mniej płodne poznawczo byłoby badanie wyłącznie ludycznych aspektów komicznych utworów.

Problemy z uwikłaniem w kontekst. Komizm, jako że ściśle wiąże autora z odbiorcą reagującym śmiechem, jest kategorią bardzo silnie uwikłaną w kontekst. Chodzi tu przede wszystkim o tematykę utworów, która często ma charakter aktualny, związany z realiami bądź znanymi współczesnym tekstami, co często staje się gwarantem skuteczności rozśmieszenia odbiorców. Dotyczy to przede wszystkim komizmu satyrycznego, wyśmiewającego. Można zaryzykować tezę, że większość zabawnych utworów z dawnych lat wymaga od dzisiejszych czytelników znacznie większych kompetencji historycznych niż dzieła tragiczne. Komizm jest zatem kategorią szczególnie silnie uhistorycznioną. Być może zresztą także śmiech jest bardziej kulturowo, społecznie i historycznie zależny i sytuacyjny niż „litość i trwoga”.

Nawet jeśli nie zgodzić się z tą tezą, wciąż dość oczywiste wydaje się, że znaczna część utworów komicznych o charakterze satyrycznym, nastawionym „na zewnątrz” utworu i autora wymaga znajomości kontekstu, aby śmiech był możliwy. Komizm jest zatem bardzo ulotny, mniej uchwytny i trudniejszy do zbadania. Badanie historii literatury przez jego pryzmat skazuje badacza na wnikliwe rozpoznawanie kontekstu historycznego i artystycznego, aby dobrze opisać komiczny gest autora, co zresztą i tak nie uchroni historyka literatury od nieuchronnego uwspółcześnienia. W każdym razie komizm okazuje się kategorią, która wymaga szczególnego uwzględnienia referencyjności tekstu.

Problemy światopoglądowe. Śmiech, a także i komizm w niemałym stopniu zależne są od podmiotu. To reakcja, która zależy od światopoglądu, ale także kompetencji i poczucia humoru (rozumianego tu jako określona wrażliwość na różne komiczne zabiegi).

⁴ Choć – doprowadzając rzecz do absurdu – można by takowe kryteria zaproponować (np. mierząc siłę czy długość śmiechu obecnych czytelników czy też katalogując ilość bądź jakość świadectw odbioru komicznych utworów).

⁵ Zob. S. Sawicki, *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*. W: *Wartość – sacrum – Norwid*. Lublin 1994.

⁶ Zob. D. Siwicka, *Fredro na Polach Elizejskich*. W zb.: *Romantyzm. Janion. Fantazmaty*. Red. D. Siwicka i M. Bieńczyk. Warszawa 1996.

Śmiech przedstawiany bywa jako reakcja, która jednoczy i godzi ze światem – ku temu skłaniają się Kołakowski⁷ czy Marquard⁸ – ale też która może izolować i dystansować – takie wnioski można wyciągnąć z ujęć Hobbesa, Schopenhauera czy Bergsona.

Różne rodzaje komizmu można potraktować jako swoiste *episteme* – sposoby oglądu świata, pewne matryce czy filtry, które porządkują nasze postrzeganie świata. Utwór komiczny jest pewnego rodzaju transformacją świata i świadectwem jego odbioru. Na tym zasadza się, jak sądzę, dwukierunkowa filozoficzna wartość śmiechu i komizmu. Komiczna transformacja rzeczywistości jest jawnie nieprzezroczysta i nie rości sobie prawa do bezpośredniego przedstawiania tej rzeczywistości. Tym samym jest ona wyrazem określonego spojrzenia na świat, formą „krytycznej reprezentacji”⁹. I to jeden kierunek, którym można podążać, rozważając filozoficzną wartość śmiechu: obcowanie z czyjąś jawnie i świadomie wyrażoną wizją świata. Oczywiście nie jest ona w pełni indywidualna, ale w dużym stopniu uzależniona od kulturowego i historycznego kontekstu; stąd też skłonny jestem mówić wręcz o komicznych *episteme*, a nie po prostu o indywidualnych światopoglądach. Drugi kierunek, w którym może zmierzać filozoficzne wartościowanie komizmu, to konfrontacja z perspektywą odbiorcy. Czytelnik staje w obliczu ujawnionej i z reguły wyrazistej postawy wobec rzeczywistości i musi się wobec niej określić, dokonać choćby intuicyjnego określenia swoich przesądów, jeśli użyć hermeneutycznej terminologii. Nie zawsze dzieje się to świadomie – śmiech nas zdradza, wymyka się kontroli i pod tym względem jest cennym, choć trudno mierzalnym świadectwem odbioru. I może to być reakcja wykluczająca, dystansująca – zgodna z ujęciem Hobbesowskim, Schopenhauerowskim czy Bergsonowskim – bądź też zgodna i godząca ze światem, znosząca napięcie i podział, jak przedstawia to choćby za Ritterem Marquard. Oczywiście tej poznawczej wartości śmiechu nie można przeceniać, czego dosadnym świadectwem jest Gogolowska sentencja: „Z kogo się śmiejecie? Z samych siebie się śmiejecie”, która wskazuje na zaciemniający, maskujący aspekt komizmu. Spontaniczna reakcja wyprzedza bowiem refleksję, być może nawet tak dalece, że refleksja za nią nie nadąży.

Jak sądzę, różne koncepcje komizmu, a także teksty literackie reprezentujące różne jego odmiany wyrażają jednocześnie określone wizje świata i człowieka. To tyleż komplikuje mówienie o komizmie (bo ukryte światopoglądowe założenia różnych komicznych chwytów mogą nie być rozpoznane), co daje duże możliwości poznawcze przy badaniu literackich jego przejawów. Ponieważ owe komiczne *episteme* znajdują odbicie w tekstach w pewnej mierze skonwencjonalizowanych i zależnych od historycznego i kulturowego kontekstu, można mówić o komicznych dyskursach: satyrycznym, ironicznym, groteskowym i parodystycznym.

Wszystkie te problemy sugerować by mogły, że zajmowanie się komizmem to działanie z góry skazane na porażkę, obciążone dużym ryzykiem arbitralności, wąt-

⁷ Zob. L. Kołakowski, *O śmiechu*. W: *Mini wykłady o maxi sprawach. Seria druga*. Kraków 2000.

⁸ Zob. O. Marquard, *Śmiech jest małą teodyceą*. W: *Apologia przypadkowości*. Warszawa 1994.

⁹ R. Nycz, *Tezy o mimetyczności*. W: *Tekstowy świat*. Warszawa 1993, s. 255. Można zastanawiać się, czy zawsze utwór komiczny dokonuje swoistej „tematyzacji mediacyjnych struktur”, co z pewnością ma miejsce, jak podkreśla Nycz, w przypadku parodii. Wydaje się, że można to odnieść także do innych form komizmu, jeśli przyjąć, że każdy gest krytyczny wobec rzeczywistości (np. w satyrze), jest faktycznie krytyką jakiejś formy jej mediatyzacji.

pliwie poznawczo, o wątych podstawach metodologicznych. Dlaczego zatem się nim zajmować? Można przekornie powiedzieć, że właśnie ze względu na to ryzyko, bowiem to właśnie tak nieostre zjawiska stanowią prawdziwe wyzwanie poznawcze. Najistotniejszym powodem, dla którego warto się zajmować komizmem w perspektywie historycznoliterackiej jest śmiech – jego społeczna, kulturowa, filozoficzna, ale przede wszystkim egzystencjalna wartość. Śmiech historyka literatury z dawnych dzieł jest dla niego wystarczającym powodem, by się nimi zająć i opisać w świetle komizmu. Ta sankcja egzystencjalna i bardzo osobista odbija się w istotny sposób na charakterze samej sytuacji badania literatury.

Śmiech historyka literatury otwiera możliwość badania komizmu. Być może jest nawet warunkiem granicznym, który musi być spełniony, by rozpocząć badanie – przynajmniej jeśli wziąć pod uwagę perspektywę egzystencjalną. Oczywiście można opisywać komizm przez pryzmat recepcji: jeśli śmiali się czytelnicy, o czym przekonują świadectwa odbioru, jest to wystarczający argument na rzecz opisu chwytów komicznych. Ale czy wtedy rzeczywiście śmiech może zostać zrozumiany? Czy taki czysto techniczny i formalny opis da zadowalający poznawczo wgląd w dawną twórczość?

Ale jest i druga strona medalu. Owszem, śmiech historyka literatury można potraktować jako praktyczne świadectwo fuzji horyzontów, jako przykład pokonania dystansu historycznego i uzyskania dostępu do przeszłości. Ale z drugiej strony czy ów śmiech nie unicestwia historyczności? Czy nie odrywa dzieła od tego, co stanowi nieodłączny i niezbywalny kontekst? Tym bardziej, że historyka może rozśmieszać co innego niż bawiło naszych przodków? Tak czy inaczej komizm jest kategorią, która w najbardziej widoczny (dosłownie) sposób angażuje historyka, nie pozwalając zachować mu bezpiecznego dystansu. W wypadku innych kategorii estetycznych trudno o tak widzialne znaki oddziaływania dawnego tekstu. Śmiech jako reakcja na komizm jest tu wyjątkowy ze względu na swój niekontrolowany i najbardziej zewnętrzny charakter. Toteż komizm jest kategorią demaskującą historyka jako podmiot zaangażowany w komunikację literacką, nieobojętny i nieobiektywny w badaniu.

Proponuję, by mówić o komizmie i jego odmianach jako o różnych dyskursach. Pojęcie dyskursu w ujęciu nurtów jego analizy to użycie języka, które wiąże się z przekazywaniem określonych idei i interakcją; inaczej mówiąc, to tekst wraz z szeroko rozumianym kontekstem. W takim rozumieniu uwzględnione zostaje kto, jak, dlaczego i kiedy się zwraca¹⁰. Jednocześnie używam tego określenia w odniesieniu do komizmu, bowiem oprócz jego estetycznych walorów ma on również istotną wartość poznawczą, polegającą głównie na przekazaniu określonego stosunku do rzeczywistości i jej przedstawiania oraz do własnej wypowiedzi¹¹. Każdy komiczny dyskurs regulują zatem odmienne reguły reprezentacji i inna forma poznania – a ta-

¹⁰ T. van Dijk, *Badania nad dyskursem*. W zb.: *Dyskurs jako struktura i jako proces*. Przeł. G. Grochowski. Warszawa 2001, s. 10, 13. To oczywiście jedno z wielu współczesnych ujęć pojęcia dyskursu, które to słowo jest dziś jednym z bardziej wieloznacznych terminów w humanistyce.

¹¹ Szerzej opisuje to zagadnienie A. Główczewski, opierając się na ujęciu kognitywistycznym (*Komizm w komunikacji literackiej*. Acta Universitatis Nicolai Copernici, Filologia Polska LX – Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 366, 2004).

kie ujęcie zbliża mocno do Foucaultowskiego rozumienia dyskursu jako systemu reprezentacji wiedzy, regulującego sposób mówienia na jakiś temat¹².

Poszczególne odmiany dyskursów komicznych analizować będę pod względem relacji podmiot – tekst, tekst – rzeczywistość i sfera międzytekstowa oraz tekst – odbiorca. Przedstawię tu poszczególne dyskursy komiczne w powiązaniu z pewnymi okresami historycznoliterackimi, w których dominowały, ale jednak oddziałujące także później. Podobnie można także w dalszej przeszłości szukać ich korzeni (w zasadzie w każdym wypadku w starożytności), choć w przyjętym przeze mnie rozumieniu wydaje się, że rozwinęły się we wskazanych przez mnie momentach.

Dyskurs satyryczny

Jeśli przyjrzeć się komizmowi oświeceniowemu, wyraźnie dominuje w nim satyryczna jego odmiana. W tej odmianie podmiot wyraźnie sytuuje się ponad tekstem, podporządkowując go sobie instrumentalnie i traktując go jako medium do wyrażenia własnego światopoglądu. Satyryk ustawia się w pozycji tego, który wie lepiej i krytykując coś, wyraża (zwykle pośrednio) własny światopogląd. To panowanie podmiotu jest ograniczone z reguły z dwóch stron. Pierwsze ograniczenie wiąże się z konwencją literacką, której podporządkowuje się tekst satyryczny. Konwencjonalność to efekt tyleż klasycystycznego rozumienia poetyki, co instrumentalnego traktowania tekstu literackiego. Nadanie dziełu perswazyjnego charakteru skłania raczej do poddania się konwencji niż do poszukiwania nowej formy, która mogłaby zatrzeć wyrazistość przekazu. Drugie ograniczenie dominacji indywidualnego podmiotu autorskiego związane jest z rzeczywistością pozaliteracką – autor, szczególnie w polskich realiach, działał jako rzecznik określonej grupy interesów. W dużej mierze jest to zatem samoograniczenie.

Komizm ukierunkowany jest tu na zewnątrz podmiotu i tekstu, w stronę świata. I tu także widoczna jest dominacja podmiotu, który stoi poza wyśmiewanym zjawiskiem¹³, co wyraża poprzez deformację obrazu rzeczywistości przedstawionej w tekście. W tej wizji elementy świata poddane są wyjaskrawieniu, zostaje on uporządkowany w sposób czarno-biały. Zbudowanie wyraźnych opozycji ułatwia wyśmianie. Negacji świata w tej odmianie komizmu towarzyszy też aspekt pozytywny – występowanie w imię określonej ideologii, która jednak nie zawsze przywoływana jest wprost.

Śmiech satyryka zmusza odbiorcę do ustosunkowania się wobec zarówno krytykowanych poglądów, jak i wyrażonego wprost bądź implicite światopoglądu autora. W tym znaczeniu satyra i śmiech satyryczny buduje wspólnotę, ale wspólnotę określaną głównie przez negację i odrzucenie. Nie ma tu miejsca na dialog, ale na akceptację bądź odrzucenie. Śmiech satyryczny daje poczucie wyższości wobec tego, co wyśmiewane – i to ta jego odmiana, jak się wydaje, została głównie opisana w teorii Hobbesa.

¹² S. Hall, *Foucault: Power, Knowledge and Discourse*. W zb.: *Discourse. Theory and Practice. A Reader*. Red. M. Wetherell, S. Taylor, S. Yates. London-Thousand Oaks-New Delhi 2001, s. 72-73.

¹³ M. Bachtin, op. cit., s. 69. Bachtin zwraca uwagę, że ten rodzaj komizmu charakterystyczny jest dla czasów nowożytnych i różni się od śmiechu karnawalowego średniowiecza i renesansu.

Ten typ komizmu wyraźnie dominuje w oświeceniu, choć pisarze tego okresu określenia satyra używali jeszcze wyłącznie gatunkowo, przy czym poszerzenie znaczenia pojawiło się już na początku XIX wieku¹⁴. Satyryczność pojawia się w pamfletach, poematach heroikomicznych, bajkach i powiastkach filozoficznych. Komizm satyryczny przenika twórczość Ignacego Krasickiego, w której przybiera różne formy gatunkowe i wyraża się z różną siłą. Kwestia owej komicznej siły dyskursu satyrycznego wydaje się ciekawa. Może ona bowiem być dość duża w wypadku ofensywnych satyr, jak np. *Żona modna*, gdzie wyraźnie rozpoznawalny jest adresat i ideowy przeciwnik autora, ale także niewielka i subtelna w niektórych bajkach – np. w *Ptaszkach w klatce*.

Krasicki chętnie posługuje się ironią, co jednak nie klóci się z ogólnie satyrycznym charakterem tej twórczości. Ironia jest tu bowiem wykorzystywana czysto instrumentalnie, jako trop służący mniej lub bardziej wyrafinowanemu atakowi na przeciwników. Z najciekawszymi jej formami mamy do czynienia np. w *Do króla* czy też w *Antymonachomachii*. Ironia maskuje tu w różnym stopniu adres komicznego ataku, choć czasem wydaje się odzwierciedlać ironiczny światopogląd autora (np. w *Malarzach* czy *Wstępie do bajek*).

Obecność ironii w satyrze wskazuje, że nie zawsze dyskurs satyryczny w sposób wyraźny służy wyrażeniu własnych poglądów, często natomiast może mieć charakter destruktywny. Tak dzieje się np. w powiastkach filozoficznych Woltera, gdzie łatwiej dopatrzeć się krytyki cudzych poglądów niż prezentacji własnych.

Dyskurs ironiczny

Ironia wydaje się najbardziej charakterystyczna dla romantycznego komizmu. Można wręcz powiedzieć, że w pojęciu romantycznej ironii skupia się istotna część romantycznego światopoglądu, jeśli chodzi o rozumienie podmiotowości i filozofię tekstu.

Mówiąc o romantycznej ironii, mam na myśli ironię artysty i jej językową, a nie sytuacyjną odmianę¹⁵. Nie wyklucza to związków z rzeczywistością. Wypowiedź ironiczna może być potraktowana jako ujawnienie fundamentalnej sprzeczności tkwiącej w świecie, demaskacja ta dokonuje się wyłącznie za sprawą języka. O ile satyra stwarza napięcie między tekstem a światem, o tyle ironia przede wszystkim przenosi ciężar na relację podmiot – tekst. Ironia romantyczna określałaby „zasadniczą sprzeczność bytu rozdzielonego na idealne i realne”¹⁶. Można ją także traktować jako permanentną parabazę, wychylenie się autora z dzieła. I w tym znaczeniu wyraża ona wyższość podmiotu nad przedmiotem, gdzie tekst może być maską dla podmiotu, służącą „uchronieniu jego czystości oraz zachowaniu jego autonomii”¹⁷.

¹⁴ M. Grzędzielska, T. Kostkiewiczowa, *Satyra*. W zb.: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red. T. Kostkiewiczowa. Wrocław 1991, s. 554.

¹⁵ Odwołuję się tu do rozróżnienia stosowanego przez D.S. Muecke (*Ironia: podstawowe klasyfikacje*. W zb.: *Ironia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2002, s. 46).

¹⁶ W. Szturc, *Ironia romantyczna*. Warszawa 1992, s. 74.

¹⁷ C. Lang, *Autobiography in the Aftermath of Romanticism*. „Diacritics” Winter 1982, s. 4 (cyt za: R. Nycz, *Język modernizmu*. Wrocław 1997, s. 87).

Ale romantyczny ironista zdaje sobie jednocześnie sprawę, że skazany jest na uprzedmiotowienie, bowiem inaczej nie będzie w stanie zaistnieć w świecie, a może nawet uzyskać samowiedzy poprzez własną wypowiedź. Ta podmiotowo-przedmiotowa sprzeczność jest źródłem komizmu, bardzo gorzkiego i melancholijnego w istocie.

Ironia ze względu na swoją szczególną semantykę, opierającą się na oscylacji między dosłownym a ukrytym znaczeniem¹⁸ nie nadaje się zbyt do podporządkowania określonej ideologii. Ale jednocześnie spełniać może rozliczne funkcje (oprócz *stricte* ludycznej): może łączyć, służyć napaści lub przeciwstawieniu się czemuś, ochronie, stworzeniu dystansu dającego szerszą perspektywę, wzmocnieniu¹⁹.

Śmiech ironisty jest raczej melancholijnym uśmiechem, który można nazwać stłumioną „ekspresją w pomniejszeniu”²⁰. Ukierunkowuje się nie tyle przeciw światu czy jakimś jego elementom (jak w satyrze), ale jego celem staje się z jednej strony tekst, a z drugiej sam ironista. Ironia w romantycznej odmianie nie buduje wyraźnej wspólnoty śmiechu, ale jest raczej formą niejawnego porozumienia wykluczającego tych, którzy nie odkryją ukrytego przekazu. Śmiech rodzi się tu ze zbudowania dystansu między tekstem a podmiotem, który mimo to skazany jest na językową ekspresję. Ta sprzeczność rodzi autoironiczny śmiech.

Ironia romantyczna charakteryzuje się szczególnym wyczuleniem na styl, jego nieprzezroczystość. To pozwala połączyć ironię Fredry oraz Norwida, Mickiewicza i Słowackiego, którego *Beniowski* jest najbardziej intrygującym przykładem ironicznego dyskursu. Później szczególnie interesująco rozwijana jest w epice pod postacią ironii w narracji, np. w *Lalce* Prusa, zaś w dwudziestym wieku, w nieco innej odmianie, staje się podstawową zasadą poezji i jedną z istotnych zasad budowy tekstowej podmiotowości²¹.

Dyskurs groteskowy

Groteska zaczyna dominować w komicznym myśleniu o rzeczywistości w dwudziestoleciu międzywojennym. Dokładnie zaś wyraźne zainteresowanie tą odmianą komizmu pojawia się około roku 1910²². Odróżniłbym jednak jej dwudziestowieczną odmianę od wcześniejszych: średniowiecznej, opisywanej przez Bachtina²³, i romantyczno-modernistycznej, scharakteryzowanej przez Kaysera²⁴. Karnawałowa groteska w wersji Bachtinowskiej jest bardziej zjawiskiem społecznym i obyczajowym

¹⁸ Zob. L. Hutcheon, *Irony's Edge*. London and New York 1995.

¹⁹ Ibidem, s. 47.

²⁰ H. Plessner, *Uśmiech*. W: *Pytanie o conditio humana*. Wybór pism. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Krasnodębski, przeł. M. Łukasiewicz, Z. Krasnodębski, A. Żaluska. Warszawa 1988, s. 196.

²¹ Zob. R. Nycz, *Tropy „ja”*. W: *Język modernizmu...*

²² Zob. R. Nycz, *Gest śmiechu*. W: *Język modernizmu...*, s. 248 i nast.

²³ Zob. M. Bachtin, op. cit.

²⁴ Zob. W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*. W zb.: *Groteska*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2003.

wym niż artystycznym, choć bez wątpienia przyświeca jej określona ideologia – swoista demokratyzacja polegająca na obniżaniu metafizycznej „góry” do materialno-cieleśnego „dołu”. Romantyczna i modernistyczna groteskowość wyrasta, według Kaysera, z poczucia obcości podmiotu w świecie, toteż podszyta jest ona silnie grozą. Podmiot ów reaguje na świat, który dla niego samego stał się obcy i niezrozumiały. Groteskowość ta wyrasta zatem ze zmiany relacji podmiot – świat i charakteryzuje ją subiektywna reakcja. Podejście dwudziestowieczne, jak sądzę, w większym stopniu niż na obcość kładzie nacisk na absurdalność świata – i to właśnie absurd jest moim zdaniem słowem kluczowym do opisanego zjawiska. Stąd być może trafniejszym określeniem streszczającym ten etap rozwoju komizmu byłby dyskurs absurdystyczny. Zbyttno jednak kojarzyłyby się to sformułowanie z teatrem absurdu, a poza tym odcinałoby tę formę komizmu od swoich korzeni. Bo choć groteska dwudziestowieczna jest wyraźnie inna od wcześniejszych, wyrasta jednak z określonej tradycji. Różne groteski łączy, jak się wydaje, zaburzenie lub zachwianie proporcji.

Absurdalność groteskowa to przekonanie o zasadniczej nieprzejrzytości świata, który nie tyle stał się niezrozumiały, ale ze swej natury jest taki. Podmiot może szukać tu wprawdzie jakiegoś porządku, jakieś ukrytej zasady (jak u Schulza czy Witkacego), ale jeśli zostaje ona sformułowana, okazuje się raczej prywatnym konstruktem – albo arbitralnym, albo egzystencjalnie nieużytecznym – jak w wypadku ferdydurkowego Józia, który ucieka „z gębą w rękach”. Świat jawi się tu jako chaotyczny obszar pozbawiony naturalnych reguł. Podmiot groteski jest głęboko zanurzony w świecie i w niewielkim stopniu podmiotem może być nazwany – pozbawiony jest w dużej mierze mocy sprawczej. Dotyczy to zarówno narratora ulegającego kliszom językowym (np. u Witkacego) i konwencjom narracyjnym (np. u Gombrowicza w *Pamiętniku z okresu dojrzewania*), jak i bohatera zagubionego w nieprzyjaznej rzeczywistości. Znamienne jest to, że brak określenia na twórcę groteski – tak jak posługujemy się określeniami „satyryk”, „ironista” czy „parodysta”.

Tekstowym odbiciem tego przekonania o nieprzejrzytości świata jest nieprzeźroczystość stylu, znaczenie języka, który w skrajnej wersji, np. u Różewicza, nie pozwala na skuteczną komunikację i raczej zaciemnia obraz świata niż go przedstawia. To silne przekonanie o gęstości języka i niespójności językowych przekazów łączy groteskę pierwszej połowy XX wieku z powojennymi absurdystami.

W efekcie okazuje się, że nieprzejrzyty dla siebie samego jest sam podmiot, który nie wie, jaki jest, nie mogąc nic o sobie powiedzieć. Ta sytuacja rodzi może zarówno śmiech, jak i płacz, jakby w grotesce odbicie znalazły dwie postawy: śmiejącego się Demokryta i płaczącego Heraklita. Obaj reagują na to samo: poczucie zagrożenia, kruchości i niezrozumiałości świata²⁵. Śmiech wynika w grotesce z deproporcjonalizacji, ale to śmiech histeryczny, bowiem ta deformacja ma charakter demaskatorski²⁶. Reakcja ta przeradza się zatem w zaraźliwy i chorobliwy chichot, wy-

²⁵ Zob. krótkie omówienie tych postaw – D. Siwicka, op. cit., s. 138-139.

²⁶ O istotnej demaskatorskiej i filozoficznej funkcji groteski pisał J. Onimus (*Groteska jako struktura świadomości*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4).

rażający bezradność wobec rzeczywistości, wciągający odbiorcę i wszechogarniający²⁷.

W tym ujęciu popularność groteski w latach 20., a szczególnie 30. XX wieku wiązać można z katastroficznymi nastrojami narastającymi także w literaturze tego okresu.

Dyskurs parodystyczny

Parodia to wraz z pastiszem pojęcie często charakteryzujące postmodernistyczne rozumienie tekstu i literatury. R. Nycz wskazuje, że w dwudziestolecie międzywojennym, kiedy zaczęła pojawiać się moda na parodie, nie było to pojęcie wystarczająco dobrze utrwalone. Prawdziwym przełomem pod tym względem były dopiero lata 60., od kiedy to parodia zagościła trwale w świadomości czytelniczej²⁸. To właśnie moment, w którym do głosu zaczyna dochodzić postmodernizm w sztuce. Zatem, jak się wydaje, to właśnie parodia najlepiej charakteryzuje komizm drugiej połowy XX wieku.

Powszechnemu jej stosowaniu w dzisiejszej kulturze towarzyszy też skłonność do innego niż dawniej definiowania tego zjawiska – jako kategorii estetycznej. W tym duchu można definiować ją jako „powtórzenie z zachowaniem krytycznej różnicy”²⁹. Definicja ta wymaga, jak sądzę, pewnego doprecyzowania. Po pierwsze, zaciera ona różnicę między pastiszem a parodią. Po drugie zaś, ujęcie to usuwa ze zjawiska parodii komizm, który tradycyjne ujęcia traktują jako istotny jej element. Sądzę, że widoczne w tekstach określanych mianem parodystycznych kontrast i przerysowanie dają komiczny efekt, co oczywiście nie znaczy, że rola parodii wyczerpuje się jedynie w funkcji ludycznej. Obok niej wskazać można jeszcze satyryczną, krytyczną i konstrukcyjną³⁰. Ta ostatnia obok ludycznej wydaje się najlepiej charakteryzować parodię postmodernistyczną. Jednocześnie przyznać należy, że szczególnie w literaturze polskiej takiej właśnie odmiany parodii jest stosunkowo niewiele, choć i ona występuje, np. w twórczości Konwickiego, Pilcha, Huelle (*Mercedes Benz*). Najbardziej znani polscy parodysty, tacy jak Mrożek czy Lem, bliscy są czasem satyrze, co może wynikać z bliskiej autorom (szczególnie Lemowi) tradycji racjonalizmu oświeceniowego.

Parodię pod względem konstrukcji charakteryzuje palimpsestowość³¹. Właśnie odniesienie tekstu parodystycznego do innego lub innych tekstów charakteryzuje gest parodystyczny. To wyraźnie odróżnia parodię od groteski czy satyry, które tak

²⁷ „Komizm, który jest intuicją absurdu, wydaje mi się bardziej rozpaczliwy od tragizmu. Z komizmu nie ma ucieczki” E. Ionesco (cyt. za M. Bukowska-Schiellmann, *Wartość śmiechu*. W: *Tymczasowa rzeczywistość*. Gdańsk 2004, s. 142).

²⁸ R. Nycz, *Parodia i pastisz*. W: *Tekstowy świat...*, s. 159.

²⁹ L. Hutcheon, *A Theory of parody. The Teachings of twenties-century art forms*. New York-London 1985, s. 6. Za znamienne można uznać to, że badaczka jest także autorką interesującej pracy *A Poetics of Postmodernism*.

³⁰ R. Nycz, *Parodia i pastisz...*, s. 165-170.

³¹ W znanej koncepcji intertekstualności G. Genette’a obszerne miejsce zajmują rozważania nad odmianami parodii.

czy inaczej dążyły do wyjścia poza tekst w stronę rzeczywistości, by ją komentować, na nią wpływać bądź ją oceniać. Zbliża natomiast do ironii, w której również odniesienie do świata było zamazane, a istotniejszą była relacja podmiot – tworzywo. W parodii jednak, choć używa się określenia parodysta, podmiot rozproszony jest w sferze intertekstualnej, jest jedynie funkcją przeczytanych i przywołanych tekstów³². To właśnie do parodysty dobrze pasuje określenie skryptor, choć tu także można mówić o podmiotowym nacechowaniu tekstu, widocznym w charakterystycznym dla parodii efekcie krytycznego wzmocnienia tego, co parodiowane. Owa nadwyżka w stosunku do tego, co jest obiektem parodystycznej transformacji, dodatek do tego, co powtórzone, może stanowić podmiotowy ślad.

Śmiech parodysty jest radosną ekspresją bricoleur'a, którego bawi beztrudnie łączenie różnych elementów. Czytelnik dołącza się to niego, kiedy rozpoznaje znane sobie elementy i dostrzega niespójności, jakie wynikają z tego połączenia.

Ta krótka szkicowa propozycja ma jedynie otwierać pole badań. Zdaję sobie sprawę, że nie jest możliwe ściśle podporządkowanie tych komicznych dyskursów określonym okresom i znaleźć można niemało przykładów kwestionujących to modelowe ujęcie. Tym niemniej sędzę, że w syntetyczny i uogólniający sposób można komizm wpisać w projekt przepisania historii literatury polskiej, wiążąc określone dyskursy komiczne z określonymi okresami. Zarysowane wyżej trudności powinny być raczej zachętą do ich pokonania niż źródłem paraliżu badacza.

Summary

In my paper I present some arguments why comical texts were underestimated in history of literature. There are terminological, axiological, bound with context and ideological problems with the comicality. I propose to review a history of literature from 18th according to 4 comical discourses: satirical, ironical, grotesque and parodying. First one (typical for the 18th) is related to Hobbes theory of laughter and expresses subjects dominance over a criticized object, that is laughed at. Irony in its romantic type is aimed at subject itself and its laughter is auto ironical. Twenties century grotesque reveals subject as immersed in an absurd world. Grotesque laughter is hysterical. Subject in parody (typical for postmodernism) is immersed in textual world and laughs, because recognizes well-known and recontextualized conventions.

³² Zob. R. Barthes, *S/Z*. Przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiewska. Warszawa 1999, s. 44.