

Cezary Marasiński

Śmiech jako graniczna forma ludzkiego zachowania opisany przez H. Plessnera a komedia dell'arte

Kultura i Edukacja nr 2-3, 110-118

2006

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.

KOMUNIKATY—SPRAWOZDANIA

Cezary Marasiński

ŚMIECH JAKO GRANICZNA FORMA LUDZKIEGO ZACHOWANIA OPISANY PRZEZ H. PLESSNERA A KOMEDIA *DELL'ARTE*

Niniejszy tekst jest próbą „wyjaśnienia” komizmu epizodów komedii *dell'arte* przy pomocy plessnerowskiego, uniwersalnego modelu sytuacji rozśmieszającej. W rozważaniach Plessnera znajdujemy jedynie przykłady z jego epoki i jego świata. Co się stanie, gdy sięgniemy po przykłady bardziej odległe? Czy „uniwersalny model” okaże się nadal uniwersalny, a komizm – niezmienny?

1. Fenomen komedii *dell'arte*

Innym obecnym w poniższym tekście wątkiem jest frapujące mnie pytanie, czy niektóre z plessnerowskich dokonań mogą przekroczyć granicę, jaką wyznaczył im sam autor? Tą granicą jest doświadczenie czerpane z ludzkiego zachowania. Tego rodzaju doświadczenie jest dostępne wszystkim ludziom i stanowi doskonały fundament do podjęcia rozważań nad śmiechem, który jest przecież formą ludzkiego zachowania. Czy można te modelowe narzędzia teoretyczne przenieść na grunt innego doświadczenia, np. artystycznego? Komedia *dell'arte* to w końcu sztuka, w której jedni ludzie – aktorzy, udając swym zachowaniem zachowanie bohaterów scenicznych, starali się doprowadzić drugich ludzi – publiczność do granicznej formy ludzkiego zachowania, jaką jest śmiech. Mamy zatem formę ludzkiego zachowania, która jest jednocześnie sztuką i odpowiednio dwa rodzaje doświadczenia: refleksję nad zachowaniami ludzkimi i przeżycie artystyczne. Zaś w dalekiej perspektywie, która z całą pewnością wykracza poza krótką formę niniejszych rozważań, rysuje się doniosłe pytanie o naturę śmiechu:

Czy istnieje śmiech poza ludzkim zachowaniem?

commedia dell'arte, ludowa komedia improwizowana, która była popularna we Włoszech w XVI–XVIII w.; jej przeciwieństwem była *commedia erudita*, naśladowująca klasyczne wzory starożytne. *Dell'arte* oznacza, że grali w niej aktorzy zawodowi, członkowie arte, czyli cechu aktorów. Wystawiały ją zespoły 12–15-osobowe, improwizujące na kanwie scenariusza zawierającego sugestie co do akrobacji, śpiewu czy tańca. Poza młodymi kochankami, wszyscy wykonawcy nosili maski; każdy zachowywał własną tj. postaci, którą przedstawiał, zmieniając ją wraz z wiekiem. Kochankom byli przeciwstawiani starcy lub strażnicy, zwłaszcza Pantalone. Inne postaci to m.in. Dottore (Doktor) – pseudouczony tępak, Capitano (Kapitan) – żołnierz samochwał. Odrębnymi postaciami byli służący (*zanni*). Sprytni, oportunistyczni, chciwi, pojawiali się w różnych maskach, tworząc postacie wciąż żywe w europejskiej literaturze i teatrze, jak np. Arlecchino (Arlekin), Colombina (Kolombina) czy Pedrolino (Pierrot). Trupy te występowały w latach 70. XVI w. w Hiszpanii, później we Francji i zapewne w Wielkiej Brytanii. W XVIII w. improwizacja we Włoszech wygasła; zastąpił ją tekst pisany [...]¹.

Z mojego wieloletniego zainteresowania komedią *dell'arte* wyłaniają się dwa, nieprzystające do siebie, obrazy tego fenomenu. Są oczywiście niekompletne, poskładane z dostępnych dziś „zabytków”, gdyż czas komedii *dell'arte* minął, a jej zapis można w najlepszym wypadku uznać za literacki lub dramatyczny ekwiwalent minionego zjawiska.

Pierwszy z wizerunków można określić jako *młodą komedię obyczajową*. Młodą nie w związku z długością jej życia czy stopnia zaawansowania w rozwoju, lecz ze względu na fakt, że mamy do czynienia ze sztuką dojrzewającą na naszych oczach. Komedia *dell'arte* walczy o swoją formę podczas przedstawienia. Stwarza się sama, gdyż – jak wiadomo – nikt jej do końca nie napisał, a spisana przestaje być sobą. Trudna zasada rzeczywistego *dziania się* na oczach widza opierała się nie tylko na niepisanym scenariuszu i improwizacji, ale także na szczególnej technice konstruowania postaci. Była to odmienna procedura niż obecna później, u Moliera, kiedy bohaterem komedii będzie właściwie pewna wada ludzkiego charakteru (lub zespół wad), która ściśle zrasta się z istotą postaci: nie ma Skąpca bez skąpstwa ani Świętoszka bez obłudy. Natomiast w komedii *dell'arte* dramat tworzą typy ludzkie: im głębiej aktor tkwi w istocie duchowej swego bohatera, tym większa jest jego wolność reakcji scenicznych. Taka postać może być nosicielem pewnych cech, na których skupia się epizod, ale nie zrasta się z nimi. Następny epizod może odsłaniać ten sam typ ludzkiej istoty w zupełnie innym ujęciu. Dopóki Arlekin pozostaje Arlekinem a Pantalone – Pantalone'em reguły sztuki są zachowane. Mamy, zatem, do czynienia z tworem, którego korzenie i możliwości artystyczne sięgają o wiele dalej niż sugeruje to fraza *ludowa komedia improwizowana*. Sama nazwa gatunku wskazuje na aktorski cech – arte. Zatem mamy do czynienia ze sztuką pełną skomplikowanych praw i wymagającą bezwzględnie zawodowstwa. Nie

¹ *Oksfordzka ilustrowana encyklopedia sztuki*, J. J. Norwich (red.), tł. B. Zadura, Łódź 1994, s. 107.

tylko aktorzy mieli tego świadomość. Pod koniec XVIII w. niemiecki polityk, historyk i publicysta Justus Möser stwierdził, iż komedia *dell'arte* „posiada jednolitą, własną estetykę, własne kryterium doskonałości, niepodporządkowane estetyce piękna i wzniosłości”².

Aby dopełnić tej pobieżnej charakterystyki epizodów typu „obyczajowego” posłużę się krótkim przykładem – streszczeniem epizodu *Kalendarz starych mężów* (1792) Jana Potockiego³. Jest to oczywiście – jak już podkreślałem – utrwalony na piśmie ekwiwalent zjawiska, a nie komedia *dell'arte* jako taka:

Kasander jest stary i bogaty. Ma młodą i ładną żonę – Zerbabellę. Z racji podeszłego wieku Kasander unika małżeńskiego pożycia intymnego, jednak stara się ukryć rzeczywiste powody swojej wstrzemięźliwości, posługując się swoim kalendarzem. To zawsze kalendarz – nigdy Kasander – jednoznacznie mówi, iż właśnie ten dzień nie jest bynajmniej odpowiednim dniem na czerpanie cielesnych uciech płynących z małżeństwa. Pewnego razu Zerbabellę porwali piraci. Kasander zamierza ją wykupić. Tymczasem pozostawiona wśród piratów Zerbabella odkrywa ku swej radości, iż mają oni zupełnie inny kalendarz niż jej mąż. Kiedy Kasander dociera na statek z pieniędzmi przeznaczonymi na okup za Zerbabellę, zdaje sobie sprawę z tego, co zaszło. Obiecuje, że Zerbabella zostanie wdową i to po całym statku piratów.

Utwór jest bardzo krótką formą sceniczną – paradą. Początkowo parady były reklamówkami właściwej komedii – mini epizodami granymi za darmo na rogach ulic. Zatem komedia *dell'arte* ujawnia tu twarz bezczelną, ale inteligentną, dowcip cięty, gorzki, pełen aluzji i skrótów. Spoza „zabawkowych” niedorzeczności od czasu do czasu smętnie spoziera samo życie.

Pora teraz zająć się drugą twarzą komedii *dell'arte*. Oto kolejny przykład:

Seszelski teatrzyk *Sokwe*. Niemal każdy z przejawów folkloru Wysp Seszelskich (wyspy na Oceanie Indyjskim) ściśle nawiązuje do jakiejś formy artystycznej popularnej w Europie w XVIII wieku. Brzmi to dziwnie, ale tak właśnie wygląda kultura tego postkolonialnego kraju. *Sokwe* jest seszelskim wariantem komedii *dell'arte*. Aktorzy grają w maskach i od stóp po szyję są owinięci lianami. Występują: król i jego dwór: oficerowie, czarownik, doktor, człowiek z karabinem i „ścinacz gór”. Po krótkiej prezentacji otwierającej król zaczyna tańczyć, następnie pada sparaliżowany. Podchodzi doktor („dający życie”) i zaczyna leczyć króla. Podczas trwającej długo czynności leczenia aktorzy improwizują śmieszny dialog, w którym proponują równie niekonwencjonalne co kontrowersyjne sposoby wyleczenia króla. Wreszcie wspólnymi siłami udaje się króla uzdrowić⁴.

² M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tł. A. i A. Go-reń, wstęp i oprac. S. Balbus, Kraków 1975, s. 98.

³ Por. J. Potocki, *Parady*, tł. J. Modrzejewski, wstęp L. Kukulski, Warszawa 1966, s. 33–42.

⁴ Informacje o teatrze *Sokwe* pochodzą z okładki płyty analogowej: Seychelles 2. Musiques oubliées „des Iles”, Ocora, Paris 1978.

Mamy tu do czynienia z bardziej irracjonalną stroną komedii *dell'arte*, o której trudno cokolwiek powiedzieć poza tym, że wydaje się zupełnie inna. Posłużyłem się wprawdzie przykładem z bardzo odległego krańca świata, ale również w Europie znajdujemy przykłady epizodów, które cechuje irracjonalność fabuły. Oto epizod odtworzony przez Davida Claudona na podstawie cyklu XVIII-wiecznych rycin⁵:

Arlekin jest chory. Dottore robi mu lewatywę. Okazuje się, że Arlekin jest w ciąży. Arlekin rodzi troje dzieci. Dwoje z nich umiera, jedno – przeżywa. Arlekin troszczy się o dziecko. Uczy je chodzić. Arlekin skarży się Dottore, że ma problemy z wychowaniem dziecka i chłoscze swoje dziecko. Sztuka się kończy, kiedy Arlekin uczy swoje dziecko czytać. W czasie trwania epizodu przyjaciele Arlekina naśmiewają się z niego.

Zatem ów drugi „typ” komedii nie ma nic wspólnego z ciętym acz błyskotliwym dowcipem epizodów obyczajowych. Zdaje się, że był on przeznaczony dla zupełnie innego widza, dla kogoś o innej wrażliwości. Pierwszy typ dramatu ma generalnie szansę do nas trafić. W odniesieniu do drugiego chciałoby się zacytować słowa Kazimierza Żygulskiego: „Nie dotyczy nas także zwykle komizm obcych, gdyż brak nam klucza do jego zrozumienia [...]”⁶.

Sytuację komplikuje jednak fakt, że ta sama publiczność znajdowała klucz zarówno do pełnych inteligentnej złośliwości epizodów obyczajowych, jak i do mrocznej groteski epizodów typu drugiego. Co więcej, często jeden typ przechodził w drugi: podczas trwania tego samego epizodu pomysłowa intryga mogła ugrzęznąć w absurdalnej klanadzie, jakby publiczność nagle stała się o wiele mniej wymagająca. Mamy tu do czynienia z tworzeniem się jakby pęknięcia między dwiema sprzecznymi tendencjami w jednej sztuce.

2. W poszukiwaniu uniwersalnego modelu sytuacji

W 1941 r. Helmuth Plessner opublikował po raz pierwszy pracę *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*. Autor podjął bardzo poważną próbę skonstruowania uniwersalnego modelu sytuacji, w której człowiek reaguje śmiechem. Otóż do śmiechu może doprowadzić człowieka taka sytuacja, która zostanie przez niego odebrana jako efekt nałożenia się dwóch ciągów znaczeń należących do odmiennych, wykluczających się wzajemnie sensów. Przykładem takiego pola nakładających się sensów jest krajobraz rozciągający się wokół Don Kiszota. Dla większości był to swojski świat złożony z pola, majątku, gospody, wiatraka i wielu innych zwykłych, zdeterminowanych przez zdrowy rozsądek spraw, zaś dla głównego bohatera te same obiekty były zakłętym

⁵ Patrz Internet: D. Claudon, *Commedia dell'Arte*, 1999–2003, www.davidclaudon.com/arte/commedia.html

⁶ K. Żygulski, *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*, Warszawa 1976, s. 24.

zamkiem, polem bitwy, olbrzymem, czy wrogą armią. O tym, że były to wykluczające się sensory, świadczy każda przygoda bohatera.

Poznawanie świata i związanie jego elementów nicią sensów jest – wg Plessnera – jedną z podstawowych zasad organizowania ludzkiego życia. Jest to efekt ludzkiej i tylko ludzkiej zdolności do pojmowania siebie jako istoty zamieszkującej swoje ciało. Człowiek dzięki temu posiada pewne typowo ludzkie zdolności, np. mówienie, wytwarzanie i posługiwanie się narzędziami, ubiór, budowa i urządzenie miejsc zamieszkania, obyczaje⁷.

Przyjrzyjmy się jednej z tych zdolności – ubieraniu się. Zwierzęta (nawet te bardziej rozwinięte) nie ubierają się. Kiedy im zimno chowają się przed wiatrem, zwijają w kłębek, wychodzą na słońce, ale nie ubierają się. Żeby się ubrać trzeba dysponować pewnymi pojęciami, np. pojęciem własnego ciała. Trzeba umieć spojrzeć na swoje ciało, jak na jeden z obiektów świata zewnętrznego i zacząć je porównywać z tymi obiektami, które mogą posłużyć do zrobienia ubrania.

Jednak na tym nie koniec. Refleksyjna świadomość nie wystarczy do sukcesu. Nigdy bym się nie ubrał (albo ubrałbym się nieudolnie), gdybym nie dysponował swoją bezpośrednią świadomością ciała: *ja-ciało*. To ona pozwala w sposób bezpośrednio-cielesny odczuć np. niewygodę nieudanego ubrania.

Zatem każda ludzka zdolność wymaga działania tych dwóch typów świadomości. Wymaga ustalenia równowagi pomiędzy *ja-ciało* a *ja-w ciele*⁸. Tworzenie spłotu tych dwóch sposobów przeżywania swego istnienia warunkuje naturę człowieka. Te dwa sposoby istnienia muszą być we wzajemnej równowadze. Jednym z głównych produktów tej równowagi jest zachowanie – szeroko pojęta zdolność do sensownego reagowania na sytuację. Studium Plessnera nad istotą śmiechu i płaczu opiera się na gruncie dostępnym dla wszystkich ludzi, właśnie na gruncie ludzkiego zachowania.

Wróćmy jeszcze raz do uniwersalnego modelu sytuacji, na którą reagujemy śmiechem (Do śmiechu może doprowadzić człowieka taka sytuacja, która zostanie przez niego odebrana jako efekt nałożenia się dwóch ciągów znaczeń należących do odmiennych, wykluczających się wzajemnie sensów.) Dlaczego nakładanie na świat „siatki sensów” jest wg Plessnera warunkiem naszego funkcjonowania (zachowania się)?

Zwierzę, które odbiera świat bezpośrednio, jako ciało, potrafi w sposób wrodzony reagować odpowiednio na różne sytuacje. Wieloma z tych możliwości zwierzęta dysponują już wkrótce po urodzeniu. Nowo narodzony człowiek praktycznie nic nie umie, a zdolność do robienia czegokolwiek jest nabywana wyjątkowo mozolnie w porównaniu ze zwierzętami (np. roczne dziecko – roczny pies). Ludzka nauka idzie zawsze w parze z „oswajaniem” świata. Jest to cena, jaką zapłacił człowiek za refleksyjną zdolność tworzenia pojęć, rozumowania. Na żadną sytuację nie umiemy zareagować zrazu bezpo-

⁷ Por. H. Plessner, *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, tł. Z. Nerczuk i A. Zwolińska, posłowie A. Zwolińska, Kęty 2004, s. 26.

⁸ Por. ibidem, s. 37 i s.158.

średnio, ale odwołując się do świadomości refleksyjnej, uczymy się zachowań, które potem w sposób niejako wtórny mogą nabrać cech bezpośredniego, „instynktownego” automatyzmu. Tak jest np. z chodzeniem⁹. Nauka idzie w parze z oswajaniem otoczenia, czyli z nakładaniem na nie siatki sensów. Bez choćby elementarnego zinterpretowania składników swego otoczenia nie byłibyśmy w stanie nic zrobić, ani niczego się nauczyć.

Sytuację nałożenia się dwóch sensów musimy postrzegać jako wydarzenie istotne. Jeżeli sensory te się wykluczają nasze zachowanie (produkt równowagi ustalonej między ja – ciało i ja mieszkaniem ciała) zostanie zablokowane. Nie dysponujemy formą, pojęciem, które umożliwi nam sensowne zachowanie się. Pozostają dwie formy graniczne ludzkiego zachowania: śmiech lub płacz. Z racji tematu niniejszych rozważań zajmę się tylko śmiechem. Dla Plessnera śmiech stanowi rodzaj wyrwania się z sytuacji¹⁰. Następuje zerwanie więzów z blokującą moje zachowanie sytuacją, gdyż śmiejąc się, uczestniczę w niej tylko ciałem. Jako osoba zyskuję dystans, choć popadam przy tym w automatyzm cielesny uniemożliwiający działanie. Ciało oznajmia głośnym i rytmicznym wydychaniem powietrza mój triumf, wyzwolenie. Towarzyszy temu poczucie przyjemności i ulgi. Z drugiej strony emancypacja procesu cielesnego, która nie zależy od mojej woli, zaburza równowagę między *ja-ciało* a *ja-żyjącym w ciele*. Następuje tymczasowa dezorganizacja.

Z powyższych słów wynika, że musiał istnieć pewien związek między śmiejącym się człowiekiem a blokującą jego zachowanie sytuacją. Jest to niezbędny warunek: bez związku nie może być mowy o zerwaniu. Wiąż oznacza najróżniejsze sposoby angażowania się w sytuację. Może mieć charakter uczuciowy, a może wynikać z pewnego, czysto zewnętrznego przymusu. W chwili niespodziewanego nałożenia się na sytuację drugiego, jaskrawo sprzecznego z pierwszym sensu, powstaje odczucie ambiwalencji i potrzeba dystansu. Czas na śmiech.

Podsumowując ten fragment, w którym starałem się przybliżyć rezultaty niektórych rozważań Helmutha Plessnera, chciałbym zwrócić uwagę na jeden bardzo istotny i przełomowy fakt. Niezależnie od tego, czy plessnerowski model sytuacji rozśmieszającej jest w pełni uniwersalny, czy też nie, mamy tu do czynienia z odejściem od dominującej w teoretycznej literaturze śmiechu koncentracji na cechach obiektów, które wywołują śmiech. Owe „śmieszne przedmioty” odnajdujemy u Plessnera jako końcowe ogniwo mozolnego procesu oswajania świata, polegającego na nakładaniu na otaczające nas obiekty sieci sensów. Nie sam konflikt czy kontrast cech jest śmieszny, lecz sytuacja – która jednocześnie neguje i podtrzymuje nasze poczucie sensu – może wytworzyć wrażenie śmieszności.

Spójrzmy pod tym kątem na małżeństwo Kasandra i Zerzabelli. Wiemy już, że mówienie o tym, jak to łączenie sprzeczności (starość–młodość) przedstawione

⁹ Por. *ibidem*, s. 158.

¹⁰ Por. *ibidem*, s. 33 i n.

w sposób niewzbudzający litości stanowi odwieczny powód śmiechu, jest chybione. Wiemy, że w istocie chodzi tu o subiektywnie przeżyty konflikt sensów związanych z małżeństwem i ze starzeniem się. W istocie publiczność może przejawić trzy różne reakcje. Pierwsza z nich to obojętność, która bynajmniej nie oznacza braku poczucia humoru. Powyższy konflikt sensów może być obojętny dla nastolatków – nie mają oni wystarczającej ilości doświadczeń i przeżyć związanych ze starzeniem się ani z małżeństwem. Rozumieją sprzeczność, lecz jej nie przeżywają. Sytuacja ich nie wiąże. Druga grupa się nie śmieje, gdyż sytuacja ich nie przerasta i są w stanie na nią odpowiedzieć swoim zachowaniem. Co to znaczy? To znaczy np., że mają w sobie tyle wrażliwości i kultury, iż obrazek Kasandra i Zerbabelli – pomimo całej jego jaskrawości – skwitują raczej smutną refleksją nad ludzką kondycją i będą dalecy od wybuchania śmiechem. Kto w takim razie się będzie śmiał? Bezpośredniej odpowiedzi udziela sam Plessner: „[...] „komiczne” oznacza: wykraczające poza ramy, uderzające, sprzeczne, dwuznaczne – coś, z czym nie wiadomo, co począć, z czym nie można sobie poradzić. Dlatego głupota w dużo większym stopniu skłania się do śmiechu niż inteligencja. Im ciaśniejszy horyzont, tym uboższe możliwości zrozumienia, tym szybciej do granicy bezsensu i ambiwalencji”¹¹.

Jednak komedia *dell'arte* nie poprzestawała na rozśmieszaniu najgłupszych. Przeciwnie – rozwijająca się sztuka proponuje bezsens na coraz wyższym poziomie. Epizody opierają się na funkcjonowaniu charakterów, z których każdy posiada własną sieć sensów, którą nakłada na swój świat. W ten sposób, kiedy dochodzi do jakiegokolwiek interakcji między bohaterami, możemy mieć do czynienia z sytuacją nakładania się dwóch różnych zasad porządkowania świata. Trzeba zaznaczyć, że zasady te już same w sobie bywały „dziurawe”, czyli pełne sprzeczności i błędów. W toku gry wyłaniają się obiekty, które zostały „naładowane” dwuznacznościami do granic wszelkich możliwości (czy raczej do granic możliwości danej trupy aktorskiej). W omawianym tu epizodzie taką rolę pełni tytułowy *kalendarz*. W owym *kalendarzu* spotykają się bowiem sprzeczne i z natury połowiczne „sensy” Kasandra i Zerbabelli. Nie mamy już konfliktu starości i młodości, ich początkowa personifikacja podlega indywidualizacji. Ścierające się połowiczne sensy dają całkowity bezsens: Kasander oszukiwał Zerbabellę – swoje „niewinne dziecko” – dostrzegając jej łatwowierność czy po prostu bezmyślność. Zerbabella – z kolei – faktycznie uwierzyła w *kalendarz* i dlatego w swych dalszych losach szczerze i bez cienia wątpliwości cieszy się z odmienności *kalendarza* piratów. *Kalendarz* ma być obiektem, na który nawet ta bardziej wymagająca część widowni nie znajdzie sensownej odpowiedzi i zdystansuje się, odpowiadając śmiechem. Tak oto powstaje miejsce dla prawdziwej sztuki, która w fascynujący sposób zmierza do doskonałości leżącej poza kryteriami piękna i wzniosłości.

¹¹ Ibidem, s. 148.

Można stwierdzić z całą pewnością, że stworzony przez Plessnera model odpowiada z tworzywem komedii *dell'arte*. Powstaje jednak pewna wątpliwość dotycząca oceny sytuacji mogącej wywołać śmiech. Plessner widzi w niej pewien istotny kryzys. Podkreśla, że obciążone ambiwalentną dwuznacznością elementy sytuacji zawodzą nas, nie możemy już na nie liczyć, nie mogą być oparciem dla naszej kalkulacji ani działania: „[...] nieznośne są dla człowieka sytuacje, na które nie może on udzielić odpowiedzi, w których nie może się zorientować, do których nie może znaleźć żadnego odniesienia, [...] z którymi nie może nic począć. Za wszelką cenę będzie próbował zmienić taką sytuację [...]”¹².

Ta atmosfera kryzysu czy nawet zagrożenia oraz przekonanie, że śmiech jest narzędziem służącym do przywracania normalności, nie odnoszą się w żaden sposób do zachowania się publiczności komedii *dell'arte* i w ogóle zdają się mijać z doświadczeniem wielu osób, które wręcz lgną do tego typu „kryzysów”. Oczywiście istnieje śmiech w sytuacjach trudnych, które mogą zostać odebrane jako tragikomiczne. Być może tam istnieje pole dla niemal heroicznego śmiechu. Ale nie tutaj. Ewidentnie mamy tu do czynienia z lgnięciem do dwuznacznych sytuacji.

Wszystko, co do tej pory napisałem o możliwościach zastosowania plessnerowskiego modelu, jako swoistego klucza do relacji panujących w świecie komedii *dell'arte*, dotyczy jedynie pierwszego z wyróżnionych przeze mnie typów epizodów, który nazwałem „młodą komedią obyczajową”.

Co możemy powiedzieć o irracjonalnych epizodach drugiego typu?

Sytuacja zdaje się być diametralnie różna: nie odnajdujemy żadnych sieci sensów. Nie wiemy, o co chodzi Dottore, kiedy robi Arlekinowi lewatywę, ani w jakim celu Arlekin bije swoje dziecko. Nie wiemy, dlaczego w teatryku *Sokwe* dworzanie pastwią się nad sparaliżowanym królem. Jest oczywiste, że ten typ komedii *dell'arte* nie wpisze się w plessnerowski model. Powstaje pytanie, na jakiej zasadzie epizody te miały rozśmieszać widownię, jeżeli w ogóle miały ją rozśmieszać? Ich dziwaczność i absurdalność nie kojarzą się z niczym, co napisał Plessner. Budzą natomiast pewne skojarzenia ze słowami, które znajdujemy w słynnej pracy Henri Bergsona: „[...] obok rzeczy, która jest śmieszna całą swą istotą, śmieszna sama przez się, śmieszna mocą swej wewnętrznej struktury, jest mnóstwo innych, które budzą śmiech na mocy powierzchownego podobieństwa do tamtej lub przypadkowych związków z trzecią, lecz mocno ją przypominającą i tak dalej, i tak dalej; tym skokom komizmu nie ma końca, albowiem lubimy śmiać się i każdy pretekst jest dobry; mechanizm kojarzący idee osiąga tu zawrotną komplikację [...]”¹³.

Mielibyśmy w ten sposób do czynienia z pewną niekontrolowaną (przez intelekt czy świadomość) lawiną rozśmieszających motywów. Ich autonomia przypomina

¹² Ibidem.

¹³ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, tł. S. Cichowicz, Warszawa 1995, s. 132.

autonomię obrazów widzianych we śnie: „Komiczna niedorzeczność jest tej samej natury, co niedorzeczność marzeń sennych”¹⁴.

Czy rzeczywiście tak jest? Myślę, że tak. Druga twarz komedii *dell'arte* nosi piętno starożytnych i średniowiecznych świąt śmiechu. Opisywali je m.in. Michał Bachtin i Mircea Eliade. Światy te nie są wypełnione komizmem, lecz symboliką śmiechu. Częstym motywem jest np. śmierć króla – koniec dawnego poważnego porządku. Spotykamy ten archetyp w epizodzie seszelskim. Jednak analiza symbolicznej zawartości „sennych” epizodów komedii *dell'arte* stanowi już całkowicie odmienne zagadnienie, leżące poza granicami niniejszych rozważań. Natomiast należałoby przynajmniej podjąć próbę odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób w obrębie jednego fenomenu funkcjonowały dwa tak odmienne żywioły: nowożytny komizm i archaiczna karnawalizacja świata?

Moja propozycja wyjaśnienia jest następująca:

Helmuth Plessner człowiekowi odpowiadającemu śmiechem każe jak najszybciej wracać do świata sensu. Śmiech jest obroną przed nieznośną dwuznacznością, przywracaniem jednoznaczności. Spektakl komedii *dell'arte* działał w odwrotną stronę – poprzez wielokrotne nakładanie sprzecznych sensów stopniowo pogrążał świat powołany do życia w danym spektaklu w chaosie. Elementy spektaklu zarówno te znajdujące się na scenie, jak te wzbudzone w umysłach widzów traciły ostrość. Ich sens umykał z pola widzenia. Wkradał się chaos, a śmiech wciąż trwał. Tak otwierała się furтка do dawnych świąt śmiechu, które przez aktualizację chaosu prowadzą do odrodzenia i odnowy wszystkiego.

LITERATURA:

- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tł. A. i A. Goreń, wstęp i oprac. S. Balbus, Kraków 1975.
- Bergson H., *Śmiech. Esej o komizmie*, tł. S. Cichowicz, Warszawa 1995.
- Claudon D., *Commedia dell'Arte, 1999–2003* [@:] www.davidclaudon.com/arte/com-media.html
- Oksfordzka ilustrowana encyklopedia sztuki*, J. J. Norwich (red.), tł. B. Zadura, Łódź 1994.
- Plessner H., *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, tł. Z. Nerczuk i A. Zwolińska, posłowie A. Zwolińska, Kęty 2004.
- Potocki J., *Parady*, tł. J. Modrzejewski, wstęp L. Kukulski, Warszawa 1966.
- Żygulski K., *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*, Warszawa 1976.
- Płyta analogowa: Seychelles 2. Musiques oubliées „des Iles”, Ocora, Paris 1978.

¹⁴ Ibidem, s. 122.