

Anna Krajewska

"Et in comoedia ego"

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (46), 127-137

1979

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

magiczna siła nie pozwala zabić rozstającym się z wojną żołnierzom obozowego psa-mordercy. Innym znów razem, jak w *Pętli*, zaszyfrowany zostaje w nierozzerwalny ciąg symboliczny wiążący z sobą w jedną całość: naszyjnik, ósemkę i pętlę. Czasem wreszcie, jak w *Lotnej*, żyje już tylko w legendzie stanowiącej jedyny ślad wielkości i piękna, jakie przejawiał w sztuce umierania rozbity oddział wrześnieowej kawalerii.

Wszędzie i zawsze jednak — nawet tam, gdzie jak w *Kanale* czy w *Popiele i diamentcie*, towarzyszy mu przejmująco bolesna gorycz niespełnienia — ów wszechobecny w filmach szkoły polskiej motyw narzuca filmowej śmierci i umieraniu ich ostateczny sens.

Marek Hendrykowski

„Et in comoedia ego”

„Trzeba będzie umierać pięknie, patrzeć w lufy wzniesione śmiało”, mówi znany wiersz Władysława Broniewskiego. Czy umiera się pięknie czy brzydko? To pytanie poza obszarem kultury nie ma najmniejszego sensu. Staje się pytaniem sensownym dopiero jako problem dotyczący konwencji przedstawiania śmierci. W polu naszej uwagi pojawiają się wówczas takie ciągi i układy historyczne, jak romantyczna nobilitacja i uwznioślenie śmierci, tradycja groteskowa: od malowideł gotyckich¹, poprzez literaturę skarnawalizowaną — po twórczość Bursy lub Mrożka czy poetyckie turpizmy końca lat pięćdziesiątych. W granicach konwencji, rzecz jasna, o sposobie mówienia o śmierci decyduje również gatunek.

Przyjmując za Romanem Ingardenem odróżnienie wartości estetycznych od artystycznych, zajmiemy się procesem przechodzenia wartości estetycznej (a więc wyposażenia estetycznego istniejącego przed wejściem w tekst) w wartość artystyczną, tekstową. Naszą uwagę skupiać będzie fakt interferencji systemu znaków kulturowych dotyczących śmierci (wytworzonych w różnych przestrzeniach kultury) na model świata ukształtowany przez reguły gatunkowe komedii. Interesująca wydaje się właśnie komedia, ponieważ generuje ona specyficzne wzorce zachowań, które, zdawać by się mogło, wykluczają pokazywanie śmierci. A więc rodzi się paradoksalne pytanie: jak umiera się w komedii?

Śmierć wpisana w komedię stanowi rodzaj tekstu, który prowokuje odczytanie zgodne z prawami gatunku (śmierć komiczna) lub su-

¹ M. Gutowski: *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej*. Kraków 1973.

geruje inny układ odniesień estetycznych (np. tragizm). W wielu przypadkach przenikanie wzajemne tych dwóch istniejących możliwości konkretyzacji prowadzi do zmiany kształtu gatunku. Być może jesteśmy blisko problemu: Jak istnieje współczesna komedia?

Nieboszczyk Dulski

W teatrze greckim istniał zakaz przedstawiania na scenie morderstwa. Relacje o śmierci lub gwałcie przekazywał poseł, a wyobraźnię widzów pobudzał dochodzący zza sceny krzyk ofiary. Zakaz ten akceptowały i późniejsze konwencje teatralne. Do dziś można się spotkać z protestami widzów wobec faktu pokazania na scenie np. zabójstwa dziecka (*Bond Ocaleni*). Jakby analogicznie do teatralnych konwencji, istnieją również prawa rządzące gatunkami literackimi. Można by więc zapytać: czy Felicjan Dulski może umrzeć w komedii? Pytanie to jest zarazem postawieniem problemu: jak komedia, która jako gatunek nie zakłada mówienia o umieraniu, „radzi sobie” z faktem śmierci. Czy pokazanie śmierci niszczy gatunek, czy może komedia „zabija” śmierć?

Dulski nie umrze w komedii. Gabriela Zapolska, chcąc przedstawić śmierć Felicjana, napisała opowiadanie (a więc zmieniła gatunek). Rzecz jednak znamienita, opowiadanie to łączy z komedią nie tylko tożsamość osób, ale i poetyka „tragifarsy kołtuńskiej”. Ze względu na wyraźną kontynuację sztuki dramatycznej zajmijmy się *Śmiercią Felicjana Dulskiego* jako komedią. Spróbujmy uchwycić przenikanie się i przechodzenie w siebie komizmu i tragizmu. Tragizm rodzi się tutaj ze śmiechu.

Postać Felicjana zostaje wprowadzona do opowiadania według komediowego schematu — zabiegi dwóch kobiet (starszej i młodszej) o względy mężczyzny. Nie Felicjan jest tu jednak ważny, lecz chęć dokuczenia rywalce. On sprowadzony zostaje do narzędzia, którym prowadzi się walkę. Komizm potęguje fakt, że do starc stają przedstawicielki dwóch pokoleń Dulskich posługujące się podobnymi metodami.

Tendencja do zdegradowania i urzeczowienia postaci przejawia się również w języku narracji. Porównywany bywa Dulski do „trząsek trzymanyh zbyt długo przy piecu” (s. 2)², „do lalki wykrojonej z papieru wiotkiego, pokrytego z lekka płaskim malowaniem” (s. 38), „do składanego pajaca, z którego nagle trociny wysypano” (s. 38) — a więc eksponuje się tu kruchość, marionetkowość, niesamoistność bytu. Z opisaniem człowieka wobec rzeczy łączy się także specyficzne kreowanie przestrzeni. Dobrochna Ratajczak pisze o prze-

² G. Zapolska: *Śmierć Felicjana Dulskiego*. Kraków 1922.

strzeni domu w *Moralności pani Dulskiej*, że „powstała, wskutek narastającej ekspansywności realizmu, przesadnie zagracona i maksymalnie zabrudzona” przedmiotami klatka, w której wolne miejsca „skurczyły się” do „tuneli”, „przesmyków między meblami”³. W opowiadaniu przestrzeń nie ulega zmianom; jest to ten sam przepełniony dom. Dulski w dramacie istniał raczej w przestrzeni przy-scenicznej, a nawet, kiedy pojawiał się na pierwszym planie, to chyba tylko demonstrując swój komediowy spacer na Kopiec Kościuszki, czyli chodzenie dookoła stołu. Dulski — bohater opowiadania — pozostaje nie tylko więźniem przedmiotu, ale nawet staje się jego ofiarą. Nocą, w sypialni, ów nieszczęsny „Don Kichot fatalny i małomiejski — w koszuli zahaftowanej ironicznie pod szyję w różowe łabędzie” (s. 38) pośliznął się (o cóż za niedołęga) na dywaniku pokrywającym wyfroterowaną „na glanc” podłogę i „śmiało sobie złamać nogę”. Zachowana została komediowa scena ukazująca błądą przyczynę nieszczęścia.

Meble i sprzęty są tu światem pierwszoplanowym. Nie tylko zacieśniają przestrzeń ruchu postaci, ale także „wchodzą” w „przestrzeń ich świadomości” (np. w chwili wypadku Felicjan myśli tylko o tym, aby nie stłukła się karafka).

Dulski umiera samotnie pośród wrogich mu sprzętów. Przestrzeń współtworzy stan zagrożenia⁴.

Przyjmując terminologię Proppa, dotyczącą morfologii bajki, można powiedzieć, że jedną ze znaczących funkcji komedii jest ucieczka. W komedii ucieczka to nie średniowieczna ewazja — bieg w nieskończoność, lecz komediowe uciekanie ze sceny np. w strachu przed mającymi nastąpić wypadkami. Żołnierz samochwał ucieka przed walką, skąpiec ucieka, by ukryć pieniądze, intrygant w strachu przed ujawnieniem sprawy itp. Komicznie przedstawia się motyw ucieczki Dulskiego pod... kłodrę. Naciąga ją na siebie w poczuciu zagrożenia (ma ona również charakter komediowy). Niepostrzeżenie kłodra przestaje być tylko górą Karmel Dulskiego, ale przeistacza się w żalobną zasłonę. Informację, że nigdy już nie wstanie z łóżka, przyjmuje Dulski bez słowa. „Tylko powoli tonie, zasuwa się w stos swych kólder, jakby zabrał ze sobą wyrok śmierci i powoli ginął w beznadziejnej przepaści” (s. 94). Gdyby Dulski w tej sytuacji odezwał się, mógłby powiedzieć tylko zdanie: „Proszę nikogo nie winić”.

Istnieje tak właśnie zatytułowane opowiadanie Julio Cortazara, sta-

³ D. Ratajczak: *Przestrzeń domu w dramacie i teatrze*. „Pamiętnik Literacki” 1978 z. 2, s. 108.

⁴ Powtarzalność tych samych osaczających fragmentów rzeczywistości, niemożność znalezienia wyjścia z klaustrofobicznego więzienia — to przecież znamienne cechy egzystencji w przestrzeni bohaterów Sartre’a (*Przy drzwiach zamkniętych*) lub Strindberga (*Taniec śmierci*).

nowiące opis sytuacji wkładania swetra. Nic śmieszniejszego niż ktoś źle wkładający pulower! „Może lepiej wszystko razem: pochylić głowę, wpakować ją w otwór kołnierza puloweru, a wolną rękę w drugi rękaw, po czym już równocześnie pchać i głowę, i obie ręce”⁵.

I nagle sweter zaczyna osaczać człowieka — komiczna sytuacja przechodzi niepostrzeżenie w niepokojącą przypowieść o granicach własnej tożsamości, o poczuciu zagrożenia, prawie do bezpieczeństwa, o niemożności ucieczki, o obłądnie. Może to zbyt dalekie skojarzenie — Zapolska a Cortazar — ale zaskakująca jest zbieżność obserwacji dotyczących złudności śmiechu i rozpacz, komizmu i tragizmu.

Trawestując Cortazarowskie tytuły, można by nazwać taką sytuację — sytuacją przejścia.

Śmierć w opowiadaniu Zapolskiej jest ambiwalentna estetycznie. Śmiech otaczający Dulskiego jest pogodny, śmiech zaś, wywołany komizmem satyrycznym, zaczyna brzmieć groźnie (np. scena, gdy Dulska obojętnie macha ręką, mówiąc „Szlag by cię trafił”, a po chwili dodaje: „Nie teraz... nie teraz... niech dojdzie do szóstej rangi!... choćby do siódmej!... (...) zawsze jednak dwa tysiące guldenów” (s. 78). Dulska „wchodząca” w rolę wdowy, odkładająca z żalem smażenie sznyci na czas po agonii męża, staje się nieludzkim automatem. Dowcip zaczyna brzmieć jak ironia i gorycz.

Przekreślić jednak śmiech znaczy zniweczyć tragizm.

Komediowy kondukt

Motyw konduktu żałobnego spotyka się w literaturze w różnych odmianach. Może to być symboliczny pochód do grobu w *Hymnach* Kasprowicza lub tak częsty w literaturze staropolskiej topos wędrówki ku śmierci, nieraz łączony z motywem *vanitas*, może przybrać kształt konduktu z *Kiedy umieram* Faulknera bądź stanowić obraz miejsca docelowego żałobników (np. u Bulatowicia, który w jednym ze swych opowiadań umieszcza punkt widzenia w świadomości zmarłego leżącego w trumnie i z tej pozycji prowadzi narrację).

W *Kondukcje* Bohdana Drozdowskiego komediowo zderzone zostają wzory zachowań kulturowych dotyczących śmierci z działaniami zakłócającymi porządek przebiegu rytuału. Gesty obrzędowe odbierane są jako znaki tylko wtedy, gdy występują w swej postaci kanonicznej. Każde odstępstwo może wywołać deformację całości. Jest w tym coś z teatru. Gdy papierowa makieta góry Mont Blanc zachwieje

⁵ J. Cortazar: *Proszę nikogo nie wtnić*. W: *Opowiadania*. Przekł. Z. Chądzyńska. Kraków 1975, s. 214.

się podczas monologu Kordiana, gdy Duch Ojca w *Hamlecie* niebezpiecznie się potknie, a podłoga zaskrzypi po słowach „Jakaż cisza dokoła...”, rzeczywistość, dostająca się nieoczekiwanie w ramy świata przedstawionego, burzy jego konstrukcję i sensowność. Nieprzystawalność owych stref do siebie wywołuje śmiech.

W przestrzeni kultury wytworzonej przez chrześcijaństwo śmierć jest dobrem wyzwalającym od cierpień ziemskich, stanowi tajemniczy moment przejścia do innej rzeczywistości. Jest więc to śmierć uroczysta i poważna, związana z rytuałem odchodzenia w wieczność. Do katafalku podchodzi się z szacunkiem i jakby obawą. W *Kondukcie* trumna — jeśli tak można powiedzieć — jest zbyt blisko ludzkich spraw, paradoksalnie i komediowo podlega prawom życia. Trumna zaczyna należeć do dwóch stref — rytuału, czyli święta i życia, czyli powszedniości („Jak to tak będzie: jeść przy nieboszczyku?!”, „Co się śmiejecie, do śmichu wam? Tam trumna a wy...”) (s. 433) ⁶.

Komizm ujawnia się w nieporadnym języku bohaterów — „Bogiem a prawdą (...) trumna jest trumna” (s. 430). Na wyrażenie nowej sytuacji brak nazwy, „obsługują” ją stare, zakorzenione w języku zwroty i przysłowia lub ich trawestacje — „Jak w pogrzeb — to w żałobę”, „Człowieka i po śmierci trzeba szanować”, „Komu trup, temu trup” (s. 443). Trumna zaczyna również uczestniczyć w konflikcie między inżynierem a robotnikami. Zepsuł się samochód, dalej trumnę trzeba nieść na ramionach. „Panie inżynierze, trumna czeka”. „Jak czterech facetów niesie trumnę, to najmniej niesie ten, kto do niej nie dorósł” (s. 451). Trumna staje się w tym momencie tylko ciężkim i kłopotliwym przedmiotem do niesienia.

Wydawać by się mogło, że przypomnienie osoby zmarłego wprowadzi element powagi. Wypowiedzi te jednak nie wzruszają, bo są utrzymane „w stylu wspomnień po zmarłym”. Język pozostaje sztucznym językiem konwencji, nie wnosi tak tu potrzebnej indywidualizacji postaci. Relacje retrospektywne przerywają hasła typu: „No, to hiermy trumnę, panowie” (s. 466). Życiowe problemy w rodzaju za ciasnych butów burzą nastrój wspomnień. Komediowy kondukt rusza dalej i tylko „Pawelski, trzymając swoje buty w garści, podąża za trumną w skarpkach” (s. 474).

Kondukt Drozdowskiego pokazuje, w jaki sposób można uczynić z materiału niekomediowego (a nawet antykomediowego) — komedię. Blisko jesteśmy tu zagadnienia czarnej komedii.

W zakres pojęcia „czarna literatura” wchodzi różnorodne zjawiska literackie. Tym mianem określa się wiele tragedii antycznych, niektóre utwory nadrealistów, a także czarną komedię i literaturę kryminalną, przede wszystkim zaś ponury romans gotycki. Dostrzeżenie

⁶ B. Drozdowski: *Kondukt*. W: *Antologia dramatu*. T. 1. Warszawa 1976.

przez romantyzm piękna grozy i zła, prometeizmu szatana oraz rozkoszy w cierpieniu spowodowało również zmieszanie w romansie grozy dwóch toposów literackich — toposu miejsca przyjemnego (*locus amoenus*) i miejsca strasznego (*locus horridus*); i tak na przykład wirydarz zakonny, uważany dotąd za bezpieczne miejsce kontemplacji i spokoju, stawał się siedliskiem zła. Do toposu miejsca strasznego nawiązywały obrazy wzburzonego morza lub ruin zamku. Aby ustalić istotę krystalizacyjną czarnej komedii, zaproponujemy rozróżnienie dwóch jej typów. Pierwszy reprezentować może banalna, lecz stale śmieszna komedia *Arszenik i stare koronki*, wykorzystująca odwrócony schemat wielu powieści kryminalnych kręgu „zbrodni i kary”. Tu staruszki nie są bezsilnymi ofiarami, lecz same mordercy. W dodatku budzą jeszcze naszą sympatię. Komedio-we *locus amoenus* — ciepły kącik przy kominku, stolik nakryty koronkową serwetką, na którym znajdują się ciasteczka i doskonałe (choć, niestety, zatrute...) wino przeistacza się w *locus horridus* z chwilą, gdy giną tu kolejne ofiary. Komediowych trupów nie oglądamy. Są to dla nas tylko ciała-manekiny bez cech psychicznych.

Według Bergsona takie właśnie cechy, jak marionetkowość, automatyzm, urzeczowienie, a także zwielokrotnienie, są działaniami wywołującymi komizm. Te same cechy wykluczają indywidualizm postaci. Do tej grupy czarnych komedii dopisać śmiało można wiele sztuk kryminalnych. Co je łączy? Wydaje się, że temu typowi literatury nie przysługuje pojęcie *katharsis*. Groza ma tu charakter ludyczny, strach sprzężony jest z wesołością, nie wyzwala agresji. Przeżycie małej emocji nie leczy nas ani nie oczyszcza. Śmierć występuje tu tylko jako element zagadki, jest koniecznym warunkiem, aby powstała sytuacja gry z oczekiwaniami odbiorcy. Przeżywamy więc grozę, ale nie tragizm.

Przechodząc do drugiej grupy utworów, nazywanych również czarnymi komediami, posłużmy się ustaleniami teoretycznymi Styana⁷, który widzi tę kategorię jako pewien model dramaturgii współczesnej, sięgający korzeniami twórczości Szekspira (Strindberg, Ibsen, Czechow, Pinter, Beckett...). Istotą czarnej komedii jest tworzenie nowej techniki punktu kulminacyjnego. Styan twierdzi, że punkt kulminacyjny w czarnej komedii nie jest usytuowany w takich miejscach, jak w tragedii lub komedii (bohater podejmuje decyzję, „czarny charakter” zostaje zdemaskowany, splot wypadków tworzących zagadkę lub intrygę rozwiązuje się), ale tworzy się w momencie osiągnięcia najwyższego napięcia wywołanego grozą. W czarnej komedii istnieją dwa kierunki odniesień estetycznych — w stronę komizmu i w stronę tragizmu. Określenie Styana „radosne dźwięki do smutnych sytuacji” nie tylko dotyczy roli weso-

⁷ J. L. Styan: *The Dark Comedy*. Cambridge 1962.

łej muzyki kontrastującej z tragicznymi zdarzeniami (np. Hedda Gabler grająca szaloną, pełną życia melodię krótko przed popełnieniem samobójstwa), ale także da się zastosować do poziomu gestyki: sprzecznej z gorzką treścią zdań lub poważną wymową milczenia, a nawet do paralelnie zestawionych obrazów dramatycznych, np. pochód wojny i pochód miłości (znane w romantyzmie powiązanie erotyki ze śmiercią dostrzega Styan również w dramacie współczesnym). Nie byłoby czarnej dramaturgii, gdyby nie istniała ironia. Ironiczny dystans do otaczającego świata i do samych siebie wytwarzają bohaterowie czarnej komedii, których nazwać by można smutnymi błaznami.

Błazen umiera tragicznie

Ciąg teatralnych gestów błazna odczytujemy jako pewien tekst zachowaniowy, składający się ze skodyfikowanych, dobrze znanych komedii elementów znakowych. Interesować nas będzie, jakim ten tekst ulega odchyleniom i deformacjom, gdy umieszczony zostanie w obcym mu gatunkowo kontekście, tzn. w sytuacji, kiedy komedia traci swą czystość gatunkową i zaczyna rodzić tragizm. Obserwujemy więc nośność semantyczną błazeńskich gestów w momencie pokazania poprzez nie zjawiska śmierci. Styan wymienia wielu błaznów z czarnych komedii, którzy albo — jak Hamlet — nie mogą unieść roli bohatera, wybierają szaleństwo, albo — jak bohater dramatu Synge'a — stają się błaznami dla ludzi, ale nie dla samych siebie. Porównajmy więc, jak „umiera” komediowy bohater, a jak wygląda śmierć błazna.

Papkin, wywodzący swój rodowód z licznej grupy komediowych żołnierzy-samochwałów, przypominający w niektórych poglądach na życie niemal Don Kichota, nie mieści się zupełnie w konwencji tragicznej śmierci. Jego przeświadczenie o tym, że został otruty, przyjmujemy, zgodnie z charakterem postaci i z założeniami gatunku, ze śmiechem. Pomysł pisania testamentu jest znany komedii. Przeważnie od ustaleń, które zawierała „ostatnia wola”, zależał dalszy rozwój akcji. Dzieje testamentu, oficjalnie spisane, często potem zmienianego, gubionego, ukrywanego i w końcu odnalezionego, stawały się motywem utworu. Testament Papkina jest komediowym zaprzeczeniem powagi tego dokumentu (parodia stylu, darowanie długów, ofiarowanie rzeczy zastawionych lub nie istniejących itp.). Papkin oczywiście nie umiera, jego strach przed śmiercią i zapobiegliwe wykorzystywanie mającej nadejść agonii, w celu gloryfikowania własnych czynów, wywołują komizm.

Inaczej zupełnie przedstawia się śmierć błazna w tragedii (np. Nik z *Marii Stuart* lub Szależ z *Eskurialu*). Błazen góruje nad otoczeniem wnikliwością spojrzenia, mądrością, ukrytą pod grymasem wesołości, głęboką powagą. W *Eskurialu* okrutna gra między królem

a błaznem, w której następuje zacieranie się tożsamości obu osób i przemieszanie królewskości i błazeństwa, prowadzi do zbrodni. Istnieje stan przejściowy między śmiercią bohatera komediowego a śmiercią błazna w tragedii. Uwagę zatrzymuje Płatonow, trudna do jednoznacznego zinterpretowania postać w komedii Antoniego Czechowa. Płatonow sam nadaje swemu zachowaniu postać błazeństwa. Zrodziło się ono z kontrastu między marzeniami, że będzie drugim Kolumbem albo Byronem, a rzeczywistością, która przyniosła same rozczarowania. Status błazna daje mu możliwość mówienia ludziom prawdy, odsłaniania schematów konwencjonalnych zachowań i przyjętego przez nich sposobu myślenia, uzasadnia nie skrępowaną niczym swobodę bycia. Trochę błazen, trochę wesolek, wpada w sidła własnej gry. Zaczyna powoli zauważać, że właściwie jest wewnątrz pusty, nie chce nikogo krzywdzić, a krzywdzi wielu. Człowiek, który niedawno śmiał się ze słów Pietrina o trzech drogach życia, rozumie już, co znaczy zdanie „Pójdziesz prosto — pozrzesz siebie samego” (s. 41)⁸. Płatonow nie chce się przed sobą przyznać, że ostatnim przedmiotem jego błazeństwa jest on sam. Maską i odkrytą prawdą o sobie w istocie się wykluczają. Sensu nabiera myśl: „Czy to epilog, czy wciąż tylko komedia” (s. 95). Sonia, strzelając do Płatonowa, wypełnia tylko jego wolę śmierci. Płatonow próbuje do końca nie wychodzić z roli błazna — w istocie jednak umiera tragicznie z poczuciem własnej bezsily i bezsensowności swego życia.

Czechow, choć nadaje swoim dramatom określenia gatunkowe — komedie, tworzy właściwie tragikomedie. Mieszanie komizmu i tragizmu w dramacie, znane już u Szekspira i tak rozpowszechnione w romantyzmie, nie wyczerpuje tu zagadnienia tragikomedii, która — według określeń Władimira Frołowa⁹ — zaczyna się tam, gdzie kończy się komedia i tragedia. Tragikomedie nie przeplata tych dwóch kategorii, ale je łączy. Meyerhold pisał, że w tym typie dramaturgii daje się słyszeć w wesołości dźwięki śmierci.

Komediowe schematy na usługach śmierci

Wychodząc z poziomu fabuły (różne warianty komediowych śmierci), poprzez badanie powiązań między kategoriami estetycznymi w ramach jednego gatunku, dotarliśmy do obrazu konstant gatunkowych hybrydycznej formy — tragikomedii. Warto chyba rozszerzyć pole obserwacji o proces umierania samej komedii. Wydaje się bowiem, że obecnie podziały gatunkowe, a nawet rodzajowe ulegają zatarciu. Przypuszczać można, że „ga-

⁸ A. Czechow: *Płatonow*. „Dialog” 1960 nr 11.

⁹ W. Frołow: *Tragikomedie*. „Dialog” 1969 nr 11.

tunkowość” wyznacza krzyżowanie się różnych kategorii estetycznych, a co za tym idzie ekspansywność groteski, wpływ nowych form prezentowania tekstów lub ich sceniczne, telewizyjne czy filmowe przeznaczenie.

Jan Błoński, pisząc o katastrofizmie *Nienasyceńia*, pokazał, że przejawia się on nie tylko w planie bohatera i społeczeństwa, ale obejmuje również gatunek¹⁰.

Analogicznie można powiedzieć o dramacie Witkacego *Nadobnisie i koczkodany*, że jest komedią o śmierci, a także o śmierci samej komedii. Dramat ten ma nadane przez autora określenie gatunkowe nawiązujące do tradycyjnych nazw genologii — komedia. Drugi człon nazwy „z dwoma trupami”, precyzujący jej charakter, pozostaje w wyraźnej sprzeczności z cechami samego gatunku.

Pokażmy, jaka to jest w istocie komedia. Czy śmierć zostaje tylko wprowadzona na zasadzie procesu odwracalnego (a więc słynne umieranie w stylu bohaterów Witkacego, które najdowcipniej prezentuje Scurvy, gdy woła „Tfu, do czorta! Pękła mi aorta!”¹¹), czy może śmierć przenika głębiej, obejmując wszystkie warstwy dramatu.

W *Nadobnisiach i koczkodanach* plan wyrażania staje się planem treści — tzn. oglądamy schematy, sytuacje, język tworzące konwencję teatru komediowego. Witkacy nie tylko zabawowo pokazuje słabość, prymitywizm i banał farsowych schematów, ale stara się sprawdzić, czy są one w stanie unieść tragizm. Bawiąc się nimi, bada granice ich wytrzymałości.

Jak przedstawiona została prawda o bohaterze (Tarkwiniusz ginie fizycznie w pojedynku z Zofią, ale psychicznie umiera znacznie wcześniej w wyniku nienasyceńia i rozczarowań związanych z wtajemniczeniem) i o społeczeństwie („W życiu wszystko jest zdefiniowane, sprecyzowane, skończone. Jesteśmy o krok tylko od kompletnej martwoty społecznej (...). Śmierć za życia prawie nieosiągalna dla jednostek, spełnia się rzeczywiście w społeczeństwach” (s. 174)¹², tak dokonuje się demaskowanie komediowych schematów. Zamiast sprytnie zawiązanej intrygi, doprowadzającej do szczęśliwego zakończenia, pojawia się śmiercionośna pigułka. Zburzona zostaje strukturalna cecha komedii — *happy-end*. Bohaterowie opłątani intrygą są śmieszni, natomiast zażywając pigułkę, która powoduje rozpad ich osobowości — umierają. Ginie więc komediowy bohater. Pojedynek Zofii i Tarkwiniusza jest parodią komediowych pojedynków. Parodystyczna konwencja przejawia się tu w języku: „Zofia

¹⁰ J. Błoński: *Zasada konstrukcyjna powieści Witkacego*. Referat wygłoszony 3 marca 1978 r. w Jeleniej Górze podczas ogólnopolskiej sesji poświęconej twórczości St. I. Witkiewicza.

¹¹ St. I. Witkiewicz: *Szewcy*. W: *Dramaty*. Warszawa 1972, s. 591.

¹² St. I. Witkiewicz: *Nadobnisie i koczkodany*. W: *Dramaty*. Warszawa 1972.

stoi nieruchomo. Po czym obciera szpadę o prawe udo, rzuca ją i zapala papierosa” (s. 204). Zwrot „serce i szpada” wywołuje inne konotacje niż „szpada i papieros”. To komiczne uwspółcześnienie pozy i stylu, połączenie jakby odrębnych, należących do dwóch różnych teatralnych konwencji gestów, pokazuje również sztuczność komediowego schematu. Zdemaskowany zostaje komediowy język jako nośnik zdewaluowanych sposobów teatralnej mowy: „Moje tajemne oczy krążą razem z czerwonymi kulkami twojej młodej krwi i zagląдают w ukryte sprężyny twego jestestwa” (s. 192). Wprowadzając stereotypowe zwroty w nowy kontekst, ujawnia Witkacy automatyzm ich użycia, tworząc przy okazji jakby nowy rodzaj odległej metafory. To, co stare i nienośne semantycznie, wygląda już tylko jak „skórki od poczwerek, z których uleciały motyle” (s. 181). Samoświadomość używania słów i zdań z odmiennych konwencji pociąga za sobą krytyczny dystans do stosowanej formy: „To zdanie nie budzi we mnie żadnego dreszczu. Jest artystycznie nieudane” (s. 192). Myślę, że można by uznać powyższą wypowiedź za rodzaj autotematyzmu w dramacie.

Dalej jeszcze idzie Tadeusz Różewicz, pisząc *Przyrost naturalny*, będący opisem komedii, która nie mogła powstać. Kazimierz Wyka postawił istotne pytanie dotyczące statusu ontologicznego tego utworu. Próbuując dać odpowiedź na nie, stwierdza, że „komedia ta istnieje, ale w stanie zastępczym, jako pewna niemożliwość realizacyjna”¹³. Czyżbyśmy więc doszli do momentu śmierci komedii?

* * *

Niektóre teatralne konwencje umieszczają moment agonii bohatera w przestrzeni przysceniczej. Analogicznie komedia unika pokazywania procesu umierania. Stara się, aby sygnały delimitacyjne wyraźnie zapowiadały koniec utworu przed pojawieniem się śmierci. Komedia często stwarza możliwość wyartykułowania dalszego ciągu fabuły w innym gatunku (np. *Śmierć Felicjana Dulskiego*). Komedia, wprowadzając w swą strukturę obce jej zjawisko śmierci, nie pokazuje procesu umierania, lecz jakby unieruchamia śmierć. Śmierć komediowa rozgrywa się zazwyczaj na pierwszym planie i w oświetleniu tak silnym, że aż zacierającym kształty przedmiotu. To metaforyczne określenie zwraca uwagę na istnienie opozycji śmierci cichej i głośnej. Najsilniej wstrząsa śmierć nie oczekiwana i nie zauważona. Śmierć cicha bywa domeną tragedii. Rogneda z *Mindowego* umiera siedząc w fotelu, wydaje się, jakby tylko cichutko zasnęła. Chora Anna z *Na dnie* Maksyma Gorkiego, słabnąca tygodniami w łóżku, odchodzi wtedy, kiedy nikt się tego nie spodziewa. Cicha śmierć tym silniejszy wywołuje efekt,

¹³ K. Wyka: *Różewicz parokrotnie*. Warszawa 1977, s. 86.

gdy zostaje zestawiona z powszechną wesołością (np. motyw umiærania podczas karnawałowej zabawy, w obcym, roześmianym tłumie). W komedii trup najczęściej jest urzeczowiony lub zastąpiony przedmiotami, np. trumną czy katafalkiem. Jeśli bohaterowi zagraża śmierć, okazuje się ona często tylko tworem jego imaginacji lub jej możliwość zostaje stopniowo osłabiana (np. szybki powrót do zdrowia). Komedie interesują ludzie żywi i na nich skupia swą uwagę. Odrębną grupę tworzą utwory komediowe wprowadzające motywację fantastyczną. John Millington Synge w *Bohaterze świata zachodniego* każe trzykrotnie powracać do życia zamordowanemu bohaterowi. Synge'a interesuje tu proces tworzenia romantycznej legendy zbrodniczego czynu, tajemniczość opowieści o urojeniach i rzeczywistości duchowej, o ironii ludzkich losów.

Komediowa śmierć przybiera często postać groteskową albo przeraża się w czarny humor lub humor absurdalny (np. twórczość Mrożka). W komedii znika indywidualizm postaci. Pokazanie procesu śmierci jednostkowej (np. błazna) może zachwiać wyrazistość gatunkową (np. powstanie tragikomedii). Interesująco wykorzystuje strukturę farsy (ale nie komedii) Michel de Ghelderode do zaprezentowania filozoficznych rozważań o naturze śmierci. Towarzyszy temu karnawałowy śmiech.

W końcu jesteśmy blisko Witkacego i Różewicza, którzy sprawdzają nośność semantyczną samych komediowych schematów i komedii jako gatunku.

Anna Krajewskaz

Językoznawstwo otwarte

Antoni Furdal: *Językoznawstwo otwarte*. Opole 1977
Ossolineum, ss. 200.

Pod takim tytułem ukazała się książka opolskiego dialektologa i historyka języka, Antoniego Furdala. Językoznawstwo otwarte nie jest nowym, nieznanym dziełem lingwistyki. Nie należy traktować go na równi z językoznawstwem ogólnym, szczegółowym czy porównawczym. Pod tym mianem ukrywa się nauka otwarta na głosy z zewnątrz, nie tylko nie odcinająca się od innych dziedzin, ale dążąca do współpracy z nimi. Językoznawstwo otwarte to lingwistyka żądająca opinii na temat własnego przedmiotu badań, wciąż kontrolująca swoje osiągnięcia i metody postępowania, sięgająca po sformułowania sprzed setek lat i rewidująca