

OLGA CZERNIKOW  
Wrocław

## O AMBIWALENTNYM HUMORZE KARLA MICHAŁA

„[...]często mam zwyczaj śmiać się serdecznie na prawdziwej, poważnej tragedii, natomiast na dobrej farsie muszę od czasu do czasu płakać, skoro to, co prawdziwe, odważne i wielkie można zawsze ujmować z dwóch przeciwstawnych punktów widzenia!”<sup>1</sup>

Bonawentura, *Straże nocne*

„Tragedy is when I cut my finger. Comedy is when you walk into an open sewer and die”

Mel Brooks

„Każdy humor ma swój obiekt [...]. Coś jest śmieszne albo śmieszne nie jest. Jeśli jest śmieszne, to z jakiegoś powodu, a ów powód, dla którego się śmiejemy – czymkolwiek by nie był lub czymkolwiek by się nie starał być – nie jest niczym dobrym. Nie ma potrzeby – jak to się powoli staje zwyczajem – błagać o łaskę dla humoru literackiego, tłumacząc, że dobrym rzeczom śmiech nie może przecież zaszkodzić. Z dobrych rzeczy dobry człowiek się nie śmieje. Nie ma z czego. Są logiczne i słuszne. Możemy i musimy się jednak śmiać z licznych nonsensów i nonsensików, które je otaczają i przyczepiają się do nich – jak do każdego ludzkiego działania – spowalniając ich bieg”<sup>2</sup>.

Cytowany fragment pochodzi z eseju Karla Michała *Pohled z přizemí*, który ukazał się w 1960 roku w czasopiśmie „Plamen”. Rok wcześniej w tym samym periodyku opublikował Michał (wówczas jeszcze jako Pavel Buksa) opowiadanie *Klobuk brukarza Houski*, którego wielki sukces otworzył mu drzwi do kariery literackiej – jednej z najbardziej oso-

<sup>1</sup> Bonawentura A.E.F. Klingemann, *Straże nocne*, przeł. M. Żmigrodzka i K. Krzemieniowa, wstęp S. Dietzsch i M. Żmigrodzka, oprac. i red. J. Ławski, Białystok 2006, s. 54–55.

<sup>2</sup> K. Michał, *Pohled z přizemí*, [w:] idem, *Soubor díla*, ediční příprava a komentář Milena Masáková, Praha 2001, s. 575 [fragmenty tekstów Karla Michała – o ile nie zaznaczono inaczej – podaję w przekładzie własnym].

bliwych w powojennej historii literatury czeskiej. Owe dwie daty – publikacji *Kłobuka* i cytowanego eseju – dzieli rok, w którym ukazywały się kolejno dalsze opowiadania włączone później do zbioru *Straszydła na co dzień*. Cykl ten okazał się absolutnym sukcesem. Późniejsza krytyka nazwała go „biblią kontestatorów” i „książką kultową”, czytelnicy zaś podobno pozdrawiali się na ulicy słowami: „czytałeś już *Kłobuka* tego Buksy?”<sup>3</sup>. Znamienne, że to właśnie owo *opus pierwsze* Karla Michala było później najczęściej czytany i rozpoznawany (a jednocześnie najsilniej obecnym dyskursie historyczno-literackim) utworem pisarza. Mimo wyraźnego osadzenia świata przedstawionego w realiach Czecho-słowacji lat 50., tekst ten bez wątpienia przetrwał próbę czasu, do dziś zadziwiając czytelników pomysłowością i olśniewając spontanicznym humorem. Osobliwy to jednak humor, który przyznaje, że swoje istnienie opiera na tym, co „nie jest dobre” i który zamiast wybuchów wesołości wywołuje raczej gorzki śmiech lub – w najlepszym przypadku – cierpki grymas.

Dla pełnego zrozumienia sensu owego cierpko-gorzkiego idiomu Michalowskich tekstów istotne wydaje się skonfrontowanie obecnych w nich koncepcji z pewnymi na pozór oczywistymi faktami dotyczącymi komizmu, jego źródeł i sposobów funkcjonowania w literaturze. Postawa Michala – humorysty zdaje się bowiem przekraczać ramy zjawiska, które zwykliśmy nazywać humorem. Właśnie: *zwykliśmy*, przyzwyczailiśmy się i trwamy w owym przyzwyczajeniu, które swą autorytarną mocą każe nam łączyć humor i komizm z wesołością, dobrym nastrojem i pogodnym usposobieniem. Przyzwyczajenie ma jednak tę właściwość, że poprzez wpisaną w jego definicję zasadę powtórzenia – myśli, pojęcia lub idei – niekiedy zupełnie oddala nas od swego przedmiotu (podobnie jak dzieło kopisty, powielane przez kolejnych naśladowców, coraz mniej przypomina oryginał). W istocie zaś pod kalejdoskopowym zwielokrotnieniem zautomatyzowanych skojarzeń – uznawanych za oczywiste – mogą kryć się sensory zupełnie inne i w swojej odmienności całkiem nieoczekiwane. Siły i powszechności owych asocjacji nie sposób jednak ignorować, stąd wiele teorii komizmu koncentruje się właśnie wyłącznie na owym pozytywnym momencie radości, jaką daje śmiech, na czystej, niemal zmysłowej przyjemności (nie bez przyczyny porównywanej niekiedy do rozkoszy cielesnej<sup>4</sup>). Najprostsze z owych koncepcji stawiają znak równości pomiędzy humorem a wesołością, której objawem jest beztrioski śmiech, a konsekwencją dobre samopoczucie podmiotu doznającego przeżycia komizmu. Te bardziej szczegółowe dostrzegają w humorze obecność tak zwanej cechy ujemnej (którą niemal zawsze jest jakieś odchylenie od normy – wypaczenie, brzydota lub zło) zastrzegając jednak, że nie może ona wywoływać wielkiej przykrości ani być przyczyną cierpienia. Owo ostrożnie wyrażane przeświadczenie o nieszkodliwości zła będącego źródłem komizmu pojawia się już u Arystotelesa, u którego czytamy, że „śmieszność polega zarówno na jakiejś ułomności, jak na brzydocie, lecz niebolesnej i nieszkodliwej”<sup>5</sup>. Wspólną cechą

<sup>3</sup> Według relacji Violi Fischerovej, zob. V. Fischerová, *O straszydłach Karla Michala*, [w:] K. Michal, *Straszydła na co dzień*, przeł. D. Dobrew, Wrocław 2008, s. 148.

<sup>4</sup> Por. koncepcje S. Freuda wyłożone w jego pracy *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (polskie wydanie – S. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993) oraz w artykule zatytułowanym *Humor* (S. Freud, *Humour*, tr. J. Riviere, tekst dostępny pod adresem <http://pl.scribd.com/doc/34515345/Sigmund-Freud-Humor-1927>, stan na 4.01.2014)

<sup>5</sup> Arystoteles, *Poetyka*, przeł. T. Sinko, cyt. za: B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj* (opracowanie antologii Monika Bokiniec), Gdańsk 2011, s. 252.

owych koncepcji jest to, że ogniskują się one wokół pojęcia śmieszności i śmiechu, który jako efekt (czy raczej produkt) sytuacji komicznej staje się walorem samym w sobie. Konsekwencją przyjęcia tego punktu widzenia jest swoista nobilitacja śmiechu, który – występując niejako z uprzywilejowanych pozycji – całkowicie zaanektował nasz sposób myślenia o humorze. Ma to i dalsze następstwa: utożsamiając istotę zjawiska z jego zewnętrznym przejawem (śmiechem), dokonujemy pewnego przesunięcia logicznego, zamieniamy bowiem skutek z przyczyną. Gdyby jednak zastanowić się nie nad tym, kiedy i jak się śmiejemy, ale *dlaczego* się śmiejemy, naszej uśpionej przyzwyczajeniem percepcji ukazałoby się prawdopodobnie zgoła inne oblicze humoru.

Powtórzmy za Michalem: z dobrych (czyli logicznych i słusznych) rzeczy dobry człowiek się nie śmieje. Warunkiem powstania komizmu jest jakieś odstępstwo, skaza, brak – wspomniana już „cecha ujemna”<sup>6</sup>. Nie śmiejemy się z doskonałych płócien Leonarda, ale z dadaistycznych wariacji na ich temat już tak; nie śmiesz nas posągowi bohaterowie antycznych tragedii, ale niedoskonali bohaterowie Moliera – owszem; nie ma nic zabawnego w wizji sprawnie działającego, sprawiedliwego państwa (gdyby takie istniało), ale obraz pełnego niedorzeczności i wypaczeń aparatu urzędniczego, substytuującego władzę polityczną, śmieszy niezmiennie w każdej epoce. „Śmieszność [...] uwydatnia te elementy życia, w których zawierają się załamania, nacięcia, kanty, wewnętrzna dwuznaczność egzystencji”<sup>7</sup> – pisze Joachim Ritter w swoim klasycznym esej *O śmiechu*. Komizm ma więc podłoże negatywne w tym sensie, że warunkiem jego zaistnienia jest jakiś brak, niedoskonałość lub sprzeczność. Co więcej, dotyczy to nie tylko przedmiotu, ale i samego przeżycia komizmu. Śmiech jako żywiołowa reakcja i następstwo owego przeżycia jest niemal zawsze śmiechem degradującym, uwydatniającym negatywne cechy przedmiotu będącego źródłem komizmu. Nie ma w owym zjawisku nic z dobroduszej afirmacji. Przeciwnie – doświadczamy dwuznacznej przyjemności za każdym razem, kiedy uświadamiamy sobie dysproporcję pomiędzy nami a kimś lub czymś, co wzbudziło nasz śmiech. Dysproporcja ta polega na różnym – na ogół biegunowym – natężeniu danej cechy (moralnej, intelektualnej lub fizycznej) obecnej u podmiotu i przedmiotu przeżycia komicznego. Śmieszy nas na przykład ktoś, kto – chcąc sprawić wrażenie uczonego – używa niezrozumiałych sformułowań w błędnym znaczeniu albo ktoś, kto obsesyjnie troszczy się o swój wygląd, zupełnie ignorując inne aspekty swojej egzystencji. W obu przypadkach komizm jest możliwy tylko wówczas, kiedy sami jesteśmy „mądrzejsi” lub „mniej próżni” od osób będących przedmiotem sytuacji komicznej czy przeżycia komicznego. Doświadczenie komizmu zakłada więc swego rodzaju uprzywilejowanie podmiotu; sytuuje go *ponad* przedmiotem.

Wspominana dysproporcja może się też wyrażać poprzez bardziej skomplikowane relacje, polegające na zidentyfikowaniu i uświadomieniu sobie przez podmiot niezgodności z przyjętą normą lub wewnętrzną niezgodności samego przedmiotu przeżycia komicznego. Kontrast, który jest źródłem komizmu, nie manifestuje się poprzez relację podmiot – przedmiot, ale kształtuje się raczej pomiędzy *wyobrażeniem* podmiotu o danym zjawisku i konstytuujących je regułach a jego *rzeczywistym* (to jest dostrzeżonym przez podmiot)

<sup>6</sup> Por. B. Zawadzki, *Przegląd krytyczny ważniejszych teorii komizmu*, „Przegląd Filozoficzny” 1929; B. Dziemidok, *O komizmie*, op. cit., (szczególnie część pierwsza *Próby określenia komizmu*).

<sup>7</sup> J. Ritter, *O śmiechu*, [w:] B. Dziemidok, *O komizmie*, op. cit., s. 302.

*funkcjonowaniem*. Ta druga relacja jest szczególnie wyraźna tam, gdzie dominującym czynnikiem organizującym układ zjawisk jest absurd.

Oba rodzaje dysproporcji sprowadzają się do poczucia wyższości (lub – jak chcą niektórzy teoretycy – poczucia przewagi), wyraźnego skonstrastowania postawy podmiotu i właściwości przedmiotu. „Wywyższenie” tego pierwszego jest tożsame z degradacją<sup>8</sup> drugiego, dlatego też nie sposób postrzegać komizmu w kategoriach afirmatywnych czy choćby neutralnych. Baudelaire dostrzega w owych zjawiskach coś niemal diabolicznego: „aby wykazać, że komizm należy najoczywiściej do satanicznych oznak człowieka i jest jednym z wielu ziarenek zawartych w symbolicznym jabłku, wystarczy powołać się na jednomyślną zgodę fizjologów śmiechu co do pierwszej przyczyny tej okropności. [...] Śmiech, ich zdaniem, wynika z poczucia przewagi. Nie byłbym zdumiony, gdyby w obliczu tego odkrycia fizjolog sam zaczął się śmiać, myśląc o swej przewadze. Należałoby więc powiedzieć, że śmiech wynika z wyobrażenia o własnej wyższości. Wyobrażenie z gruntu diabelskie!”<sup>9</sup>.

Poczucie przewagi wobec percypowanych zjawisk w istocie zasada się więc na relacji negatywnej – rozumianej dwojako: jako wyraźne rozgraniczenie podmiotu i przedmiotu komizmu (czyli określenie się poprzez zaprzeczenie: „to nie ja”, „to nie mnie się wydarza”) i jako dostrzeżenie sprzeczności i następujące po nim uchYLENIE, a w końcu zanegowanie ustalonego porządku. Jest w owym odwróceniu ładu coś niepokojącego, rewolucyjnego, a nawet bluźnierczego. Nie bez przyczyny Baudelaire<sup>10</sup> nazywa śmiech satanicznym, nie bez przyczyny Jean Paul<sup>11</sup> mówi o „niweczącym” czy „unicestwiającym” humorze. Nie bez przyczyny wreszcie Kundera<sup>12</sup> pisze o destrukcyjnym śmiechu diabła, bezlitośnie kompromitującym stwórczy śmiech aniołów. Doświadczenie komizmu jest zatem zawsze doświadczeniem co najmniej ambiwalentnym. I choć jego negatywny charakter bywa tożsa-

---

<sup>8</sup> Niektórzy badacze uznają zjawisko degradacji za fundament odrębnej kategorii komizmu. Zwolennikami teorii degradacji byli między innymi Aleksander Bain, który traktował umniejszenie dosłownie: jako degradację czegoś ważkiego do rangi czegoś nieistotnego lub małego („Powodem śmieszności jest poniżanie jakiejś poważnej osoby lub sprawy w okolicznościach, które nie wywołują jakiegoś innego silnego wzruszenia – cyt. za: B. Dziemidok, *op. cit.*, s. 17) oraz Alfred Stern. Ten drugi konkludował ową koncepcję następująco: „Śmiech jest reakcją na degradację wartości. Jest to jak gdyby sąd wartości negatywnej, dotyczący degradacji wartości” (ibidem, s. 18).

<sup>9</sup> Ch. Baudelaire, *O istocie śmiechu oraz o komizmie w sztukach plastycznych*, [w:] idem, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 154.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 149–166.

<sup>11</sup> J. P a u l, *Estetyka. Kurs przygotowawczy*, przeł. K. Krzemień, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i opracował T. Namowicz, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000, s. 523 i n.

<sup>12</sup> Por. „Rzeczy pozbawione nagle oczekiwanego sensu, miejsca przydzielonego im w przypuszczalnym porządku rzeczy [...] budzą nasz śmiech. Śmiech początkowo więc należy do diabła. Jest w nim odrobina złośliwości (rzecz okazała się inna, niż mi się wydawało), ale także odrobina ulgi (rzecz jest lżejsza, niż oczekiwaliśmy, można z nią żyć swobodniej, nie uciska nas jej zbyt wielka powaga). Kiedy anioł po raz pierwszy usłyszał śmiech diabła, osłupiał. [...] Anioł doskonale rozumiał, że ten śmiech wymierzony jest przeciw Bogu i przeciw godności Jego dzieła. Wiedział, że musi natychmiast jakoś zareagować, lecz czuł się słaby i bezbronny. Ponieważ sam nie potrafił nic wymyślić, zaczął naśladować swego przeciwnika. Otworzył usta i wydał przerywany, modulowany dźwięk z górnych rejestrów swej skali głosu [...] i nadał mu odwrotny sens: podczas gdy śmiech diabła wskazywał na bezsensowność rzeczy, to śmiech anioła – przeciwnie – wyrażał radość z tego, że wszystko na świecie jest tak mądrze urządzone, wspaniale wymyślone, piękne, dobre i pełne sensu” (M. K u n d e r a, *Księga śmiechu i zapomnienia*, przeł. P. Godlewski, Warszawa 2001, s. 68).

my z owym dwuznacznym moralnie odczuciem *schadenfreude*, w swej istocie humor jest niczym innym jak wyrazem głębokiej niezgody na wadliwe urządzenie niezrozumiałego świata.

To właśnie ów sprzeciw wobec absurdów i wypaczeń rzeczywistości staje się osią tematyczną Michalowskich *Straszydeł*. Zebrane w owym cyklu opowiadania, wydane książkowo w 1961 roku, opierają się na stałym schemacie fabularnym: oto w uporządkowane życie przeciętnego obywatela Czechosłowacji wkracza niespodziewanie jakieś straszydło, upiór lub budzące grozę zwierzę, które bezpardonowo burzy spokój bohatera i zmusza do poddania w wątpliwość jego dotychczasowych przekonań o świecie i swojego w nim funkcjonowania. W jednym przypadku straszydło tak dalece wchodzi w rzeczywistość protagonistów, że staje się częścią – czy też upiornym *alter ego* – jednego z nich (dzieje się tak w opowiadaniu *Silna osobowość*, którego bohater przemienia się w niedźwiedzia). Niekiedy, podobnie jak w baśniach, owe postacie fantastyczne mają pomóc bohaterom w osiągnięciu jakiegoś celu, na ogół jednak owa „pomoc” prowadzi tylko do jeszcze większego chaosu i poważnych kłopotów.

Warunkująca komizm sprzeczność (czy też niezgodność) obecna jest już w samym zderzeniu dwóch porządków – fantastycznego i realnego. Konfrontacja ta prowadzi zresztą znacznie dalej – poza obszar komizmu *sensu stricto*. Odczucie nagłej dysharmonii, wynikające ze zbliżenia dwóch spolaryzowanych struktur świata przedstawionego, staje się w *Straszydłach* iskrą, która w nagłym rozbłysku oświetla to, co wcześniej – w swojej oczywistości – pozostawało niewyraźne. W ten sposób wszelkie absurdy siermiężnej rzeczywistości Czechosłowacji, których ówczesny obywatel mocą przyzwyczajenia być może nawet nie dostrzegał, jawią się w swojej kuriozalności ze zdwojoną siłą. Dobrze widać to choćby w scenach, w których przedstawiciele zbiurokratyzowanych struktur państwowych usiłują poradzić sobie z zatrudnieniem Kłobuka:

Powstało jednak pytanie, czy można Kłobuka wciągnąć na listę pracowników, skoro nie figuruje w planie, a do tego fundusze na ten rok zostały już wyczerpane. Naczelnik z wydziału płac zauważył, że z powodu tempa jego pracy nie można mu przyznać uposażenia zgodnie z przyjętymi normami. Normy dotyczące pracy kurczaków w budownictwie nie zostały jeszcze opracowane [...]. Nieoczekiwanie po jego stronie opowiedział się radca prawny. Oczywiście było, że radcę prawnego kurczak ani ziębi, ani grzeje. Radca prawny chciał tylko zabłysnąć swoją inteligencją. Tak więc wystąpił z propozycją, żeby uznać Kłobuka za urządzenie mechaniczne, jako takie wykupić go od Houski i przydzielić do wydziału maszyn. To się wszystkim spodobało i wniosek przeszedł z klauzulą, że kierowanie Kłobukiem jako maszyną wymagać będzie opracowania specjalnych norm, ponieważ za tego typu pracę żadne nadzwyczajnie wysokie wynagrodzenie się nie należy. Jednostka odpowiedzialna: wydział płac<sup>13</sup>.

Wprowadzając postacie straszydeł, Michal nie bez przyczyny odwołuje się do konwencji groteskowego obrazowania. Groteska jest bowiem narzędziem, które za pomocą szczególnie jaskrawych środków (takich jak deformacja, brzydota) demaskuje bolesną odrębność podmiotu i świata, między którymi nie ma i nie może być żadnej harmonii. Tak rozgraniczone sfery postrzegającego i postrzeganego stają się w grotesce świadectwem niemożliwej do pokonania obcości człowieka w absurdalnym świecie. Właściwe grotesce

<sup>13</sup> K. Michal, *Straszydła na co dzień*, przeł. D. Dobrew, Wrocław 2008, s. 94–95.

przerysowanie i deformacja wprowadzają do świata przedstawionego porządek, który rządzi się swoimi prawami, ustanawiając w obrębie rzeczywistości przedstawionej swego rodzaju „antynormę”<sup>14</sup>. Przerazające (choć zarazem zabawne w swojej pokraczności) postaci fantastyczne stają się więc jakimś straszno-śmiesznym kontrapunktem dla pozornie normalnego, a w istocie po prostu spowszedniałego w swej absurdalności świata.

Owa „antynorma” nie jest jednak – w każdym razie nie bezpośrednio – związana z binarnymi kategoriami systemu wartości. Straszdyła nie są ani dobre, ani złe, są „jenseits von Gut und Böse”<sup>15</sup>, jak mówi jeden z bohaterów. Kierunek ich działań wyznacza wyłącznie logika, i to w jej najbardziej radykalnym wydaniu. Wszelkie zjawiska z „ludzkiego” świata straszdyła podporządkowują więc swoim (logicznym) normom i pojmują je wyłącznie w kategoriach ścisłych związków przyczynowo-skutkowych. Konfrontacja obu logik – precyzyjnego (chciałoby się rzec: bezwzględego) systemu, którym posługują się postaci fantastyczne, i logiki świata ludzkiego – uwydatnia komizm przedstawionych w opowiadaniach zdarzeń. Dzieje się tak na przykład wówczas, kiedy Poddasznik, pająkowaty stwór zamieszkujący od stuleci dachy i strychy, wysłuchawszy wykładu podporucznika milicji o tym, dlaczego nie wolno kraść, ripostuje cały wywód oczywistym dlań stwierdzeniem, że „jeśli ktoś ma coś, na czym mu zależy, to powinien tego pilnować”<sup>16</sup>. Jeszcze bardziej bezwzględny w swoich osobliwych wypowiedziach jest martwy kot (z opowiadania pod tym samym tytułem), którego ktoś wrzucił pewnemu dziennikarzowi przez okno. Kiedy w radio toczy się debata (jedna z wielu tak charakterystycznych dla owej epoki publicznych dyskusji na tak zwane „tematy z życia społecznego”), której sednem jest pytanie, „jak w radykalny sposób zapobiec zarazom zbóż”, kot z właściwą sobie prostotą odpowiada: „nie uprawiać zbóż. Nie uprawiać nowych, a stare spalić. To jest radykalny sposób”<sup>17</sup>. Na protest dziennikarza, który usiłuje mu wyjaśnić, że bez zbóż upadnie cała gospodarka żywnościowa, kot odpowiada nie mniej logicznie: „Pytanie nie brzmiało, czy można żyć bez zbóż, tylko jak zapobiec ich zarazom w sposób radykalny. Odpowiedź brzmi: nowych nie uprawiać, a stare spalić”<sup>18</sup>. Sentencjonalne wypowiedzi martwego kota niekiedy wprawiają wręcz w osłupienie jego interlokutorów. Kiedy dziennikarz pyta: „Powiedz mi, ty potworze, o co ci tak naprawdę chodzi?”, zwierzę odpowiada po prostu: „O nic nie chodzi [...]. Nigdy o nic nie chodzi. Tylko zakończenie życia jest prędzej czy później nieuniknione. Starać się, czy nie starać, nie ma wpływu na ten fakt. Starać się jest bardziej męczące”<sup>19</sup>.

Konsekwencja w wyciąganiu wniosków z przesłanek i niezmienna poprawność logicznego dowodzenia kompromitują pełną uchybień logikę i racjonalizm ludzkiego świata. Racjonalizm – dodajmy – który ówczesna epoka bezapelacyjnie uznała za swoją domenę. Co ciekawe, w owej negującej konfrontacji dwóch porządków pojawia się niekiedy jeszcze

<sup>14</sup> Por. „Elementy rzeczywistości znanej nam z doświadczenia zostają ponownie połączone tak, by utworzyć nową całość, obcą tej rzeczywistości; normy codziennego życia zostają zastąpione «antynormą»” (L.B. Jennings, *Termin „groteska”*, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 45.

<sup>15</sup> K. Michal, *Straszdyła...*, *op. cit.*, s. 59.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 111.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 70.

inny wymiar, kolejne piętro negocjacji. Są bowiem w *Straszydlach* momenty, w których również logika i spójność świata przedstawionego zostają na chwilę uchylone. Momenty te tworzą swego rodzaju pęknięcia, szczeliny, przez które w ów homogeniczny (ale przecież rządzący się swoimi – dość swobodnymi – regułami) świat istot fantastycznych przenika niekiedy światło ze świata realnego. Realnego w znaczeniu dosłownym, mowa tu bowiem nie o świecie przedstawionym, ale o tym niefikcyjnym, pozaksiążkowym. Staje się tak na przykład w scenie, w której człowiek-niedźwiedź, uwięziony w klatce, przysłuchuje się dwóm naukowcom rozprawiającym o jego zachowaniu. Narrator komentuje całą sytuację jak gdyby z podwójnej perspektywy – podmiotu tekstu i obserwatora z rzeczywistości pozatekstowej: „Niedźwiedź to słyszał, ale nic nie powiedział, ponieważ był niedźwiedziem” [wyróżnienie – O.C.]<sup>20</sup>. Nie sposób pozbyć się wrażenia pewnej dysharmonii płynącej z owego incydentalnego zanegowania umowności świata przedstawionego. Jest to dysonans z rodzaju tych, którymi zadziwia nas niekiedy szalona wyobraźnia dziewiętnastowiecznych dramatopisarzy – jak wówczas, gdy protagoniści *Zerbina* Tiecka oznajmniają, że istnieją tylko na papierze, albo kiedy Pasażer w *Peer Gyntie* Ibsena zapewnia głównego bohatera, że ten na pewno nie zginie, bo przecież „nikt nie umiera w połowie piątego aktu”. Owa podwójna perspektywa: *pozostawiania* w konwencji (umowności fikcji) i jednoczesnego *wykraczania* poza nią bliska jest pewnemu rodzajowi dowcipów – tych, w których komizm objawia się poprzez spiętrzenie absurdalnych (a przy tym wyjątkowo konsekwentnych) zależności funkcjonujących w obrębie dwóch różnych logik (za przykład niech posłuży stary dowcip o pacjencie szpitala psychiatrycznego, który „wyprowadza na spacer” swoją szczoteczkę do zębów. Kiedy lekarz, chcąc zrobić mu przyjemność, mówi: „jaki ładny piesek”, pacjent odpowiada z powagą w głosie: „panie doktorze, przecież to szczoteczka do zębów!”). Lekarz odchodzi zmieszany, chory zaś radośnie zwraca się do swojej szczoteczki: „wiesz, Burek, aleśmy pana doktora oszukali!”). Dysharmonia ta otwiera więc jakby kolejny wymiar relacji pomiędzy poszczególnymi elementami rzeczywistości (świata przedstawionego), a jej złożoność sama w sobie zwiększa jeszcze satysfakcję intelektualną (będącą przecież szczególną formą tego, co Baudelaire nazywa odczuciem przeżycia) płynącą z nagłego odkrycia nieoczekiwanej postaci komizmu.

Konsekwencją przyjęcia konwencji groteskowej jest zdemaskowanie obcości „ja” wobec percypowanego przez nie świata. Groteska z jej fantastycznym, turpistycznym obrazowaniem wyznacza ostrą linię demarkacyjną pomiędzy podmiotem a rzeczywistością, których odrębność i nieprzenikalność jawi się jako ostateczna i kategoriowa. Groteska jest zjawiskiem złożonym, bipolarnym – nie można więc o niej mówić w oderwaniu od jej „ciemnego” bieguna, jakim jest groza. Kuriozalna, zdeformowana rzeczywistość wkracza niespodziewanie w życie bohaterów, sprawiając, że „znajomy świat nagle staje się obcy”<sup>21</sup>; przenikanie elementów rzeczywistości groteskowej jest więc niczym innym jak „wtargnięciem w nasze życie królestwa chaosu i paradoksu”<sup>22</sup>. Bohaterowie *Straszydel* potrafią sobie z tym jednak całkiem nieźle poradzić. Początkowy przestrach płynący z samego faktu spotkania zjawy czy upiora szybko ustępuje miejsca uspokajającej racjonalizacji. I choć

<sup>20</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>21</sup> Zob. L.B. Jennings na temat pracy K a y s e r a *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, L.B. Jennings, *op. cit.*, s. 32–33.

<sup>22</sup> Ibidem.

owe obce istoty bywają naprawdę przerażające i odpychające (by ograniczyć się do dwóch tylko przykładów: Poddasznik wyglądał „jak ogromny pająk z czterema odnó¿ami albo jak szary, przerośnięty kościotrúp. Gały miało to jak żarówka z mlecznego szkła, a po obu stronach małego, szyszkowatego baniaka zwisało kilka długich, brudnych kłaków [...]”<sup>23</sup>; duch ze *Zdarzenia nadzwyczajnego* „był na wpół przezroczysty i wyjątkowo paskudny. W zapadłych oczodołach błyszcząły bulwiaste, zielonkawe ślepia, a twarz przesłaniał mu zwisający kosmyk zlepionych, bezbarwnych kłaków”<sup>24</sup>), protagoniści „ludzkiego” świata są w stanie błyskawicznie pokonać swój wstręt, jeśli obecność owych potwornych stworzeń może im się okazać do czegoś przydatna. Lęk, który mógłby być w pewnym sensie czynnikiem konstruktywnym (jako wstrząs skłaniający do rewizji dotychczasowych przekonań i przełamania utartych schematów postępowania), zostaje stłumiony w zarodku za pomocą racjonalnego (czy też – jak się potem okaże – pseudoracjonalnego) trybu rozumowania, na którym bohaterowie opierają swoje działania i którego trzymają się wręcz kurczowo. I tak, kasjerowi do całkowitej kapitulacji w zetknięciu ze strasznydem wystarczy jego „racjonalna” i niezachwiana pewność co do zakresu jego obowiązków. Natychmiast oddaje wszystkie pieniądze napadającemu na bank niedźwiedziowi, bo „z tego co wiedział, kasjerzy nie walczą z niedźwiedziami”<sup>25</sup>. Kadrowy działu personalnego w cyrku, zobaczywszy straszliwą przemianę Mikulaszka, ratuje się przed ogarniającą go trwogą ofensywnymi pytaniami: „No dobrze [...], a co pan umie? [...] musi pan również w postaci niedźwiedzia umieć coś wyjątkowego, co nie każde zwierzę umie. Tańczyć na kuli, ćwiczyć na drążku albo coś w tym stylu. Umie pan?”<sup>26</sup>. Zauważmy, że komizm owych sytuacji nie płynie bynajmniej z faktu pojawienia się niezwyklego zjawiska i wstrząsu nim wywołanego, ale raczej z zatuszowania czy też zanegowania owej niezwykłości. Wypowiedzi bohaterów świadczą bowiem o tym, że istnienie niedźwiedziolaka uznali *a priori* za możliwe, a ich niepokój lub zdziwienie mogą wywoływać najwyżej jego postępowanie lub umiejętności, postrzegane jednak według norm obowiązujących w realnym świecie.

Zracjonalizowanie percypowanych zjawisk paradoksalnie prowadzi niekiedy na manowce logicznego wnioskowania. Czyż podstawowym atrybutem „ludzkich” protagonistów opowiadań Michała – przykładowych, niczym niewyróżniających się obywateli Czechosłowacji lat 50. – nie powinna być bowiem empiria? Skoro tak, jak wytłumaczyć fakt (doświadczony niewątpliwie empirycznie), że widziało się ducha, jeśli obowiązujący racjonalny światopogląd mówi, że duchów nie ma? Trzeba się opowiedzieć po jednej ze stron: albo wierzy się sobie, albo odgórnym ustaleniom. Porządni obywatele Michałowskiego świata bez wahania wybierają to drugie. Rozdźwięk pomiędzy tym, co miało miejsce naprawdę, a tym, co bohaterowie wmawiają sobie przez wzgląd na powszechnie uznaną opinię, prowadzi do absurdalnych sytuacji, w których protagoniści mają wątpliwości co do zdarzeń, których są naocznymi świadkami, albo wręcz w pełni świadomie im zaprzeczają. Dzieje się tak na przykład w scenie, w której Biała Dama ukazuje się Pyszczakowi i towarzyszącemu mu doktorowi Tomieczkowi na zamkowym dziedzińcu. Kiedy Pyszczak w osłupieniu pyta swojego towarzysza: „Widział pan?”, ten, nie tracąc rezonu, odpowiada sucho:

<sup>23</sup> K. Michał, *op. cit.*, s. 106.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 76.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 19.



„o tym jeszcze porozmawiamy”<sup>27</sup>. Owa dysproporcja pomiędzy prawdą a faktami kreowanymi przez bohaterów w imię idei nie jest jednak tożsama z kłamstwem, lecz raczej z jakąś szczególną automistyfikacją. Bohaterowie najgorliwiej bowiem starają się przekonać do swoich racji samych siebie. Jest w tym niemało hipokryzji, ale także jakaś desperacka próba zaklinania rzeczywistości. Satyryczny duch Michalowskich opowiadań pozwala w bezkompromisowy sposób obnażyć mechanizmy powstawania kłamstw i iluzji – tych małych, „prywatnych”, i tych wielkich, historycznych. Mechanizmy te są niezmiennie – bohaterowie kłamią zawsze w jakimś celu: na ogół po to, by ratować własną skórę lub po prostu zaoszczędzić sobie kłopotów. Proces fałszowania rzeczywistości niemal zawsze prowadzi jednak do całkowitego zatracenia się granicy pomiędzy prawdą a fałszem. Drobną konfabulacją „na własny użytek” stopniowo przeradza się w przekonanie o jej prawdziwości, aż w końcu staje się niemal obowiązującym prawem. Innymi słowy, bohaterowie kłamią tak długo, aż sami w swoje kłamstwa uwierzą. Przyjrzyjmy się scenie rozmowy doktora Tomeczka (który dzień wcześniej był świadkiem pojawienia się Białej Damy) z przełożonym:

Sytuacja stawała się coraz bardziej nieprzyjemna, a doktor Tomeczek pomyślał, że przecież cały ten cholerny ambaras ściągął im na głowę żądny prawdy Pryszczak, więc właśnie on powinien wypić piwo, którego nawarzył. Przybrał minę bezkompromisowego obrońcy idei:

– Pryszczak – powiedział ostro – w tym swoim piśmie mówi o duchu jako zjawisku rzeczywistym, a to odpowiednio naświetla jego profil [...]. Uważam, że musimy w sposób odpowiedzialny uznać, iż człowiek, który jest zdolny imputować innym wiarę w duchy, nie może w dzisiejszych czasach pełnić funkcji administratora zamku państwowego.[...]

– Chcesz powiedzieć, że trzeba Pryszczaka wykopać?

– A co? Mamy hodować żmiję na własnej piersi? – powiedział doktor Tomeczek.

– No dobrze. Bardzo dobrze. To znikaj.

Doktor Tomeczek zniknął. Nie posiadał się z radości, rozpamiętując, jak to dzięki swojej bezkompromisowości znowu nabił sobie punktów, tylko żałował, że nie przyszło mu do głowy zaznaczyć jeszcze, że kto nie z nami, ten przeciw nam, albowiem dzisiejsze czasy nie znają kompromisu<sup>28</sup>.

Bohaterowie nie poprzestają jednak na utwierdzaniu się w słuszności wygłaszanych przez siebie sądów. Niejednokrotnie oczekują tego samego od innych i są gotowi ową wiarę – czy raczej przeświadczenie – egzekwować. Oto jak dwaj oficerowie rozwiązują problem ducha, który straszy w ich jednostce:

– Już wiem, Szamaj – wykrzyknął nagle oficer Mikys. – Olśniło mnie. Uważaj, będzie dobrze. Będziemy udawać, że go nie ma.

– Jak to? – nie zrozumiał zastępca [...]

– No tak. Po prostu będziemy udawać, że go nie ma i że nikt go nie widział. Żaden normalny człowiek nie widzi duchów, ponieważ duchów nie ma. To logiczne, prawda?

– No, niby tak – zastanawiał się zastępca. – Ale co będzie, jeśli jednak ktoś go zobaczy?

– Tego, kto go zobaczy, ukarzymy – powiedział stanowczo oficer Mikys i zapiął kołnierzyk.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Ibidem, s. 36.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 81.

Określenie „satyryczny” pojawiło się w kontekście powyższych przykładów nieprzypadkowo. Satyra jest stałym punktem odniesienia w rozmaitych szkicach i recenzjach poświęconych twórczości Karla Michala, w perspektywie rozważań o negatywnych aspektach humoru zyskuje zaś szczególne znaczenie. Mówiąc o owym zjawisku, warto zwrócić uwagę (nie wchodząc nawet w szczegóły i niuanse terminologii) na istotne rozróżnienie: humor – jak już mieliśmy okazję zauważyć – niemal zawsze ma podłoże negatywne lub negujące i w swej istocie nigdy nie jest niewinny; jego przejawy mogą mieć jednak charakter pozytywny, afirmatywny i dobroduszny. Przejawy te są atrybutami tak zwanego humoru życzliwego, który – choć w istocie także wynika z dostrzeżenia sprzeczności i uczucia przewagi – dotyka jedynie kwestii o małej szkodliwości, nie stygmatyzując ich w żaden sposób. Jest to humor, który nie *ośmiesza*, lecz *obdarza uśmiechem*. Działanie to jest widoczne na przykład wówczas, gdy śmiejemy się z jakichś drobnych przywar kogoś nam bliskiego. Choć dostrzegamy śmieszność, akceptujemy ją jako jedną z immanentnych cech i wcale nie zależy nam na tym, by jej nosiciel się jej pozbywał lub choćby zminimalizował jej nasilenie. Jest to więc ten typ humoru, który jedynie stwierdza fakt zaistnienia komizmu, diagnozuje śmieszność, pozostając jednak wobec niej bierny. Odwrotnie jest w przypadku satyry, dla której odkrycie komizmu jest tylko punktem wyjścia dla działania o szerszym (i w istocie poważniejszym) zakresie. Działanie to polega na demaskowaniu szkodliwości ludzkiej głupoty, hipokryzji i małoduszności – jest więc niczym innym jak piętnowaniem zła w jego drobnych, ale przez to wcale nie mniej niebezpiecznych, przejawach<sup>30</sup>.

W przypadku Michala nie może być mowy o żadnym „doboduszny” czy „pełnym wyrozumiałości” humorze (jakże często – w obiegowej opinii – postrzeganym jako swego rodzaju idiom czeskiej literatury, a nawet czeskości w ogóle). Nie ma absolutnie nic afirmującego w wyśmiewaniu głupoty, zakłamania i cynizmu. Ważkość owej negującej siły satyry najmocniej odczuwalna jest w sytuacjach, w których bohaterowie jawnie sprzeniewierzają się własnym zasadom, tak gorliwie przedtem przez nich deklarowanym. Świetnie ukazuje to historia Poddasznika, który za sprawą podporucznika milicji przechodzi przyspieszony kurs ludzkiej moralności. Jest to w pewnym sensie modelowa sytuacja: proces poznawczy ukazany jest od punktu zerowego, Poddasznik nie ma bowiem żadnej uprzedniej wiedzy na temat moralności czy zasad ludzkiego postępowania. Jego umysł to *tabula rasa*, która – począwszy od pierwszego zapisu – będzie się zapelniała wyłącznie w oparciu o informacje zakomunikowane przez podporucznika. Straszdyła Michala działają jak proste maszyny liczące – zapamiętują dane i przetwarzają je za pomocą ściśle określonych algorytmów i operacji logicznych. Podporucznik uczy Poddasznika, że „nie wolno kraść, ani na strychu, ani gdzie indziej, nie wolno zabijać, nie wolno mówić tego, co nie jest

<sup>30</sup> Por. trafne rozróżnienie tych dwóch postaw u Bohdana Dziemidoka: „Postawa humorystyczna jest nieaktywna i nieagresywna (kontemplacyjno-filozoficzna). Dla humoru typowe jest traktowanie niedorzeczności świata i wad ludzkich jako czegoś, z czym z konieczności trzeba się godzić, co należy traktować wyrozumiale. Postawę satyryczną natomiast charakteryzuje konsekwentna i bezkompromisowa walka ze złem, brak jest w niej wyrozumiałości i pobłażliwości cechującej humorystów (B. D z i e m i d o k, *O światopoglądowym i aksjologicznym znaczeniu poczucia humoru*, [w:] *Śmiech*, red. A. Czekanowicz, S. Rosiek, Gdańsk 2005, s. 14) oraz: „Satyryk chce oddziaływać na umysł czytelnika, kształtować jego postawę, determinować, jeżeli to będzie możliwe, jego działanie. «Sztuka satyry jest sztuką perswazji»” (B. D z i e m i d o k, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk 2011, s. 95).

prawdą, nie wolno czegoś obiecać, a potem kogoś oszukać i nie spełnić obietnicy, ani też przywłaszczać sobie efektów cudzej pracy<sup>31</sup>. Mężczyzna nie wziął jednak pod uwagę, że straszdyło – jako twór na wskroś logiczny – swoją praktykę w dziedzinie etyki będzie opierało wyłącznie na danych, którymi dysponuje. W swoim postępowaniu będzie się więc ściśle trzymało zasad, które zaszczylił mu jego nauczyciel, w jego działaniach nie będzie zaś żadnego marginesu dowolności, naginania zasad w zależności od sytuacji. Poddasznik „nie ma wyobraźni”, dlatego (zgodnie z rygorem logiki) kłamstwo będzie dla niego „tylko” kłamstwem, nigdy zaś „półprawdą” czy „prawdą w pewnych okolicznościach”; niedotrzymanie słowa będzie tylko tym, czym jest, nigdy zaś „koniecznością uwarunkowaną sytuacją”; wreszcie: zło będzie jedynie złem, nigdy „mniejszym złem” lub „złem koniecznym”. Logika straszdydeł sprowadza się do elementarnej arytmetyki: wartości po obu stronach równania muszą się zgadzać. Słownik Poddasznika nie zna eufemizmów, a jego aparat aksjologiczny – zjawiska stopniowości zła. Dachowy upiór jest komiczny w swoim imperatywie dosłowności, ale komizm, który swoim zachowaniem wywołuje, jest komizmem na wskroś bolesnym. I choć śmiejemy się z ograniczoności Poddasznika, nie możemy pozbyć się natrętnych pytań: czy prawo moralne rzeczywiście powinno dopuszczać jakąś elastyczną interpretację? Czy etyka nie powinna być zbiorem jasno określonych, binarnych wartości? Czy zło może być większe, mniejsze, bardziej lub mniej niebezpieczne, szkodliwe lub akceptowalne? Czy pomiędzy tymi jakościami może istnieć jeszcze cała paleta odcieni i stopni intensywności? Komizm tego opowiadania to komizm, który sam siebie neguje: Poddasznik jest bowiem jedyną istotą, która traktuje kodeks moralny na serio. Czy tego rodzaju postawa może być jednak nadal uznawana za komiczną?

Negujący duch humoru Michala nie oszczędza nikogo i niczego: bezlitośnie demaskuje absurdy funkcjonowania w zideologizowanej rzeczywistości, piętnuje hipokryzję i głupotę. Za pomocą groteskowego obrazowania uwydatnia dojmujące poczucie obcości podmiotu wobec świata, a poprzez kreację hiperlogicznej rzeczywistości obnaża ułomność i niespójność naszego myślenia. Logika straszdydeł kompromituje bowiem chwiejność logiki ludzkiej. W śmiechu, który towarzyszy komicznym zjawiskom w *Straszdyłach*, nie ma nic afirmującego, ba – jest to śmiech, który nie pozostawia żadnych złudzeń, żadnej nadziei na poprawę kondycji moralnej i duchowej bohaterów. Straszdyła – odwrotnie niż w bajkach – nie zmieniają bowiem „ludzkich” protagonistów ani na jotę. Komiczna opozycja ich logiki i systemu pseudowartości świata ludzi wzbudza zaś nieodparte wrażenie, że prawda jest jednak po „ich” stronie. Straszdyła ponoszą więc klęskę na całej linii, co więcej – dają się zdemoralizować. Nielogiczny w swoim – niekiedy wręcz wymuszonym – racjonalizmie świat wątpliwych ludzkich prawd i ambiwalentnych wartości pozostaje bez najmniejszego uszczerbku. Czy to nie właśnie w owym fackie zawarta jest prawdziwa, obezwładniająca groza? Negujący i negatywny Michalowski humor ukazuje świat ludzki jako jeszcze bardziej niestabilny, obcy i niezrozumiały niż świat upiórów, niedźwiedziolaków i mówiących martwych kotów. Kto zatem naprawdę straszy w *Straszdyłach*?

<sup>31</sup> K. Michal, *op. cit.*, s. 111.

OLGA CZERNIKOW

**On the ambivalent humour of Karel Michal**

## Summary

The paper tackles the topic of the negative or ambivalent humour in Karel Michal's short story collection *Everyday Spooks*. Starting from the concepts of humour (present, e.g., in the theoretical works of Jean-Paul, Baudelaire, and Bachtin) based on the existence of negative features, the author examines the functioning of the degrading role of humour in the Czech writer's debut volume. Carried out with these tools, the analysis of negative strategies in the humorous writings of Michal, allows for a reinterpretation of his early texts and makes it possible to view them as perverse moralities.

**Keywords:** Karel Michal, humour, Czech literature