

Maria Tarnogórska

Instytut Filologii Polskiej

Uniwersytet Wrocławski

e-mail: maria.tarnogorska@uwr.edu.pl

ORCID: 0000-0001-5257-1620

„Kilogramowa łąza” i „nastrojowa kanapa”.
Emocje w przestrzeni komicznej
(Najmniejszego Teatru Świata)

Zarówno zagadnienie przestrzeni komicznej, jak i poddanego komicznym deformacjom świata emocji należą bez wątpienia do najmniej rozpoznanych obszarów współczesnej refleksji humorologicznej. O ile zatem nietypowy wygląd postaci oraz odbiegający od normy styl jej zachowań traktowane są jako jedne z najbardziej podstawowych źródeł śmieszności, o tyle wykazujący podobne cechy kod przestrzenny, niejednokrotnie w równym stopniu eksponujący gatunkowe cechy przedstawienia, czyli – w tym wypadku – jego komediowy charakter, nie zyskał rangi odrębnego przedmiotu badań, mimo wyraźnych w ostatnich latach postępów poetyki „spacjalnej”¹. Tak zatem dostępna w katalogu bibliotecznym pod obiecującym tytułem *Przestrzeń komiczna* publikacja Karola Ferstera (pseud. Charlie)² to je-

¹ O popularności tej perspektywy badawczej świadczy cały szereg wydanych w ostatnich latach publikacji, podejmujących różne aspekty przestrzennej organizacji ludzkiego (w tym – artystycznego) doświadczenia. Zob. np. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014; *Przestrzenne kody tekstów i narracyjne kody przestrzenne*, red. B. Zieliński, Poznań 2013; M. Hendrykowski, *Proksemika. Studia z semiotyki i antropologii kultury*, Poznań 2016, by wymienić tylko niektóre, reprezentujące odmienne języki opisu, tytuły.

² K. Ferster (pseud. Charlie), *Przestrzeń komiczna*, Warszawa 1960. Mimo iż publikacja ta nie pozostaje w żadnym związku z wyznawanym przez Gałczyńskiego typem humoru, warto wspomnieć o dwóch faktach, wyznaczających pewne „miejsca wspólne”: 1. Ferster, podob-

dynie zbiór rysunkowych dowcipów, eksploatujących różne miejsca znamionujące realistyczną wyobraźnię autora: „Jest tu ulica i sklep, mieszkanie prywatne i biuro, żona i mąż, szef i jego podwładny”³. Nawet jako materiał badań pozycja ta nie otwiera więc szerszych perspektyw, pozwalających uwzględnić mniej konwencjonalne formy humoru. Jak pisze autor wstępu, tom „obejmuje tematycznie satyrę obyczajową oraz dowcip sytuacyjny [...] Charlie większość swych tematów czerpie z bezpośredniej obserwacji życia, w najszerszym tego słowa znaczeniu”⁴. Bardziej ekscentryczny rodzaj humoru, posługującego się nieprzystającą do potocznego obrazu rzeczywistości estetyką, wymagał będzie z pewnością uwzględnienia skomplikowanych reguł poetyki, odkształcających oswojone, zbudowane na analogii „z życiem” i naturą, modele postrzegania (jak w słynnej dylogii Lewisa Carrolla, w której ciągle ulegają zmianie zasady proporcji czy przestrzennej perspektywy). Skłania to do rewizji poglądu dość rozpowszechnionego wśród teoretyków komizmu, iż „nigdy nie będzie śmieszna otaczająca nas przyroda”⁵. Jeśli uznać, iż „Komiczność jest to śmieszność w sztuce”, jak trafnie rozpoznawał niemal sto lat temu awangardowy poeta Tadeusz Peiper⁶, „sztuczność” owa zmienia reguły postrzegania oraz, paradoksalnie, ożywia to, co wydaje się częścią materii, pozbawionej jakiegokolwiek znaczeniowej intencji (czyste wytwory natury, rzeczy „same w sobie”). Za niezwykle inspirujący uznać można w tym kontekście zarysowany przez autora *Komizmu ekranowego* projekt badań nad „meblem komicznym”, uwolnionym w ten sposób od funkcji biernej, nieuczestniczącej w przebiegu zdarzeń i niewpływającej na nie dekoracji. Zgodnie z przedstawioną w cytowanym już artykule koncepcją, „meblem komicznym będzie zawsze mebel złośliwy, lub lepiej: złoczynny, mebel powodujący lub mający powodować przykrości i katastrofy”⁷ (jak choćby „ludożerczy sekretarzyk” w jednym ze skeczy Monty Pythona). Przekształcenie tła i wypełniającego prze-

nie jak Gałczyński, był przed wojną współpracownikiem satyryczno-humorystycznego pisma „Wróble na dachu”, 2. Charlie „Jest jednym z ojców znanej »przekrojowej« postaci – Augusta Bęc-Walskiego” [J. Waśniewski, wstęp, s. XI], która wspomniana jest również w tekście *Zielonej Gęsi*.

³ Tamże, s. XII.

⁴ Tamże, s. XI–XII.

⁵ W. Propp, *O komizmie i śmiechu*, przeł. P.M.E. Knyż, Kraków 2016. Autor odwołuje się nie tylko do sądu wyrażonego w słynnej pracy Bergsona *Śmiech. Esej o komizmie*, lecz wskazuje także na podobne, wcześniejsze ustalenia Nikołaja Czernyszewskiego [zob. s. 31].

⁶ T. Peiper, *Komizm ekranowy*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, oprac. S. Jaworski, Kraków 1972, s. 234 (pierwodruk: „Zwrotnica” 1923, czerwiec).

⁷ Tamże, s. 235.

strzeń rekwizytu w aktywny dramaturgicznie składnik utworu komediowego wiąże się przy tym, co szczególnie istotne z punktu widzenia podjętego tu tematu, z wyposażeniem ich w zdolność odczuwania, generującą świat osobliwie demonstrowanych, burzących wszelkie schematy, emocji. Odwracając tę relację rzec by można, iż emocje, wykorzystywane dla celów komediowych, unaoczniać się mogą za pomocą przestrzennego, fizycznie dostępnego „nośnika”, w stosownym przerysowaniu oddając opisany przez Catherine A. Lutz paradoks:

Pojęcie emocji niesie ze sobą nieco paradoksalny związek z fizycznością. Wpisując się w pierwszej kolejności w przenikającą myśl zachodnią dychotomię umysł–ciało, emocje są utożsamiane z fizycznym odczuciem, a ciało przeciwstawiane myśli, która postrzegana jest jako czysto mentalna. To wyobrażenie kulturowe jest dobrze widoczne w przewadze fizycznych obrazów używanych przy okazji mówienia o emocjach (żołądek podszedł mu do gardła, zzieleniała z zazdrości, miał nogi jak z waty, pieniała się ze złości)...⁸.

Bohater komiczny jako człowiek „zewnątrzny”⁹ (istniejący „na zewnątrz”, zatem pozbawiony duchowego wnętrza) w naturalny zatem sposób wydaje się predestynowany do manifestowania fizycznych przejawów emocji. Potwierdza to zresztą uwaga Leona Dumonta, iż śmieszność należy do „najbardziej powierzchownych jakości przedmiotów”¹⁰. Świat komizmu zyskuje tym samym atrakcyjne terytorium, które zdaje się być przesłonięte często powtarzaną przez badaczy tezą o nieemocjonalnym charakterze przedstawień komicznych¹¹. Oba wyróżnione tu aspekty przestrzenno-emocjonalnych relacji występują w twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, stanowiąc niezwykle istotny wyznacznik tzw. niekonwencjonalnej odmiany humoru. Jej programową realizacją miał być Najmniejszy Teatr Świata, w którym pada znamienita deklaracja:

⁸ C.A. Lutz, *Emocje, rozum i wyobcowanie. Emocje jako kategoria kulturowa*, przeł. J. Straczuk, w: *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar i J. Straczuk, Warszawa 2012, s. 38.

⁹ Kwestię tę podejmuje w swoich pracach Michaił Bachtin. Zob. M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 73 (rozdz. *Bohater w przestrzeni*) lub M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 465: „Człowiek Rabelais’go jest cały na zewnątrz” (rozdz. *Czasoprzestrzeń Rabelais’go*).

¹⁰ L. Dumont, *Przyczyny śmiechu*, przeł. M. Bokinić, w: B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, antologię oprac. M. Bokinić, Gdańsk 2011, s. 400.

¹¹ Najbardziej znanym głosicielem tej tezy jest Henri Bergson, autor powiedzenia, iż „[n]ajwiększym [...] wrogiem śmiechu jest wzruszenie” [zob. tegoż. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977, s. 48.

GZEGŻÓŁKA

„Zielona Gęś” – rzecz nowa,
 podług nowych wzorów,
 życzę więc Wam – nowego
 poczucia humoru.

[*Cały zespół w uroczystej chwili składania
 świątecznych życzeń czytelnikom Przekroju*, s. 99]¹²

Rozwijana przez Gałczyńskiego nowa kultura śmiechu w dużej mierze wyrastała z potrzeby przezwyciężenia uświęconych tradycją romantyczną narodowych kanonów sztuki, utrwalających krępujące wyobraźnię stereotypowe obrazy oraz emocjonalne „natręctwa”¹³. Dobitnie intencję tę wyrażał jeden z „zielonogęsiowych” tytułów: *Precz z sentymentalnym romantyzmem!*

Demontaż konwencji: pejzaż niesentymentalny

Obecność zbanalizowanych rekwizytów, wywodzących się z sentymentalno-romantycznego imaginarium, potwierdza niewątpliwie intertekstualne nastawienie prezentowanego w Teatryku humoru. Słowik i księżyc – atrybuty sentymentalnego pejzażu, budującego nastrój sprzyjający czułości i łagodnej melancholii – pojawiają się w tekście Gałczyńskiego w wersji ironicznej, wskazującej na komiczną manipulację. Słowik zatem *robi swoje* [*Wieczór sentymentalny*, s. 92] i *melodią służy z krzaku róży* [*Rekord Gzegżółki*, s. 394], księżyc zaś *rozmarza* [*Wieczór sentymentalny*, s. 93], a także przybiera rodzimą, „staropolską” postać [*Wesele na Kurpiach*, s. 71]. Zabawa literacką konwencją nie ogranicza się jednak do użycia ironicznego cudzysłowu. Humorystyczny demontaż konwencji odbywa się również za pomocą chwytu uzwyuczajnienia, który pozbawia emocjonalnie sfunkcjonalizowane elementy sentymentalnego pejzażu symbolicznych znaczeń. „Uzwyuczajniony” i pozbawiony swej nastrojotwórczej mocy księżyc *odgarnia obłoki z czoła i uśmiecha się* [*Serenada Gzegżółki*, s. 395], ale także potraktowany zostaje jak zwykły sprzęt oświetleniowy, którego Gzegżółka używa niczym lampy naftowej i „pod-

¹² Wszystkie cytaty z *Zielonej Gęsi* podaję za: K.I. Gałczyński, *Zielona Gęś. Najmniejszy Teatr Świata*, Warszawa 2015. Kursywą, zgodnie z oryginałem, wyróżnione są partie tekstu należące do didaskaliów.

¹³ Określenia „uczuciowe natręctwo” używa Elżbieta Rybicka, wiążąc je z „nostalgicznym przymusem”, odnoszącym się do „rodzimego «miejsca»” [E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 272].

kręca” [Rekord Gżegżółki, s. 394]. W przypadku słowika podobnie działa widok „tzw. kompletu”, czyli krzaku róży z dwudziestoma śpiewającymi słowikami [tamże]. Efekt zwielokrotnienia ośmiesza poetyckie konotacje: ptasi chór za-powiada raczej hałaśliwy tumult niż służący wywołaniu wzruszenia koncert sentymentalnego śpiewaka. Nieprzypadkowo też jedna z *Zielonych Gęsi* w całości stanowi parodię wzorcowego utworu polskiego sentymentalizmu – *Laury i Filona* Franciszka Karpińskiego¹⁴. W łatwej do zidentyfikowania scenerii pierwowzoru („umówiony jawor”, bór, za którym „coś klaszcze”) rozgrywa się zgoła odmienny od wersji sielankowej dramat uczuć. Złowrogi nastrój narasta za sprawą upodmiotowionego i odgrywającego rolę *dramatis personae* CZEGOŚ TAM, które klaszcze za borem: najpierw *coraz energiczniej*, potem *w sposób jak najbardziej nieprzyzwoity*, wreszcie – *jak cholera*. Trywialne rozwiązanie zagadki przynosi komentarz DOBRZE POINFORMOWANEGO FACETA:

Lauro, daremnie patrzysz na zegar.
 Filon nie przyjdzie. Idź dalej.
 A to klaskanie, co się rozlega,
 To żona go w gębę wali.

[*Filon i Laura i dobrze poinformowany facet*, s. 288]

Sentymentalna konwencja przestaje działać: zerwane zostają więzi między płaszczyzną znaków i towarzyszących im pierwotnie emocji¹⁵. Zamiast niej pojawia się nowy język przestrzeni, ostentacyjnie niesymboliczny, dosłowny i konkretny, niepozwalający zakorzenić się wyobraźni w sferze pozacielesnych odczuć. Taki właśnie charakter wydają się mieć prowokacyjnie pisane wielką literą „Sala Dobrze Ogrzana”, „Sala Cytrynowa” czy „Specjalna-Sala-do-Kichania”. Opisy scenerii rozgrywających się wydarzeń również nie zawierają cech charakterystycznych dla „pejzażu emocjonalnego”¹⁶. Ich właściwością jest wspomniana wcześniej trywialność, niezdolna stać się fundamentem emocjonalnych uniesień: *Odpust w Gogolinie*. *Kielbasy kotyszą się na wietrze* [Trzy niewidome myszy, s. 64], *Scena: przedstawia mieszkanie z central-*

¹⁴ Jak pisze A. Kowalczykowa: „Doskonałym przykładem pejzażu sentymentalnego jest twórczość Franciszka Karpińskiego [...]” [A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Warszawa 1982, s. 25].

¹⁵ Jak twierdzi William M. Reddy: „Emocje są prawdziwymi kotwicami świata znaków”, czyli „każdemu znakowi towarzyszy uczucie” [W.M. Reddy, *Przeciw konstruktywizmowi. Etnografia historyczna emocji*, w: *Emocje w kulturze*, s. 112].

¹⁶ Określenie to pojawia się w cytowanej już pracy Aliny Kowalczykowej *Pejzaż romantyczny*, s. 26.

nym ogrzewaniem [Potęga słów, czyli Ostrożnie z przekleństwami, s. 300], Scena przedstawia letnią rezydencję prof. Bączyńskiego z wodociągiem [...] Woda w wodociągu: letnia [Opinia prof. Bączyńskiego o kobietach, s. 458], Scena: przedstawia patelnię z pierożkami na tle ubogiej izdebki [Oszczędny tatuś, czyli Pierożki z mięsem, s. 272]. Trywialność wchodzi również w komiczny konflikt z bliską romantyzmowi konwencją wzniosłości, wyrażającą najwyższy diapazon wzruszenia. Tak jest w przypadku „rapsodycznej chustki do nosa” czy „szaty rapsodycznej”, którą „wdziewa” Franciszek, kiedy *nie znajduje czystej piżamy* [Franciszek, czyli W szponach meteorologii, s. 121], dzwonów obwieszczających zwykle wielką chwilę dziejową, które w „zielonogęsiowym” wydaniu brzmią mało dostojnie („DZWONY Bum – buum tedeum!”) wprowadzone w ruch przez pijany Chór Polaków z radości wywołanej naprawą dymiącego piecyka [Dymiący piecyk, s. 95] czy podniosłej idei metempsychozy, obecnej choćby w *Genezis z Ducha* Słowackiego¹⁷, która w ujęciu Gałczyńskiego sprowadza się do tego, iż zgodnie z konwencją „sztuki eschatologiczno-gastronomicznej” Gzęgźółka wciela się w wieprza, wskakuje na rozżarzoną patelnię i, biorąc pod uwagę uroczysty Dzień Urodzin Teatru, rozprowadza się wśród Publiczności w postaci wybornych, urodzinowych kotletów, zaś Hermenegilda Kociubińska wciela się bez trudu w kwaszoną kapustę i rozkłada się na talerzach z kotletami [Metempsychoza, s. 345].

Osobną kategorię w świecie przedstawionym *Zielonej Gęsi* tworzą pejzażowe „cytaty” pochodzące z romantycznego repertuaru motywów patriotycznych. Pełne takich nawiązań są *Jodły na gór szczycie*, które nie tylko odwołują się do uchodzącej za wyraz polskiej wrażliwości twórczości Moniuszki (słynna aria Jontka z *Halki*), lecz dodatkowo przywołują skojarzenia z mistycznym malarstwem pejzażowym Caspara Dawida Friedricha, autora obrazu *Krzyż w górach*, zawierającego wymienione w tytule Teatrzyku składniki krajobrazu, uwikłane w symbolikę religijną¹⁸. Komiczna logika utworu Gałczyńskiego burzy jednak patos, którym naznaczone były podobne przedstawienia romantycznej ikonografii. Jodły, niczym „złoczyste” meble w przywołanych wcześniej rozważaniach Peipera, *szumią jak na złość*, denerwując Gzęgźółkę oraz zmuszając go ostatecznie do wdrapania się na szczyt gór i ich ścięcia. Patos związany z uczuciami patriotycznymi ulatnia się jeszcze bardziej, kiedy w sukurs świątym jodłom przychodzi portret Moniuszki w dębowych ramach, który, spadając ze ściany, karze śmiertelnie śmiałka Gzęgźółkę [*Jodły na gór szczycie*, s. 43–44]. Nieprzyjazny, choć „narodowy” krajo-

¹⁷ Zob. M. Tatara, hasło *Metempsychoza*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1991, s. 542.

¹⁸ Zob. A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, s. 48–53.

braz stanowi zatem zaprzeczenie emocjonalnych schematów, ustanowionych przez romantyczny paradygmat. Bunt nieożywionej materii, rezonującej dotąd jedynie ludzkie uczucia, prowadzi do komediowego odwrócenia ról oraz dekonstrukcji uświęconego tradycją stereotypu.

Przestrzeń uwolniona od literackiej i narodowej symboliki staje się dla Gałczyńskiego przedmiotem humorystycznej deformacji, prowadzącej do ekscentrycznych, bliskich poetyce nonsensu efektów. Tak więc, wbrew potocznym wyobrażeniom „spacjalnym”, respektującym zasady proporcji, ograniczonej rozciągłości czy odległości, na znajdującej się na scenie szafie stoją, milcząc: *Ciepły Maciej, Sufler, Dziewczyzna i Chór Starców* [*Ciepły Maciej*, s. 171], na niedomykającej się walizce Gzegzółki siadają Tysiące Różnych Postaci, które „wytelefonowuje” czynny Alojzy [*Walizka*, s. 378], przez ulicę Zielonogęsiową przejeżdża Rower-Gigant-na-Dwa-Tysiące-Dzieci, skonstruowany przez zacnego prof. Bączyńskiego [*Rower-Gigant*, s. 390], Chór, komentujący m.in. niezrozumiałstwo poezji, śpiewa na dachu samolotu [*Komunikatywny młodzieniec, czyli Nie wszystko, co zrozumiałe, to dobre*, s. 242], zaś „przez wszechświat” marszeruje pochód Klubu Niedoprasowanych Spodni. Na czele orkiestra dęta [*Niedoprasowane spodnie*, s. 311]. Niezwykłość przestrzeni (w uzyskiwaniu tego efektu uwzględnić również należy rolę humorystycznej onomastyki, której przykładem mogą być takie nazwy, jak Oberża „Pod Złotym Żołądkiem i Trzema Strusiami” czy Oberża „Pod Wyskubanymi Brwiami”), narzucająca konwencję komediową, wpływa również na charakter towarzyszącego mu „emocjonalnego pejzażu”, który służyć ma wzmocnieniu komicznej niespodzianki. „Nastrojowa” okazuje się zatem na przykład kanapa Hermenegildy [*Tragedia erotomana*, s. 460], zaś niezawodnie działającym i niezwykle czułym barometrem uczuć staje się „słynna kurtyna” Najmniejszego Teatru Świata. To ona właśnie obdarzona zostaje zdolnością przeżywania „po ludzku”, z czego wywiązuje się nader gorliwie, zapadając „złowieszczo”, „majestatycznie”, „z uśmiechem”, „uroczyście”, „dyskretnie”, „w ekstazę”, opadając „wstydliwie”, „z jękiem”, „bez bólu”, spadając „optymistycznie”, „ironicznie”, „w żałobnych ramkach”, „litośnie” czy „pogodnie jak wigilijny wieczór”. Gałcząca (zdarza się, że wierszem) i igrająca z kodem zachowań emocjonalnych Kurtyna w istotny sposób wzmaga poczucie dziwności przestrzeni Najmniejszego Teatru Świata. Zielonogęsiowe „nowe poczucie humoru” najwyraźniej więc wymagało ofiary z emocjonalnego pejzażu, tworzącego scenerię „polskiej, narodowej emocjonologii”¹⁹.

¹⁹ Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 272.

Romantyczne kody emocji i strategie komicznej deziluzji

Równie atrakcyjnym obiektem intertekstualnych żartów Gałczyńskiego stała się romantyczna „szkoła uczuć”, stanowiąca niewątpliwe źródło określających rodzimą „emocjonologię”²⁰ stereotypów. Jej filary zdają się tworzyć dwie przede wszystkim, ściśle do siebie przystające, jakości: poetyczność oraz patos powiązany z wzniosłością. Zwalczany przez autora *Zielonej Gęsi* „sentymentalny romantyzm” w nich głównie znajdował oparcie, jednocześnie – właśnie za ich sprawą – wystawiając się na realne ryzyko banalizacji oraz degradacji do poziomu emocjonalnego kiczu. Będące następstwem tych procesów obniżenie powagi w naturalny więc sposób otwierało drogę przedstawieniom komicznym, z istoty swej burzącym wszelką iluzję wzniosłości oraz sztuczność poetyckiej konwencji. Nieprzypadkowo jedna z głównych postaci Najmniejszego Teatru, Hermenegilda Kociubińska, to wiecznie mdlejąca poetka „hermetyczno-sympatyczna”, „przedstawicielka polskiego »doloryzmu«,” który, jak sugeruje nazwa, hołduje pełnym smutku i tęsknoty wzruszeniom. Modelowy przykład „dolorystycznych” praktyk zawiera „programowy” Teatrzyk *Precz z sentymentalnym romantyzmem!*:

HERMENEGILDA

(ukazuje się w okienku w charakterze „panienki z okienka”)

To ty, Karakuliambro? Niestety, zejść do ciebie nie mogę, bo muszę być smutna i marząca.

KARAKULIAMBRO

(basem)

To fatalne. Bo ja również nie mogę pójść do ciebie, bo przewrócił mnie upojny wiosenny wiatr i leżę na jezdni. Możemy więc tylko tęsknić.

(tęsknią)

[*Precz z sentymentalnym romantyzmem!*, s. 249–250; podkr. M.T.]

Wydumany, narzucony przez sentymentalną konwencję kod emocjonalnych zachowań zostaje tu sparodiowany, ukazany w całej śmieszności tkwiącej u jego podstaw uczuciowej „umowy”. Hermenegilda powołuje się wszakże na „nakaz” smutku, a obopólna tęsknota zastępuje realny kontakt

²⁰ W odróżnieniu od indywidualnego doświadczenia emocji, „emocjonologia” skupia się na opisie „standardów emocjonalnych” przyjętych w pewnej społeczności, wyznającej określone normy i wartości. Zob. P.N. Stearns, C. Zisowitz Stearns, *Emocjonologia: objaśnienie historii emocji i standardów emocjonalnych*, przeł. J. Straczk i M. Rajtar w: *Emocje w kulturze*, s. 143–179.

mających się ku sobie bohaterów. Zamiast liryzmu pojawia się komizm, będący, jak chce Bergson, wrogiem wszelkich wzruszeń. Podobnie potraktowany zostaje typowo romantyczny wątek niezwyklej natury aktu poetyckiego, wymagającego udziału natchnienia oraz wewnętrznego zaangażowania twórcy. Improwizująca wzorem romantycznych poetów Hermenegilda tak bowiem ujmuje tajemnicę swojej poezji:

Spółceństwo jak bazyliżek
patrzy na mnie, mówię to tu wam,
a ja po prostu z kiszek
moje wiersze wypruwam.

[50-ty spektakl, s. 132]

Duchowe wnętrze zastąpione zostaje wnętrzościami, materia przejmując władzę nad ponadmysłowym wymiarem, tworząc idealne warunki dla wystąpienia efektu komicznego. Jak twierdzi bowiem Bergson, konfrontując doświadczenie komizmu ze światem tragedii:

poeta tragiczny unika starannie wszystkiego, co mogłoby ściągnąć naszą uwagę na materialne rysy jego bohaterów. Gdy tylko dojdą troski cielesne do głosu, zaraz można się obawiać komicznych tonów. Toteż bohaterowie tragedii nie jedzą, nie piją, nie grzeją się przy ogniu. A nawet, jeśli to możliwe, nie siadają. Usiąść pośrodku tyrady, toż byłoby to przypomnieniem, że się ma ciało! Napoleon, który czasem bywał dobrym psychologiem, zauważył, że od samego siadania tragedia przemienia się w komedię²¹.

Świadomość tej zasady zdaje się zresztą stanowić podstawę obrazowania stanów emocjonalnych w Najmniejszym Teatrze Świata. Wyeksponowanie symbolicznych atrybutów sentymentalno-romantycznego przeżycia oraz nadanie im odrębnego, autonomicznego, a zatem właściwego przedmiotom statusu, staje się załączkiem wielu komicznych sytuacji oraz przejawem specyficznego humoru Gałczyńskiego. Przykładem mogą być charakterystyczne dla wyobraźni romantycznej i równocześnie szczególnie uprzywilejowane w języku emocjonalnego kiczu łyza i serce²². „Łzawość”, stanowiąca szczególnie znak rozpoznawczy sentymentalnej kultury uczuć²³, przybiera w wariancie komicznym postać materialną, wolną od jakichkolwiek konwencjo-

²¹ H. Bergson, *Śmiech*, s. 93.

²² Jak pisze Václav Černý, „królestwem króla wszystkich kiczów jest królestwo płaczu”, *Tworba a osobnost II*, Praha, 1993, s. 331. Cyt. za: T. Kulka, *Sztuka a kicz*, przeł. K. Dudzic i A. Waniak, Wrocław 2013, s. 94.

²³ Zob. J. Zawadzka, hasło *Sentymentalizm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, s. 876–878.

nalnych odniesień. Symbolizujący przywiązaną do romantycznej formacji światopoglądowej generację Przedwojenny Pułkownik roni zatem „kilogramową łzę”, którą ociera Osiołek Porfirion [*Przedwojenny pułkownik*, s. 166], zaś łyzy Starego Kretyna, uzyskując samodzielny status występującej w Teatrzyku postaci, *zaczynają się kręcić z taką szybkością, że dalsze wygłaszanie monologu [przez Starego Kretyna – dop. M.T.] okazuje się niemożliwe* [*Gawęda starego kretyna*, s. 352]. W euforycznej wersji, prezentowanej przez samą Zieloną Gęś, manifestacja wzruszenia zamienia się w popis ekwilibrystyczny, uwydatniony dodatkowo przez prawdziwie „cyrkową” metaforę, kiedy tytułowa bohaterka *uciera łyzy radości nogą zachwyty* [*Bal u prof. Bączyńskiego*, s. 283]. Za komiczną profanację popularnego romantycznego motywu mogą natomiast uchodzić „łyzy czyste” precedzane przez durszlak [*Cztery piosenki o przedmiotach codziennego użytku*, s. 356], podobne w swej obrazoburczej funkcji do „płacznego” portretu Słowackiego, który *szlocha w koronkową chustkę za pomocą smutnych oczu* [*Skarga Julka*, s. 327], co do złudzenia przypomina opis działania wprawionego w ruch mechanizmu²⁴. Romantyczne „królestwo płaczu”, stanowiące domenę egzaltowanej wyobraźni, traci więc na scenie Teatrzyku swą powagę, stając się jedynie rezerwuarem dla humorystycznych konceptów. „Łez rzeczka” wylewana przez Hermenegildę Kociubińską w trakcie dzielenia się wielkanocnym jajkiem z prof. Bączyńskim [*Wesoły bankiet wielkanocny*, s. 432], Aktor, który *powinien z roli płakać, ale kaszle – z powodu nieoperatywnego działania kaloryferów* [*Kaloryfery*, s. 445] czy Lew, który pod wpływem muzyki Orfeusza *placze i do tego stopnia przeobraża się moralnie, że zamiast pożerać niewinne stworzenia, opanowuje błyskawicznie piękną sztukę krawiecką i szyje Orfeuszowi zimowe palto* [*Skutki gry Orfeusza*, s. 380] to przykłady wskazujące na różnorodność i intensywność komicznych nawiązań do kodu emocjonalnego, będącego jednym z głównych wyznaczników usankcjonowanej przez poetów postawy romantycznej, wyśmiewanej przez Gałczyńskiego w ramach jego „wojny z łatwym liryzmem”²⁵. Inny, równie istotny front owej wojny tworzyły żarty odwołujące się do motywu „czułego serca”, stale obecnego w romantycznym repertuarze. Również w tym przypadku humorystyczny efekt przynosi stylizacja na kicz, której przykładem może być pieśń wykonana przez Fryderyka Ucho, „miejscewego Chopina”:

²⁴ Zdaniem Bergsona „mechaniczność przenikająca życie” to jeden z najczęstszych sposobów wywoływania śmieszności [H. Bergson, *Śmiech*, s. 115].

²⁵ Autorem tego jakże trafnego określenia jest Andrzej Drawicz. Zob. tegoż, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1972, s. 206.

UCHO

(*skromnie*)

Muzyka własna. Słowa szwagra.

(*gra rękami, pedałuje nogą i śpiewa basem*)

Mam serce i nogę.

W sercu smutki i sny.

Nogą pedał naciskać mogę.

Moje serce nacisnął ty-y-y.

[*Koncert w Częstochowie*, s. 401]

Połączenie sentymentalnych emocjonalnych stereotypów („smutne serce”) z tandetną, toporną metaforą, sprowadzającą miłosny afekt do poziomu prostej technicznej czynności nie tylko wywołuje wrażenie niespójności, tkwiące u podstaw przedstawień komicznych²⁶, lecz również prezentuje typowe dla kiczu niedopasowanie²⁷. Oparta na podobnej zasadzie romantyczna idea „pisanie sercem” (udosłowniona przywodzi na myśl długopis w kiczowatej wersji walentynkowej) staje się natomiast tematem „wszechświatowego przeboju” Mysikrólika, śpiewającego *sentymentalnie na melodię tanga* „*Gdzie twoje serce i gdzie miłość twa...*”:

Serce poety,
ono pisze jak Mok.*,
ale niestety
czasem pisze ad hoc.

Życie przemija,
od pisania boli szyja.
Serce poety
Jest jak stary szlaf rok.

* Mok – skrót od nazwiska Mokinandotrybołowicza, niesłuchanie płodnego pisarza XVIII w. (*Uw. autora*)

[*Mysikrólik*, s. 180–181]

Zastosowane w ostatnim wersie obrazowanie nie przystaje do romantycznego mitu poety. Spoza egzaltowanych formułek wyziera banał, ośmieszający sentymentalne teorie twórczości. W teatryku *Fatalny koniec złej sztuki* strategia ta widoczna jest w sposobie przedstawienia Hermenegildy Kociubińskiej, która *wczołguje się na proscenium z lirą w ręku, ze sztuczną palmą we*

²⁶ Zob. N. Carroll, *Humor*, przeł. J. Halbersztat, Łódź 2018, szczególnie rozdz. *Nowe spojrzenie na teorię niespójności*, s. 58–63.

²⁷ O „zasadzie niedostosowania”, wiążącej się z zastępowaniem tego „co czyste, przez heterogeniczne” pisze Abraham Moles w klasycznej pracy *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska i E. Wende, Warszawa 1978, s. 76.

włosach, z pustą głową, z gorącym sercem... [s. 313; podkr. M.T.]. Sztuka, jak zapowiada tytuł, kończy się „fatalnie” – muza Hermenegildy nie znajduje zrozumienia wśród publiczności, która wiesza przepelnioną bliżej nieokreślonym uczuciem poetkę. Serce jako atrybut romantycznego poety okazuje się więc tylko konwencjonalnym gadżetem, a związany z nim kod emocjonalny traci swą dawną powagę, stając się przedmiotem semiotycznego demontażu. Podniosły, uświęcony tradycją literacką symbol zasila świadomie przywoływaną przez Gałczyńskiego poetykę kiczu, tym razem eksponującą „zasadę synestezyjnej percepcji”²⁸ czy też naruszającą reguły logiki i dobrego smaku, pretensjonalną metaforykę. W sercu Gzęgźółki gra zatem Moniuszko [Zamyślony kelner, s. 156], zaś serce Dyrektora teatrzyku „Ika i Ika” [Lament twórcy, s. 298]; wzrok może przeszyć serce [Zaręczyny Gzęgźółki, s. 54], serce natomiast „śnić i ufać” [Das ewig Weibliche, s. 442]. Ostatecznie też w warunkach demokratycznego umasowienia to, co było przywilejem romantycznego poety rozprzestrzenia się, wprowadzając efekt komicznej przesady (Serca Ludzkie w Zamarzającym chłopczyku występują jako gigantyczny podmiot zbiorowy i masowo roztkliwiają się [s. 296]), bądź też okazuje się niezbędnym elementem nawet tak prozaicznej czynności, jak picie kawy, co uznać można za strywalizowaną wersję myśli zawartej w słynnym romantycznym cytacie „Bez serc, bez ducha, to szkieletów ludy”²⁹ (bohater teatrzyku W szponach kofeiny, czyli Straszne skutki niedozwolonej operacji każe usunąć sobie serce, by móc, nie narażając zdrowia, oddawać się nałogowi picia kawy; niestety, usunięcie organu powoduje, że kawa traci smak, bo „we wszystko trzeba wkładać serce” [s. 27]). Oba przykłady dowodzą, iż komediowa dramaturgia potrafi stworzyć szersze ramy dla zaistnienia zużytego motywu, ożywiając go poprzez przeniesienie w wymiar fabularny, w którym zyskuje on zaskakującą, działającą wbrew wszelkim stereotypom postać.

Komiczna emocjonologia Gałczyńskiego, przewrotnie odwołująca się do romantycznych kodów emocji, nie mogła również pominąć zalegających w rodzimej kulturze pokładów patosu, sprzężonego na ogół z narodowym, patriotycznym obowiązkiem. W „zielonogęsiowym” ujęciu pojawiają się zatem typowe dla tej formacji emocjonalnej „skrypty”, w dużej mierze odwołujące się do wzorców literackich – także w późniejszej, neoromantycznej wersji: *Hymn. Defilada. Chopin* [Dwóch Polaków z firmy „Serwantes”, s. 174], *Napięcie, patologia i wyspiańszczyzna* [Zabawa w duchy, s. 260], *Muzyka Chopina* [Franciszek, czyli W szponach meteorologii, s. 121], „Oto patos. Oto chwila dziejowa” [Trzy gwiazdki na niebie, s. 28], „koturn, patos, rapsod, chór” [Trzy metry rury,

²⁸ Zob. tamże, s. 79.

²⁹ Początek *Ody do młodości* Mickiewicza.

czyli *Rapsod w Barbakanie*, s. 176]. W humorystycznym *entourage’u* Najmniejszego Teatru Świata podniosły nastrój bywa jednak zakłócany na wiele sposobów pochodzących z bogatego repertuaru chwytów komediowych, „rozbrajających” powagę za pomocą mechanizmu niespójności. Niespójność ta przejawia się na różnych poziomach – od językowego po płaszczyznę intertekstualnych odniesień do narodowego kanonu, najsilniej utrwalającego emocjonalne stereotypy. Tak więc w ramach ekspiacji za spóźnienie Spóźnialscy odprawiają mistyczo-patriotyczny rytuał: *Quovadisiński kładzie się na kanapie, recytuje mistyczne utwory Towiańskiego i oddaje się z piskiem martyrologii, Wszyscy Spóźnialscy zaś recytują mistyczne utwory Towiańskiego, oddają się masowej martyrologii i boleśnie tańczą* [Straszny koniec Spóźnialskich, s. 331, 332], ulegając presji emocjonalnego obowiązku; Dymiący Piecyk utyskuje, że kiedy „dymem natrętnym” dymi „Polacy modlą się i grają Chopina” [Dymiący piecyk, s. 94]; prof. Bączyński *śpiewa polifonicznie „Bogurodzicę”, mdleje i przeziebia się ostatecznie* [Prof. Bączyński na Wyspach Brytyjskich, s. 179], a wniosła myśl z Mickiewiczowskich *Dziadów* cz. IV sparodiowana zostaje przez Chór Zegarmistrzów: „Kto na ziemi nie miał ściennego zegara, / ten go również nie będzie miał w niebie” [Dziwny krawiec, s. 325]. Komiczny dysonans burzy podniosły nastrój, powodując konsternację patriotycznie usposobionej publiczności, jak w przypadku Człowieka z Głową Jak Ogórek, który mógłby uchodzić za groteskową alegorię patronującej „nowemu poczuciu humoru” Dziwności: „A sumienie, proszę państwa, czyli psychologia wewnętrzna, dręczy mnie, proszę państwa, dniem i nocą, bo ileż to, ileż popsuł patetycznych napięć mój groteskowy wygląd moim patetycznym rodakom!” [Człowiek z głową jak ogórek, s. 274]. Człowiek-ogórek postanawia ostatecznie złożyć się w ofierze, by ratować naród przed niszczycielskim działaniem śmiechu: *w najbliższej restauracji otrzymuje głęboki talerz i przemienia się w mizerię* [s. 274]. Patetyczny gest poświęcenia w imię wnioskowanych wartości, należący do rekwizytorni polskich patriotycznych zachowań, przekracza więc cienką granicę oddzielającą go od śmieszności: forma i okoliczności poniesionej ofiary kompromitują wpisana w mitologię narodową ideę wielkości (znakomicie ilustruje ją fragment monologu prof. Bączyńskiego: „Bo na co nam krawcy? / (kicha) / Nam chodzi o wielkość” / (kicha) – Prof. Bączyński na Wyspach Brytyjskich [s. 179]).

Dodać trzeba, iż także istniejące poza sferą narodowej mitologii sytuacje emocjonalne poddane są w „zielonogęsiowym” świecie nieprzewidywalnej logice, budzącej skojarzenia z poetyką nonsensu. Morderstwa popełniane z nudy [Potworny wujaszek], śmierć „z głodu intelektualnego” [Poezja drożeje], spadanie z drabinki ze wzruszenia [Piekielny Piotruś w niebie], śmierć z tęsknoty, w czasie gdy ukochana udaje się do sklepu po parówki [On nie doczekał się] to klasyczne przykłady charakterystycznej dla nonsensu zasady

non sequitur, naruszającej konwencjonalne relacje skutku i przyczyny. Nonsense rodzi się także z udosłownienia określających emocje wyrażen idiomatycznych, czyli przeniesienia niedosłownego, nieuchwytnego drogą „obrazowania” sensu w wymiar materialnej, widzialnej rzeczywistości³⁰: prof. Bączyński rozdziera szaty, ale ceruje je natychmiast [*Hamlet*, s. 182], Gzegzółka wyznaje ukochanej miłość do grobowej deski, po czym *Pracownik sceny wnosi grobową deskę i wielkie czerwone serce* [*Zaręczyny Gzegzółki*, s. 56], Hrabina Hermenegilda „daje usta” prof. Bączyńskiemu, który *inkasuje usta i wsadza je do słoja ze spirytusem* [*Imieniny prof. Bączyńskiego*, s. 90], Osiołek Porfirion zaś w dowód uznania i podziwu dla [...] przedstawienia „Zielonej Gęsi” *pada plackiem, który nb. zostaje natychmiast zjedzony przez wędrujących za chlebem Anglików i Francuzów* [*Metamorfoza biskupa Krasickiego*, s. 252]. „Upostrzeżnienie” emocji to niewątpliwie kolejny, podany w atrakcyjnej, komicznej formie przejaw zmagania Gałczyńskiego z terrorem rodzimej kultury symbolicznej, ukształtowanej na romantycznych sentymentach. Najwyraźniej zdając sobie sprawę, iż, jak słusznie twierdzi Elżbieta Rybicka, „Język afektu w literaturze jest przeciwieństwem retoryki kiczu emocjonalnego”³¹, do czego w największym stopniu przyczyniły się właśnie romantyczne wzorce odczuwania³², przewrotnie doprowadził go do granicy nonsensu, który okazał się fundamentem anonsowanego na scenie Najmniejszego Teatru Świata „nowego poczucia humoru”³³.

Bibliografia

- Bachtin Michaił (1982), *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa: Czytelnik.
- Bachtin Michaił (1986), *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bergson Henri (1977), *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

³⁰ Jak pisze Bergson: „Komiczne staje się wyrażenie myśli z chwilą, gdy nasza uwaga skupia się na materialnym sensie przenośni” [H. Bergson, *Śmiech*, s. 151].

³¹ E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 274.

³² Zależność tę silnie akcentował Hermann Broch w swoim eseju o kiczu, twierdząc, iż „wyprowadzi się [on] w przeważającej mierze z tej postawy duchowej, którą uznajemy za romantyczną” [H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Warszawa 1998, s. 107].

³³ O związkach *Zielonej Gęsi* z tradycją literackiego nonsensu piszę w artykule *Gałczyński i Monty Python? O nową interpretację „Zielonej Gęsi”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, z. 4.

- Broch Hermann (1998), *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Warszawa: Czytelnik.
- Carroll Noël (2018), *Humor*, przeł. J. Halbersztat, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Drawicz Andrzej (1973), *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Dumont Leon (2011), *Przyczyny śmiechu*, przeł. M. Bokiniec, w: B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Antologię oprac. M. Bokiniec, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, s. 395–411.
- Ferster Karol, ps. Charlie (1960), *Przestrzeń komiczna*, przedm. J. Waśniewski, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW „Prasa”.
- Gałczyński Konstanty Ildefons (2015), *Zielona Gęś. Najmniejszy Teatr Świata*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Hendrykowski Marek (2016), *Proksemika. Studia z semiotyki i antropologii kultury*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Kowalczykowska Alina (1982), *Pejzaż romantyczny*, Warszawa: Wydawnictwo Literackie.
- Kulka Tomáš (2013), *Sztuka a kicz*, przeł. K. Dudzic i A. Wanik, Wrocław: Galeria Miejska.
- Lutz Catherine A. (2012), *Emocje, rozum i wyobcowanie. Emocje jako kategoria kulturowa*, przeł. J. Straczuk, w: *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, s. 27–56.
- Moles Abraham (1978), *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska i E. Wende, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Peiper Tadeusz (1972), *Komizm ekranowy*, w: T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, oprac. S. Jaworski, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 234–238.
- Propp Władimir (2016), *O komizmie i śmiechu*, przeł. P.M.E. Knyż, Kraków: Zakład Wydawniczy „Nomos”.
- Reddy William M. (2012), *Przeciw konstruktywizmowi. Etnografia historyczna emocji*, przeł. M. Rajtar, w: *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar i J. Straczuk, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, s. 101–140.
- Przestrzenne kody tekstów i narracyjne kody przestrzenne* (2013), red. B. Zieliński, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- Stearns Peter N., Stearns Zisowitz Carol (2012), *Emocjonologia: objaśnienie historii emocji i standardów emocjonalnych*, przeł. J. Straczuk i M. Rajtar, w: *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, s. 143–179.
- Tarnogórska Maria (2016), *Gałczyński i Monty Python? O nową interpretację „Zielonej Gęsi”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 4, s. 99–108.
- Tatara Marian (1991), hasło *Metempsychoza*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, s. 540–543.
- Zawadzka Joanna (1991), hasło *Sentymentalizm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowska, Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, s. 876–878.

“A One-kilo Tear” and “a Mood Sofa”:
Emotions in the Comic Space
(of The Smallest Theater in the World)

Abstract

This article focuses on some typically Polish literary contexts fundamental for the intertextual humour of *Zielona Gęś* (*The Green Goose*, also known as *The Smallest Theater in the World*) by K.I. Gałczyński, a writer who helped create a new culture of laughter in post-war Poland. Gałczyński plays with the “sentimental romanticism” which perpetuated in native readers’ imaginations certain characteristic, emotionally marked spatial images, such as a landscape with a nightingale and the moon, as well as related standards of feeling nowadays regarded as emotional kitsch, seen in, for instance, banal lyricism represented by motifs of tears and tender hearts.

Keywords: intertextual humour, comic space, emotional kitsch, nonsense