

Bogusław Gryszkiewicz

Czarny humor w świadomości krytycznej dwudziestolecia międzywojennego

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 5,
108-131

2005

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Bogusław Gryszkiewicz

Czarny humor w świadomości krytycznej dwudziestolecia międzywojennego

Określenie „czarny humor”, którego częste zastosowania w języku współczesnej humanistyki są dowodem znaczących zmian, jakie dokonały się w dwudziestowiecznej kulturze, nie tylko kulturze śmiechu, pojawiło się stosunkowo niedawno. Nie ma wątpliwości, że swą popularność zawdzięcza André Bretonowi, trudno natomiast powiedzieć, w jakim momencie francuski pisarz zaczął się nim posługiwać w sposób konsekwentny, nadając „czarnemu humorowi” rangę istotnego elementu w systemie pojęć odzwierciedlających założenia programowe francuskiego surrealizmu¹. Wiadomo, że taką funkcję *humour noir* spełniał już w połowie lat trzydziestych ubiegłego wieku. W tym czasie, dokładnie mówiąc, pod koniec 1936 roku, Breton kończy prace nad przygotowaniem słynnej *Antologii czarnego humoru*, ale wskutek kłopotów z kolejnymi wydawcami druk książki rozpoczyna się z kilkuletnim opóźnieniem, w czerwcu 1940 roku, cztery dni przed wkroczeniem wojsk niemieckich do Paryża. Kiedy w styczniu 1941 roku książka gotowa jest do autoryzacji, cenzura Vichy zakazuje jej rozpowszechniania, w rezultacie czego pierwsze egzemplarze *Antologii* trafiają do paryskich księgarń dopiero w 1945 roku. Ciekawe, że wydarzenie to nie budzi większego zainteresowania francuskiej krytyki; Mark Polizzotti, amerykański tłumacz *Antologii*, z którego cennych ustaleń tutaj korzystam², wspomina o kilku dosłownie notach prasowych, w których znalazły się, nie zawsze przychylnie, informacje o pracy Bretona. Zdecydowanie lepiej przyjęto jej drugie, poprawione wydanie z 1950 roku, i od tego momentu właściwie datuje się recepcja książki, dzięki której przede wszystkim określenie „czarny humor” zrobiło

¹ Bardziej szczegółowo analizuję tę problematykę w rozprawie *O czerni czarnego humoru*, [w:] *Zbliżenia historycznoliterackie. Prace ofiarowane Stanisławowi Burkotowi*, pod red. T. Budrewicza, M. Busia i A. Gurbiela, Kraków 2003, s. 443–475.

² Por. M. Polizzotti, *Introduction: Laughter in the Dark*, [w:] A. Breton, *Anthology of Black Humor*, translated from the French and with an Introduction by M. Polizzotti, San Francisco 1997, s. V–XI.

zawrotną międzynarodową karierę, nawiasem mówiąc niejednokrotnie jako nośnik znaczeń mających bardzo niewiele wspólnego z macierzystym kontekstem surrealistycznego światopoglądu. Zamykając tę część rozważań wspomnijmy, że jakkolwiek w Bretonie widzieć można promotora nazwy określającej dziś specyficzny rodzaj dyskursu komicznego, to nie jemu należy się miano jej wynalazcy. Dużo wcześniej, bo już w 1885 roku posłużył się nią w autokomentarzu do *Na wspanak* Joris-Karl Huysmans, pisząc o „éclats de rire sinistres” i „l’humour noir”³. Informacja ta, z pewnością cenna dla historyków francuskiej frazeologii, ma tutaj niewielką wagę, zdecydowanie ważniejszy z punktu widzenia celów mojej pracy jest fakt, że wykorzystująca konotacje czerni metaforyczna formuła – jawnie transgresyjnego, operującego z reguły elementami grozy, makabry i obrzydliwości, utożsamianego często z tradycją groteski i absurdu – komizmu mogła w tym właśnie znaczeniu pojawić się w języku naszej krytyki dość późno, bo dopiero w latach pięćdziesiątych zeszłego stulecia. Zawiera je np. stenogram dyskusji o humorze absurdalnym, jaka odbyła się w marcu 1958 roku w redakcji „Dialogu”. Mówiąc o kierunku ewolucji tej odmiany komizmu Konstanty Puzyna zauważał, że: „na Zachodzie bardzo on sponurzał w ostatnich dziesięcioleciach. Zapewne pod wpływem egzystencjalizmu. W latach dwudziestych był jakiś bardziej beztroski. [...] «Czarny» humor rozrasta się nieco później; obecnie przeważa, przynajmniej sądząc z Kesselringa, z Becketta a choćby z Ionesco”⁴ [podkr. BG]. Nie tylko z uwagi na przedmiot i charakter tej nadzwyczaj interesującej (również jako dokument przezwycięzania kulturowej zapaści lat 1949–1955) dyskusji, nadmienić trzeba, iż do rodzimej kariery określenia „czarny humor” recepcja teatru absurdu, a nieco później amerykańskiej prozy „wesołej apokalipsy” przyczyniły się na pewno w stopniu nie mniejszym, niż ograniczone początkowo do bardzo wąskiego kręgu ekspertów zainteresowanie programowymi koncepcjami Bretona.

Warto może w tym miejscu wspomnieć, iż wyrażenie „czarny humor” jest obecne w języku polskich publikacji prasowych lat trzydziestych. Łatwo się domyślić, że użycia te nie mają nic wspólnego ani z retoryką surrealizmu, ani z odmianą komizmu, której nazwę upowszechnił André Breton. Fraza „czarny humor/śmiech” występuje jako na poły żartobliwe określenie dowcipów o tematyce afrykańskiej. A ponieważ Afrykę w ówczesnej twórczości humorystycznej reprezentowali najczęściej

³ F. Evrard, *L’Humour*, Paris 1996, s. 23. Cyt. za: E. Leborgne, *Grotesque et humour noir dans Gil Blas*, Journées d’Agrégation en Ligne 2002–2003 [dok. elektr.].

⁴ *Rozmowy o dramacie. Humor absurdalny w teatrze i w życiu*, „Dialog” 1958, nr 8, s. 138–139.

⁵ Wymieńmy przykładowo nagłówek *Czarny humor*, jakim we „Wróblach na Dachy” (1935, nr 50, s. 6) opatrzone kilka dowcipów o wojnie w Abisynii. Na podobnej zasadzie określenie „czarny” funkcjonuje w tytule humorystycznego felietonu Zbigniewa Grotowskiego *Czarny śmiech. Afryka przed obiektywem* („Kurier Literacko-Naukowy”, nr 9, s. IX. Dodatek do nr. 58 „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” z 27 lutego 1933 roku). W trzyczęściowym cyklu felietonistycznym, do którego należy przywołany tekst, epitety barwne służą również ludycznemu ujęciu azjatyckiej („żółty śmiech”) i północnoamerykańskiej (śmiech „różowy”: optymistyczny) kultury śmiechu. Znamienne, że wśród dowcipów Grotowskiego, które mają egzemplifikować mentalność rdzennych mieszkańców Afryki i Azji, przeważają przykłady

kanibale, owe dowcipy można w większości przypadków charakteryzować również jako czarny humor w znaczeniu dziś powszechnie przyjętym⁵.

Odnotowawszy to błahe w gruncie rzeczy wydarzenie w historii kształtowania się języka opisu twórczości komicznej, powrócę do spraw znacznie poważniejszych, wymagających elementarnej choćby refleksji teoretycznej. Chodzi o to, że wyodrębniając pewien obszar kultury śmiechu dwudziestolecia międzywojennego posługując się nazwą, która w przyjętym tu znaczeniu nie przynależy genetycznie do omawianej rzeczywistości. Jestem więc w sytuacji o wiele mniej komfortowej, niż np. badacz operujący pojęciem groteski, ono bowiem było dość głęboko zakorzenione w świadomości estetycznej międzywojnia. Ponieważ zastosowanie wyrażenia „czarny humor” jako środka identyfikacji i narzędzia opisu określonych historycznie zjawisk komizmu może prowadzić do ich reinterpretacji w duchu takiej lub innej koncepcji czarnego humoru, muszę posługiwać się tą kategorią w znaczeniu dość ogólnym, bliższym temu, jakie utrwaliło się w języku potocznym, niż w literaturze naukowej zorientowanej na poszczególne warianty czarnego humoru jako np. odmiany dyskursu surrealistycznego, formy ekspresji w powojennym teatrze absurdu czy istotnego składnika estetyki postmodernistycznej. Pojemna formuła czarnego humoru, niezależna od partykularnych uwikłań historycznych, światopoglądowych i estetycznych, ma w tym kontekście trudną do przecenienia zaletę – pozwala uwzględnić zarówno zjawiska obiegu wysokoartystycznego, jak i kultury popularnej oraz folkloru słownego. A jestem przekonany, że w dziedzinie badań nad komizmem wyznaczanie wyraźnych linii demarkacyjnych między tym, co wysokie, a tym, co niskie, jest zabiegiem nie tylko trudnym do przeprowadzenia, ale i w swoich efektach szkodliwym, albowiem odwracającym uwagę od ewentualnych zależności tematycznych lub formalnych, jak też możliwych w wielu przypadkach pokrewnych źródeł psychologicznych. Czy powiemy wszystko o niuansach wyrafinowanej groteski *Biesiady u hrabiny Kotlubaj* nie uwzględniając tego, że ludożerstwo jest standardową jednostką repertuaru tematycznego dowcipów tworzących tradycję trywialną czarnego humoru? Czy wskazywaną w krytyce teatralnej Dwudziestolecia jako znak szczególnie dramatów Witkacego konwencję „powracającego trupa” da się wszechstronnie zinterpretować zapominając, że jest ona również normą w popularnej makabresce? Czy depresyjny śmiech Gałczyńskiego słyszymy wyłącznie w tych utworach, które krytyka zalicza do literatury wysokiej? Takie pytania można mnożyć – wierzę, że z pożytkiem dla wiedzy o literaturze okresu międzywojennego.

komizmu okrutnego i makabrycznego, w zamierzeniu publicysty: sygnały kulturowej odmienności rasy żółtej i czarnej, pośrednio zaś czytelny znak cywilizacyjnej wyższości Zachodu. Ograniczmy się do jednego przykładu: „Indie najrozsądniej walczą z nadwyżką kobiet. To od Hindusów dopiero nauczyły się tych metod Brazylia i Stany Zjednoczone. W Indiach pali się wdowy – tak jak gdzie indziej kawę czy zboże. Żeby nie było nadmiaru. (W Europie dopiero zaczyna się palić studentów przy egzaminach, żeby nie było nadmiaru inteligencji i opozycji). W Europie młodą wdówkę bierze się zwykle na języki. W Indiach na języki ognia. Jest to najlepszy sposób uchronienia jej od plotek. [...] To musi być rozkosz dla pełnych temperamentu, ognistych Hindusek, gdy usiądą sobie na takim stosie. Niejedna pewnie powie: Nareszcie jestem w swoim żywiole”. (Z. Grotowski, *Żółty śmiech. Azja przed obiektywem*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1933, nr 10, s. IX). Trudno sobie wyobrazić, by czytelnicza akceptacja tej niesmacznej humorystyki możliwa była bez absencji, jaką gwarantowały rasistowskie stereotypy.

Zanim krótko scharakteryzuję zakres, w jakim ujawniają się w niej tendencje charakterystyczne dla czarnej komiki (innymi słowy: intencjonalnego przedmiotu wymienionej w tytule „świadomości krytycznoliterackiej”), parę zdań poświęcić chciałbym opiniom, które mogą zniekształcać dzisiejszą perspektywę postrzegania tych zjawisk. W nielicznych wypowiedziach na temat rangi czarnego humoru w dwudziestowiecznej rodzimej kulturze śmiechu, przeważa pogląd wyznaczający tej odmianie komizmu pozycję peryferyjną. Taką opinię utrwała m.in. Dorota Brzozowska, nawiązując do wyników badań socjologicznych Bogusława Sułkowskiego⁶:

spośród innych rodzajów humoru Polacy najczęściej odrzucają czarny humor i humor makabryczny, obydwa odwołujące się do sfer najżywiej poruszających uczuciowo. [...] czarny humor uznany zostaje [w badaniach Sułkowskiego – BG] za najtrudniejszy gatunek komizmu i jest najmniej popularny we wszystkich środowiskach⁷.

Brzozowska nie twierdzi co prawda wprost, że właściwą współczesnym zwłaszcza Polakom wrażliwość komiczną charakteryzuje niski (np. w stosunku do realiów kulturowych krajów anglosaskich) poziom tolerancji wobec przejawów czarnego humoru. Jednakże zarówno poprzez sposób, w jaki streszcza poglądy Sułkowskiego, jak i za pośrednictwem samodzielnie formułowanych sądów na temat czynników ograniczających u nas popularność tzw. *sick jokes*, komunikuje pewność, że brak upodobania do „czarnego” humoru różni nas od Anglików i Amerykanów. W tej pewności może ją utwierdzać etniczny autostereotyp, wedle którego zdecydowanie bliższe naszej mentalności są te bardziej jowialne i cokolwiek rubaszne formy komizmu. W jaskrawej sprzeczności z tym schematem myślowym pozostaje pogląd, jaki zrodził się wśród wyznawców wielkiej trójcy: Witkacego, Gombrowicza i Mrożka. Ów negatyw zakłada, że w specyficznie polskim zmyśle komiczności jedną z głównych ról odgrywa właśnie czarny humor. Tak twierdzi Michał Masłowski w szkicu *Rytuály polskiej groteski*⁸, usiłując dowieść, że syntezą humoru czarnego, abstrakcyjnego i absurdałnego jest groteska – w XX wieku nasz „niemal narodowy rodzaj literacki”⁹.

⁶ B. Sułkowski, *Zabawa. Studium socjologiczne*, Warszawa 1984 (tu zwłaszcza podrozdział *Środowiskowe poczucie humoru*, s. 205–210). Brzozowska bierze pod uwagę wyniki badań Sułkowskiego nad środowiskowym poczuciem humoru, nie dostrzegając, że autor tych skądinąd wartościowych analiz dokonał wątpliwej z metodologicznego punktu widzenia redukcji bogactwa odmian komiki do trzech głównych typów: satyry (społecznej oraz interwencyjnej), tzw. czystego humoru („obracającego się w dosyć bezinteresownej sferze kultury symbolicznej”, Sułkowski, s. 209) i czarnego humoru. Wyniki badań Sułkowskiego byłyby z pewnością bardziej miarodajne, gdyby pozycję czarnego humoru zrelatywizował on nie do całego zbioru „czystego humoru”, ale do mieszczących się w nim poszczególnych rodzajów komizmu, na czele z reprezentatywnym dla tego zbioru humorem absurdałnym.

⁷ D. Brzozowska, *O dowcipach polskich i angielskich. Aspekty językowo-kulturowe*, Uniwersytet Opolski. Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Studia i Monografie nr 281, Opole 2000, s. 80.

⁸ M. Masłowski, *Rytuály polskiej groteski*, [w:] *Humor europejski*, pod red. M. Abramowicza, D. Bertranda, T. Stróżyńskiego, Lublin 1994, s. 361–376.

⁹ Tamże, s. 361. Masłowski nie podaje żadnej definicji czarnego humoru. Fakt, że za jednego z „mistrzów polskiego czarnego humoru” uznaje (na s. 363) Juliana Tuwima, świadczyć może o dość niekonwencjonalnym rozumieniu interesującego nas pojęcia.

Skrajności, jakie reprezentują Brzozowska i Masłowski, wskazywać mogą przede wszystkim na skłonność do uogólnień, nie zawsze popartych wszechstronną i gruntowną analizą zjawisk i tendencji rozwojowych, które decydują o obliczu lokalnej kultury śmiechu. A więc tego, co świadczy o jej historycznych, społecznych i kulturowych uwarunkowaniach, wewnętrznym zróżnicowaniu i być może jakichś, nawiasem mówiąc – bardzo trudnych do uchwycenia¹⁰ – cechach swoistych w stosunku do innych kultur etnicznych. Bliższy kontakt nie tylko z literaturą wysokich lotów, ale i mniej ambitną twórczością humorystyczną oraz satyryczną Dwudziestolecia musi prowadzić do odrzucenia obu tych, skrajnie odmiennych stanowisk. W dziedzinie literatury wysokoartystycznej czarny humor ujawnia swą obecność głównie w dosyć wąskim, ważnym z wielu powodów, ale przecież nie reprezentatywnym dla epoki nurcie antywerystycznym (groteskowym). Natomiast w dziedzinie produkcji *stricte* humorystycznej i satyrycznej, szczególnie w drugiej fazie międzywojnia, ma udział na tyle znaczący, byśmy mogli twierdzić, że w zdecydowanie większym stopniu

¹⁰ Trzeba zgodzić się ze Stanisławem Frybesem, że: „Próba stworzenia kategorii teoretycznoliterackiej «humor polski» jako czegoś odrębnego, swoistego i swojskiego, w przeciwstawieniu do «humoru niepolskiego», wydaje się przedsięwzięciem chybionym, z góry skazanym na niepowodzenie” (S. Frybes, *Spór o humor polski i niepolski*, [w:] *Humor europejski*, s. 377). Prawo do dywagowania na temat polskiego lub jakiegoś innego, rozpoznawalnego jako element stały w danej kulturze etnicznej, poczucia humoru pozostać należy felietonistom, którzy – są na to liczne dowody w prasie międzywojnia – gotowi są również bronić tezy, że jedną z cech narodowych Polaków jest kompletny brak poczucia humoru: „Potomkowie Lecha – pisał np. Kornel Makuszyński – nie mają poczucia humoru, nie chcą się uśmiechać, nie chcą uznać za prawdę wybornej recepty O. Wilde’a, że: «Zbyt ważną rzeczą jest życie, aby o nim mówić poważnie»” (por. jego *Tyle listów... skąd te listy?*, [w:] *Kartki z kalendarza*, Kraków 1985, s. 95).

¹¹ Rekomendowała go np. I. Krzywicka w recenzji polskiego przekładu *Lochów Watykanu* Gide’a: „Czysty nonsens ma skrzydła i potrafi jak poezja oderwać nas od życia i przenieść w abstrakcję, nie ponurą i nie napuszoną, ale w coś, co jest niejako esencją, zgęszczeniem i syntezą rzeczywistości. Komizm czystego nonsensu potrafi pobudzać nas do kurczów śmiechu, ale i dać wzruszenie metafizyczne, potrafi jednym skrótem przenicować sprawy tzw. «poważne» i pod pozorem błazenady ukazać zadziwiające perspektywy filozoficzne” (*Poezja i groteska*, „Pion” 1936, nr 45, s. 3).

¹² Socjologiczne tło popularności szmoncesu analizował ze stanowiska lewicowego A. Ładoń: „O ile w dobie przedwojennej mieszczaństwo polskie w różnych dzielnicach stanowiło różną głębię dla rozwoju humoru ze względu na rozmaite warunki społeczno-gospodarcze, o tyle po wojnie katastrofy gospodarcze, najpierw inflacja, a potem kryzys uniemożliwiły mieszczaństwu spokojne zagospodarowanie się i mocne osadzenie w siodle gospodarczym, uniemożliwiły także i krystalizację radosnego spojrzenia tej warstwy na świat i życie. Była co prawda pomiędzy inflacją a obecnym kryzysem krótkka «pieredyszka». Zaznaczyła się ona i w dziedzinie humoru wyraźnie i charakterystycznie poprzez supremację tzw. szmoncesu, który wyrażał głównie dobre samopoczucie najruchliwszej, żydowskiej części naszego mieszczaństwa (Żydzi byli przeważnie twórcami tego rodzaju humoru), ale za tym okresem zatrzęsły drzwi czasy obecne, ponure, niepewne i życiem «do jutra» nacechowane” (*Kronika tygodniowa*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 2, s. 6). Z odmiennego stanowiska ideowego i politycznego komentował karierę szmoncesu J.E. Skiński. Por. jego artykuły publikowane w latach trzydziestych na łamach „Pionu” oraz „Kroniki Polski i Świata”. W jednym z nich zauważał: „Zagadnienie humoru w Polsce dyskutuje się po kątach, co prawda, ale z wielkim zapałem. Sporo jest jeszcze zwolenników humoru żydowskiego, jako «niezastąpionego». Inni radzą i odgrzewają różne sarmatyzmy, trącające encyklopedią staropolską i zbiorcami siedemnastowiecznych dykteryjek” (*Felietony Quasa. Na tle „epoki szmoncesu”*, „Kronika Polski i Świata” 1938, nr 49, s. 7).

niż np. lansowany w środowiskach elity kulturalnej humor absurdalny¹¹, ale w dużo mniejszym niż królujący na estradach szmonces¹², decyduje o obliczu ówczesnej kultury komicznej. Można by rzec, że im bliżej września 1939 roku, tym więcej w niej przemocy, okrucieństwa i makabry, zwłaszcza w dorobku satyryków odzwierciedlających najbardziej ponure aspekty doświadczenia lat trzydziestych. Ponieważ osiągnięcia w dziedzinie wysokoartystycznej groteski są dość dobrze znane, ograniczę się do wymienienia pisarzy, w których twórczości elementy czarnego humoru zwracają uwagę jako rys łatwo dostrzegalny i znaczący. Respektując porządek chronologiczny zacząć wypada od poetyckiej i prozatorskiej twórczości futuro-dadaistycznej¹³, a więc od Jasińskiego, Czyżewskiego, Sterna i Wata. W dalszej kolejności pojawić się muszą Witkacy i Gałczyński, następnie Gombrowicz i Schulz. Nie można też zapominać o twórcach mniej znanych, takich np. jak Konstanty Mikiewicz (autor zachowanej we fragmentach powieści *Bohater naszych czasów*¹⁴). Poza tym uwzględnić trzeba ciążącą w stronę groteski prozę Michała Choromańskiego, a także okazjonalne, zróżnicowane w skali natężenia i częstotliwości manifestacje czarnego śmiechu w utworach o różnej proweniencji artystycznej, chociażby w *Psychoanalitiku w podróży* Jana Brzękowskiego lub w *Soli ziemi* Józefa Wittlina. Trzeba również pamiętać o jednorazowych, niekiedy trudno dostrzegalnych, niemniej jednak godnych zainteresowania niewielkich enklawach czarnego humoru, których przykładem może być tytuł znanego dramatu Karola Huberta Rostworowskiego¹⁵.

Bogate zasoby czarnej komiki odkrywamy w twórczości popularnej. Licznych jej przykładów dostarcza proza humorystyczna, a także felietonistyka Kornela Makuszyńskiego. Upodobanie do czarnego humoru widać już w *Rzeczach wesółych*, jego debiucie prozatorskim. Komicznie aranżowane motywy makabry odnajdujemy w wielu utworach późniejszych, m.in. w opowieściach z życia cyganerii (*Perły i wieprze* z 1915 roku) czy humoreskach „diabelskich”¹⁶. Dla kogoś, kto próbuje ustalić stan świadomości krytycznoliterackiej Dwudziestolecia w odniesieniu do zmian, jakie w kulturze śmiechu związane były z ekspansją form ciemnego komizmu, twórczość humorystyczna Makuszyńskiego ma znaczenie trudne do przecenienia. Jako jeden z pierwszych upowszechniających w literaturze polskiej styl czarnego humoru,

¹³ Użycie tego określenia równa się przyjęciu perspektywy, z jakiej specyfikę polskiego futuryzmu postrzega A. Turowski: „O futuryzmie w sztuce polskiej możemy mówić jako o dyskursie, który rozprząsał się w dadaizmie. A o dadaizmie, którego nazwy bardzo niechętnie używano, jako o pasożytniczym dyskursie na enigmatycznym ciele futuryzmu” (*Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 19).

¹⁴ K. Mikiewicz, *Bohater naszych czasów*, „Pióro” 1938, nr 1, s. 25–36.

¹⁵ Dostrzegł to A. Słonimski: „Tytuł utworu jest niesmaczny. Słowo «niespodzianka» równie pasuje do tej sztuki jak kwiatki o barwach narodowych, wyniesione po akcie drugim na scenę. Ładna «niespodzianka», że zamordowany okazał się synem. Szkoda, że nie «a kuku»” (*Gwałt na Melpomenie*, t. 1, Warszawa 1959, s. 389).

¹⁶ Por. K. Kulickowska, *Kornel Makuszyński (1884–1953)*, [w:] K. Makuszyński, *Kartki z kalendarza*, s. 12. Wśród tych utworów na szczególną uwagę zasługuje *Pan z kózki bródka*, humoreska, w której badacze prozy A. Wata powinni dostrzec wielce prawdopodobne źródło inspiracji *Bezrobotnego Lucyfera*.

autor *Wycinanek* musiał oddziaływać na tę świadomość, zachęcając zainteresowanych jego twórczością krytyków przynajmniej do zidentyfikowania typu komizmu, do którego miał szczególną predylekcję¹⁷. Jest jeszcze kilka powodów, dla których wypada przypominać w takim kontekście dorobek Makuszyńskiego. Nie ma sensu rozwodzić się nad oczywistym faktem, że jego twórczość cieszyła się ogromną popularnością, przecież nie tylko wśród dzieci i młodzieży, a co za tym idzie – że w istotnej mierze musiała wpływać na wrażliwość komiczną masowego odbiorcy. To nie Witkacy czy Gombrowicz, ale Makuszyński i jego naśladowcy: współpracownicy pism humorystycznych oswajali owego odbiorcę z możliwością makabry w dziedzinie rzeczy śmiesznych. Makuszyński budzi ponadto zainteresowanie jako pisarz i publicysta nazywający ten rodzaj komizmu, m.in. przyczyniający się do zainstalowania w systemie leksykalnym literackiej polszczyzny odpowiedników niemieckiego *Galgenhumor*.

Jak już wspomniałem, autor *Rzeczy wesołych* nie był jedynym humorystą wykorzystującym w międzywojniu poetykę czarnego humoru. Ówczesna popularna twórczość komiczna reprezentuje pod tym względem zaskakujące z dzisiejszej perspektywy bogactwo. Jest to przede wszystkim bogactwo częstych w prasie humorystycznej oraz w tzw. kącikach humoru w czasopiśmie innego profilu, na ogół niezbyt wyszukanych dowcipów (również rysunkowych), anegdot i fraszek eksploatujących ubogi repertuar tematyczny; w jego trzech najważniejszych kręgach znajdujemy: ludożerstwo, pracowników oraz klientelę sektora funeralnego, wesoły cynizm, z jakim mężowie traktują choroby, śmierć, a niekiedy życie pozagrobowe swych żon, a zięciowie – teściowych. Oprócz takich trywialnych dowcipów i anegdot spotykamy, zwłaszcza w dbającym o poziom „Cyruliku Warszawskim”, stosunkowo liczną grupę humoresek i utworów dialogowych, w których efekty makabryczne łączą się z zastosowaniem groteski i rozwiązań typowych dla literatury nonsensu. Fachowcami od tego rodzaju prozy, rzadko zaskakującej oryginalnym konceptem, ale w sporej części reprezentującej przyzwoity warsztat literacki, byli m.in. Bogdan Brzeziński, Andrzej

¹⁷ Inna rzecz, że refleksji tej nie sprzyjał stereotyp twórczości Makuszyńskiego, sprowadzający różnorodność jej komizmu do „humoru przez łzy”. Rację ma Krystyna Kuliczowska akcentując, że: „Makuszyński-humorysta ze swobodą i talentem poruszał się po rozległych terenach komizmu, dowcipu słownego i sytuacyjnego, umiał kreować postacie śmieszne, groteskowe, karykaturalne. Był rzadkim w naszej literaturze mistrzem humoresek. Większość z nich, a przynajmniej te najlepsze, najcenniejsze nie mają nic wspólnego ze «słonecznymi uśmiechami». Są cięte, dowcipne, pełne niebanalnych pomysłów” (K. Kuliczowska, *Kornel Makuszyński*, s. 10). Już w 1922 roku na negatywne konsekwencje przywołanego przez Kuliczowską stereotypu zwracał uwagę Eugeniusz Świerczewski: „Wielką krzywdą dla Makuszyńskiego-artysty i konwencjonalnym komunałem literackim jest etykieta «łzawego humorysty», jaką mu pospiesznie, a więc powierzchownie doczepiono. Tęsknica jego jest rdzennie polskiego typu: zboliałe serce poetyckie gra w płasach humoru i dowcipu, kryje swój ból pod pozorami «szubienicznej» wesołości. Spazmatyczne wstrząsy duszy, jej pragnienia i udręki – oto głęboko tragiczny problem, który przewija się w całej działalności pisarskiej Makuszyńskiego. Finezja i wytworność jego artyzmu werbalnego, pewna zasadnicza postawa artystyczna, którą utrzymuje wytrwale, nie zawsze pozwalają na ujawnienie tego właśnie tragizmu, zwodząc czytelnika echemi zewnętrznymi: beztróskim i roześmianym humorem” (E. Świerczewski, *Kornel Makuszyński*, „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny” 1922, nr 24, s. 2).

Nowicki, Jerzy Kamil Weintraub, Światopełk Karpiński, Zbigniew Uniłowski i Konstanty Ildefons Gałczyński.

Pobieżny nawet przegląd tekstów i rysunków publikowanych na łamach „Cyrulika”, a bardziej jeszcze „Szpilek” pozwala mówić o znacznym udziale konwencji czarnego humoru w twórczości satyrycznej. Można w tym widzieć jedną z tendencji rozwojowych satyry lat trzydziestych, tendencji, która nasila się z biegiem czasu pod wyraźnym naciskiem okoliczności historycznych: kryzysu gospodarczego, konfliktów zbrojnych, totalitarnego terroru, drastycznych przejawów antysemityzmu¹⁸. W dużo ciekawszym niż twórczość *stricto* humorystyczna dorobku satyryków zwracają uwagę dwa charakterystyczne zjawiska. Jednym z nich jest wykorzystywanie w funkcji satyrycznej konwencjonalnych motywów dowcipu makabrycznego. Drugim, nieporównanie ważniejszym, a znamionym zwłaszcza dla twórczości ogłaszanej na łamach „Szpilek” – upowszechnianie się wzorca, którego pierwszą znaczącą w europejskiej tradycji satyry realizacją był Swiftowski *Modest Proposal*, nawiasem dodajmy – pamflet, w trafnej ocenie Bretona zasługujący na miano jednego z najdonioślejszych wydarzeń w historii literackiego czarnego humoru. Najkrócej rzecz biorąc – chodzi o angażującą techniki parodii, ironii i sarkazmu strategię imitowania stereotypów językowych, mentalnych i emocjonalnych, znamionych dla świata zdominowanego przez przemoc, agresję, okrucieństwo

¹⁸ Związek między sytuacją szeroko rozumianego kryzysu a tendencjami rozwojowymi ówczesnej twórczości komicznej staje się przedmiotem zainteresowania publicystyki lat trzydziestych. A. Ładoń, *Kronika tygodniowa...*, pisał: „Ta niepewność, lęk przed jutrem, niewiara w poprawę sytuacji i zrezygnowana wetgetacja wytwarza dziś nastroje z pewnością dla szerokiego, radością huczącego śmiechu nieprzyjazne. Ludzie zapomniawszy na chwilę o troskach dnia, wybuchają krótkim, nerwowym śmiechem, który zaraz gaśnie, jeżeli tylko codzienność się przypomni. [...] Śmiech dzisiejszy nie ma brzucha. Jest to śmiech bankrutów, chudzieliców i głodomorów, którzy w krótkiej, radosnej chwili mówią: «Morituri te salutant». To doraźne rozweselenie siebie i innych, jakże dalekie jest od humoru. Toteż słusznie jedno z najpopularniejszych pism humorystycznych w Polsce wywiesiło na szyldzie handlu dowcipami taką dewizę: «Śmiejemy się – nie wiadomo, czy świat potrwą trzy tygodnie». Taki śmiech przypomina optymizm owego zrozpaczonego, który wieszając się, wołał «Niech żywi nie tracą nadziei!»”. W podobnym tonie wypowiadał się felietonista „Nowego Dziennika”: „Czyście zauważyli, że teraz nie ma humorystów? Są ludzie bardzo złośliwi, dowcipni i namiętni w swych dygresjach satyrycznych, są kalamburzyści, bawiący siebie i nas grą słów i paradoksalnym zestawieniem nazwisk i sytuacji, ale humoru, tego błogosławionego siewcy śmiechu wyzwalającego, nie ma nawet na lekarstwo. Widocznie czasy nasze tak ponure w swej dzikiej groteskowości, tak fantastyczne w swej beznadziejnej zgrozie, nie są odpowiednią glebą dla humoru i humorystów” (Moassi, *Curiosa wesole, smutne i poważne*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 59, s. 8).

Swoistym anekdem do uwag Moassiego jest opublikowany w tym samym roku na łamach „Nowego Dziennika” artykuł *Paradoksy i curiosa życia współczesnego*, w którego zakończeniu *Czy świat oszalał?* anonimowy autor stwierdza: „Gdy więc przeciętny człowiek czyta te wszystkie wiadomości, których rozumem swym nie może wytłumaczyć, chwytą się za głowę i pyta pełen przerażenia: czy *on* zwariował, czy świat jest zwariowany? Zawodowi znachorzy i znawcy polityki usiłują mu to wszystko wytłumaczyć, ale wszystkie ich perswazyje robią wrażenie jakiegoś snu koszmarnego. Paradoksy i curiosa wyległy w chorym jakimś mózgu, jakiś opętany taniec śmierci – mówi sobie człowiek przeciętny, który znajduje jedyne wytłumaczenie dla wszystkich tych zjawisk w zdaniu krótkim, lapidarnym, chociaż właściwie niczego nie wyjaśniającym: ludzkość popadła w straszliwą chorobę umysłową, która z każdym dniem tylko się pogłębia” („Nowy Dziennik” 1936, nr 238, s. 7).

i pogardę dla ludzkiego cierpienia. Ten wzorzec wypowiedzi satyrycznej, w którym łatwo dopatrzeć się podobieństwa do ponurej groteski Charmsa i Oberiutów, ujawnia się m.in. w twórczości Stanisława J. Leca, Władysława Szlengla¹⁹, Edwarda Szymańskiego, Tadeusza Hollendra i Jerzego Kamila Weintrauba.

Gdybyśmy na podstawie zawartości humorystycznych i satyrycznych czasopism mieli wyrokować o stopniu tolerancji, jaką wobec różnych odmian czarnego humoru wykazywać się musiała ówczesna publiczność czytająca, należałoby przyjąć, że był on znacznie wyższy, niż się dziś na ogół sądzi. Jeżeli takie domniemanie jest trafne, to nie bez zdziwienia skonstruujemy prawidłowość, którą odsłania lektura różnego rodzaju tekstów krytycznych: fakt, że ich autorzy rzadko demonstrują bezwarunkową aprobatę wobec ciemnej odmiany komizmu, *notabene* bez względu na typ twórczości, w której ta się ujawnia.

W jednym z numerów „Comoedii” z 1927 roku zwraca uwagę krótka notatka pod znamienym tytułem *Sadyzm powojennej publiczności*. Warto ją zacytować w całości:

„Truth Sunday” australijski pomieścił ostatnio ciekawy artykuł w sprawie „zwyrodnienia” powojennej publiczności w Ameryce i Australii. Píše on z oburzeniem, że im drastyczniejsza scena lub zdanie, tym szczerzej i serdeczniej publiczność wybuchła śmiechem. W różnych „Folies Bèrgères” największym powodzeniem cieszą się artyści grający idiotów i półgłówek. Rosa Lee, jedna z piękności „Mack Sennet girls” w Hollywood, grająca wraz z aktorem Story’em, bita przez niego prawie nieustannie, cieszy się ogromną sympatią publiczności. Żarty na temat śmierci, trupów i cmentarza są na porządku dziennym, a każdy taki makabryczny dowcip bywa przez publiczność z zachwytem wysłuchiwany i oklaskiwany!²⁰

Ten krótki tekst ma dla mnie wartość szczególną: po pierwsze informuje o ekspansywności czarnego humoru, po drugie pozwala sądzić wbrew utartym schematom, że publiczność w latach dwudziestych wykazywała wobec niego zaskakująco wysoki poziom tolerancji. Po trzecie wreszcie, że fakt ten wywoływał zdziwienie i święte oburzenie australijskiego dziennikarza. Zarówno tytuł, jak i zawartość streszczenia nie pozostawiają wątpliwości, iż podobne negatywne emocje budzić musiał w redaktorze promującego nowoczesną sztukę polskiego pisma kulturalnego. Ponieważ notatka nie dotyczy realiów polskich, każdy ma prawo sądzić, że zawarta w niej ocena nie jest miarodajna w stosunku do publiczności krajowej. Skorzystajmy więc z analogicznego świadectwa, jakim jest fragment recenzji warszawskiego spektaklu

¹⁹ Tragiczny los sprawił, że ten współpracownik przedwojennych „Szpilek” i „Naszego Przeglądu” stał się, m.in. jako autor *Romansu współczesnego* i *Małej stacji Treblinka*, reprezentatywnym przedstawicielem czarnej humorystyki w literaturze Holokaustu. Por. W. Szlengel, *Co czytałem umarłym. Wiersze getta warszawskiego*, zebrała i opracowała I. Maciejewska, Warszawa 1977.

²⁰ N. Niovilla, *Sadyzm powojennej publiczności*, „Comoedia” 1927, nr 13, s. 3.

²¹ Z. Wasilewski, *Stanisław Witkiewicz „Wariat i zakonnica”* „Nowe Wyzwolenie”, [w:] *Poeci i teatr. Spostrzeżenia*, Warszawa 1929, s. 204 [pierwodruk: „Myśl Narodowa” 1926, nr 24].

Wariata i zakonnicy ogłoszonej przez Zygmunta Wasilewskiego na łamach „Myśli Narodowej”²¹:

Witkiewicz bez wątplenia ma talent, ale jeszcze więcej ma szczęścia, że urodził się w czasach kabaretu i wywrotu, które sprzyjają bezczelności i próżniactwu artystycznemu. [...] Nie wychodzi na tym dobrze moralność sztuki. Autor obcuje z publicznością na prawach arlekinady, sprzedając na zabawę to, co miało być (przypuszczalnie) jej celem poważnym. Przedstawieniu dramatu towarzyszy stale atmosfera humorystyczna. Jeśli to mimowolne ze strony autora – to źle, bo świadczy niedobrze o wartości użytych środków, a jeśli rad jest z powodzenia tak osiągniętego – to jeszcze gorzej: niezdrowo. Ten rodzaj sztuki nie zrodziłby się w czasach Ibsena. Jest współobjawem sadyzmu powojennego. Warszawianki teraz [chodzi o realia przewrotu majowego – BG] przeszkadzały żołnierzom porządnie strzelać na ulicy, bo się kręciły koło kulmiotów, błyskając pończoszka-
kami. Bawiły się tak, jak na scenach Witkiewicza, gdzie „wielki poeta” wbija w skroń lekarzowi ołówek, kładąc go trupem, i ma tylko jeden kłopot, że mu się ołówek załamał, a nie ma szczyryka, tymczasem musi skończyć przerwany wierszyk. Krytycy rozpadają się nad śmiałością pomysłów, nie zdając sobie sprawy, że jest to szkoła rozbustwiania publiczności bynajmniej nie w interesie kultury artystycznej²².

Zbieżności ocen formułowanych przez australijskiego publicystę i polskiego krytyka są uderzające. Gdyby jednak próbował je ktoś tłumaczyć pokrewieństwem między rygoryzmem moralnym protestanta a konserwatyzmem endeckiego publicysty, posłużyć się trzecim cytatem, pochodzącym z recenzji teatralnej krytyka, który w Dwudziestoleciu uchodził za herolda nowoczesności i liberalizmu. Po obejrzeniu adaptacji *Przygód dzielnego wojaka Szwejka* w Teatrze Polskim w sierpniu 1930 roku, Antoni Słonimski pisał:

Można było mieć nadzieję, że [...] widownia śmiać się będzie nieśmiało, lęklawie, bo z rzeczy jeszcze dotąd nie wydrwionych, że będzie to śmiech, objawiający śmieszność

²² Reakcje publiczności podczas premierowego spektaklu *Wariata i zakonnicy* w Teatrze Małym śledzili również inni sprawozdawcy. M. Smolarski pisał: „Oklaski brzmiały rzadko, sprzeciwów nie było zupełnie. Wszelkie wyrazy uczucia wydawały się nie na miejscu tam, gdzie władął chłodny intelektualizm. Odzywał się natomiast często śmiech, śmiech szczerzy i powszechny objawiając tę prawdziwą siłę komediową, jaką mają w sobie dzieła autora «Wścieklicy» [...] Publiczność bawiła się dobrze, śmiała się wiele, słuchała z wielkim zainteresowaniem, choć nie przejmowała się zbyt, a w p. Witkiewiczu powitała autora, w którego wartości sceniczne przestała już wątpić”. (*Premiera w Teatrze Małym. „Wariat i zakonnica”*, „Nowe Wyzwolenie”, „Rzeczpospolita” 1926, nr 145, s. 5). T. Boy-Żeleński: „publiczność w antrakcie mówiła: «To bardzo zabawne. Ale to zupełnie normalna sztuka!»” (*Flirt z Melpomeną. Wieczór siódmy*, Warszawa 1927, s. 109). Obaj cytowani krytycy dostrzegają to samo, co Wasilewski, ale różnią się odeń w ocenie i interpretacji zachowań publiczności, słusznie wskazując na istotną rolę, jaką w odbiorze dramatu odgrywał zaprojektowany w jego antymimetycznej strukturze element dystansu estetycznego. Smolarski np. pisał: „Są rzeczy jednak, które nie nadają się do dowcipnego paradoksu. Sam pomysł «wariata i zakonnicy» był wyrazem tego, co autor najsurowiej potępił, brakiem szacunku dla jednego z tych pierwiastków, który niewątpliwie budzić może uczucia głębsze. Stanowił on jednak coś tak odległego od życia, tak pozbawionego zamiaru świadomej zniewagi, iż pozostawił jedynie wrażenie niezręczności”.

²³ A. Słonimski, *Gwałt na Melpomenie*, t. 1, Warszawa 1959, s. 468.

rzeczy dotąd świętych i nietykalnych, poryk śmiechu, znamionujący przewrót pojęć, parskanie w twarz bredniom czczonym dotąd jak bożki. Stało się inaczej. Śmiano się sytym, wygodnym śmiechem grzecznej, usankcjonowanej zabawy²³.

Nawet jeśli uznać, że zaskoczeniem jest dla Słonimskiego nie tyle sam śmiech, ile jego automatyzm czy bezmyślność, to i tak na podstawie spostrzeżeń krytyka dochodzimy do tych samych wniosków, jakie narzucają się podczas lektury wcześniej cytowanych wypowiedzi. Każdy z autorów wyraża przykre zdziwienie, a w przypadku australijskiego dziennikarza i Zygmunta Wasilewskiego dochodzi również do głosu oburzenie na zepsucie obyczajów publiczności. Można więc odnieść wrażenie, że krytycy zajmują wobec scenicznych manifestacji czarnego humoru postawę mniej wyrozumiałą niż widzowie, których śmiech osądzany bywa surowo jako aberracja: przejaw „zwyrodnienia” i „sadyzmu”. Rzecz jasna zdanie powyższe nie dotyczy wszystkich wypowiadających się w ramach recenzyjnych obowiązków na temat wyraźnych w Dwudziestolecium – na scenie i widowni, a także w literaturze i sztukach plastycznych – manifestacji czarnego śmiechu. Przykładem zdecydowanie bardziej otwartego nastawienia do tych zjawisk są wystąpienia Tadeusza Boya-Żeleńskiego, w szczególności jego omówienie spektaklu, który tak bardzo zirytował Wasilewskiego. Autor *Flirtu z Melpomeną* dostrzegał w twórczości Witkacego przede wszystkim istotny związek z głębokimi zmianami, zachodzącymi w powojennej kulturze europejskiej. Pod tym względem nie różnił się od Wasilewskiego, ale w przeciwieństwie do publicysty „Myśli Narodowej” nie opatrywał tego związku znakami wartości negatywnej:

Cała jego sztuka wyrosła z dzisiejszej epoki nabrzmiałej rewolucjami, burzami, przewartościowaniem świata; nie czuje się tedy ani źle, ani obco w tym powiewie; przeciwnie: rozdyma nozdrza i chłonie go namiętnie. Jaskrawe, brutalne, niesamowite, pełne niespodzianek, drażniące bez ustanku myśl i nerwy, utwory Witkiewicza są bodajże jedyne, których wibracja może być w harmonii ze stanem naszych dusz w obecnych tygodniach²⁴.

Żeleński akceptuje makabryczny humor Witkacego jako jedną z „ostrzych podniet”, odpowiadających stanom duszy w epoce, która „zaparła się swego wczoraj, która nie widzi swego jutra, nerwowej, desperackiej, drwiącej, nihilistycznej, schyłkowej”²⁵. Śmiech publiczności zgromadzonej w Teatrze Małym nie jest dla niego

²⁴ T. Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną. Wieczór siódmy*, s. 106.

²⁵ Tamże, s. 7.

²⁶ Por. przypis 20. Irzykowski pokpiwał z tego uwrażliwienia Boya na nowoczesne efekty sceniczne, odczytując je jako przejaw snobizmu: „Ten efekt nic-nierobienia sobie z trupa nie jest tutaj tak efektywny jak w innych sztukach autora, bo przecież wariatowi nie można się dziwić, że się nie wzrusza. Ale w tyłu innych wyrzuca się dziecko przez okno, bije się ojca po twarzy, pakuje się bohatera do paki torturowej i kręci się korbą itp., a przy tym i po tym aktorzy rozmawiają obojętnie o innych sprawach. Niezmiernie te efekty imponują p. Boyowi, ponieważ rzekomo podkreślają «życiową nieistotność zdarzeń». Miałoby to więc być to samo, co np. wychodzenie aktorów z widowni na scenę w «Reducie». Śmieszne jest to nowomodne «podkreślanie» nierealności zdarzeń scenicznych” („*Wariat i zakonnica*”, „*Robotnik*” 1926, nr 148, s. 2).

świadectwem zwyrodnienia, ale dowodem, że publiczność ta poddaje się mechanice deziluzji, zaprojektowanej w groteskowej strukturze dramatu²⁶. Boy nie tylko że akceptował i usprawiedliwiał ów śmiech, ale aspirując do roli pośrednika między Witkacym a jego potencjalnym odbiorcą, działał na rzecz uwolnienia tego odbiorcy od poczucia winy czy dyskomfortu, które zazwyczaj towarzyszą konfrontacji zasad przyzwoitości z transgresyjnym potencjałem czarnego humoru:

W tym stosunku do teatru jest tyle rzeczy nowych, tyle momentów gwałcących dotychczasowe nawyki, że nic dziwnego, iż publiczność poddaje się im z pewnym oporem. Otóż tajemnica przyjemności leży w tym, aby się poddać; śmiać się, gdzie usta składają się do śmiechu, bez troski o to, że jest obyczaj płakać, kiedy trup leży na podłodze; a tak samo poddawać się autorowi, kiedy w żarcie wyraża głęboką myśl, poddawać się bez obawy o to, że nas „bierze na kawal”²⁷.

Należy jednak podkreślić, że zgoda Boya na efekty czarnego humoru nie jest bezwarunkowa. Zgadza się na nie o tyle, o ile dostrzega ich estetyczne czy ideowe uzasadnienie. Z dezaprobatą natomiast odnosi się do nich wówczas, gdy są nadużywane w celach rozrywkowych, z nastawieniem na najmniej wybredną część teatralnej publiczności. Stąd np. bierze się grymas niezadowolenia w recenzji *Bracia Castiglioni* (sztuki wystawionej w Teatrze Narodowym w lipcu 1932 roku), nawiasem mówiąc, recenzji bardzo ciekawej w próbie zidentyfikowania związków komedii Alberta Colantuoniego („grobowej bańki mydlanej” – jak ją nazywa) zarówno z tradycją, jak i z tendencjami artystycznymi współczesności:

Można by się dopatrzeć w tym utworze tradycji bardzo dalekich; nawiązać go do średnio-wiecznych fars i misteriów, nie lękających się makabrycznego żartu, poufałych z motywem śmierci, jaskrawych w doborze barw, naiwnych w nagradzaniu cnoty, a dobrodusznych w karaniu występku. Można tu dalej wiedzieć rysy owego specyficznie włoskiego okrucieństwa [...] Można by studiować tutaj, jak brutalny włoski weryzm krzyżuje się z nowoczesnym pędem do groteski; naturalizm tła z marionetkowym zautomatyzowaniem poszczególnych postaci... [...] Trudno zresztą mieć pretensję do włoskiego autora, że pisząc swoją sztukę – może dla jakiejś ludowej sceny – grał na strunach, których nadużycie jest dla nas niesmaczne i przykre. Trudno: gwałcenie grobów nie jest u nas motywem farsowym, nawet w miesiącach letnich, w których upały uprawniają jakoby dyrektorów teatru do szukania „czegoś lekkiego”²⁸.

O tym, że przyzwolenie krytyki na konwencję czarnego humoru zależało niekiedy od stopnia jego natężenia oraz dających się rozpoznać funkcji ideowo-artystycznych, świadczą także recenzje teatralne Jakuba Appenszlaka. Bardzo życzliwy wobec

²⁷ T. Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną...*, s. 111.

²⁸ T. Żeleński (Boy), *Colantuoni „Bracia Castiglioni”*, [w:] tegoż, *Okno na życie. Ludzie i bydłtka. Wrażenia teatralne, Pisma*, t. XXIV, pod red. H. Markiewicza, Warszawa 1966, s. 326–327.

²⁹ Wskazuje na to m.in. recenzja *Wariata i zakonnicy* („Nasz Przegląd” 1926, nr 147, bs.), zawierająca wysoką ocenę dorobku artystycznego Witkacego.

nowatorskich poszukiwań Witkiewicza²⁹, w sprawozdaniu ze spektaklu *Bzika tropikalnego* w Teatrze Niezależnym pisał o budzącym niesmak, „ponurym widowisku”:

Przy tej sposobności autor wywołuje swe ulubione efekty wskrzeszania trupów. Jak na „farsę” przystało, nikt nie ginie naprawdę, choć morderstwo nie schodzi tu z porządku dziennego. Ale zanim się dowiadujemy, że Price nie został otruty, tylko udawał śmierć, musimy przez cały prawie akt trzeci przyglądać się scenom morderczym i strzelaniu do trupa. Ten humor makabryczny wzbudza odrazę. Pan Witkiewicz nie powinien psuć swej sprawy tego rodzaju igraszkami, jak „Bzik tropikalny”³⁰.

Na przykładzie wystąpień Żeleńskiego i Appenzlaka widać doskonale, że zastrzeżenia wobec ciemnego komizmu nie musiały wynikać z uprzedzeń, których źródłem były tradycyjne czy tradycjonalistyczne normy moralno-obyczajowe. Z pewnością też nie tylko ów zespół norm decydował o rezerwie, jaką niektórzy krytycy i publicyści zaznaczali w stosunku do niepokojąco łatwej akceptacji czarnego humoru przez masowego odbiorcę³¹.

Do zagadnienia ambiwalencji rozpoznawalnej w nastawieniu krytyków trzeba będzie jeszcze powrócić, tymczasem skierujmy uwagę na inny, nie mniej interesujący rys cytowanych wystąpień. Jedno z *loci communes* piśmiennictwa podejmującego problematykę genezy czarnego humoru głosi, że zrodził się on w okopach pierwszej wojny światowej. To oczywiście nieporozumienie, jego początki sięgają czasów starożytnych. W świetle cytowanych wystąpień lapidarnie sformułowana myśl o pochodzeniu czarnego humoru nabiera dodatkowego, istotnego – jak mi się wydaje – sensu. W okopach lub w ich pobliżu rodziło się społeczne przyzwolenie na ten rodzaj komizmu, łatwość śmiechu w reakcji na komiczne potraktowanie czegoś, co normalnie budzi grozę, lęk lub obrzydzenie. W wytaczanych przeciw śmiejącej się publiczności oskarżeniach o „zwyrodnienie” czy „sadyzm” odnajdywać można nadmiar negatywnych emocji albo po prostu nośną również w funkcji perswazyjnej hiperboliczną retorykę. Abstrahując jednak od emotywnego czy figuratywnego statusu sformułowań, podkreślmy, że komunikują one jedną doniosłą prawdę, zresztą prawdę, która ma dzisiaj wszelkie znamiona truizmu – będąc konstatacją zmian, jakie pod wpływem doświadczeń I wojny światowej zaszły w stosunku Europejczyka do śmierci. Ich istotę trafnie uchwycił Irzykowski w dygresji poczynionej w związku z *Niespodzianką* Rostworowskiego:

²⁹ J. Appenzlak, *Scena polska*, „Nasz Przegląd” 1926, nr 183, s. 7.

³¹ Sułkowski dowodzi, że „wrażliwość na czarny humor nie wzrasta, a raczej maleje, ze wzrostem wykształcenia. Ten rodzaj ponurego, przewrotnego śmiechu bliższy jest, być może, mentalności ludowej” (*Zabawa...*, s. 206–207).

³² K. Irzykowski, *K.H. Rostworowski: Niespodzianka*, [w:] tegoż, *Recenzje teatralne*. Wybór i wstęp J. Szpoński, Warszawa 1965, s. 282.

³³ Trzeba dodać, że w publicystyce Dwudziestolecia wskazywano również inne przyczyny tego stanu rzeczy. Mówiono m.in. o skutkach amerykańskiej: „Komedie amerykańskie zamerykanizowały nasz gust, zmieniły naszą zasadniczą postawę wobec tragizmu i śmieszności. Potrafimy dziś szczerze się śmiać

Podczas wojny mordowano tyle, że zapomnieliśmy już prawie, że mord przecież jest sprawą – nie cofnę się przed górnolotnym słowem – sprawą metafizyczną. Nie jest nią tylko dla naiwnych kanibalów, którzy traktują bliźniego od razu jako pieczeń i zabijają go dlatego, że go „lubią”³².

Śmiech publiczności jawi się więc nie tylko jako symptom znieczulenia jednostek, ale także jako przejaw erozji tradycyjnych wartości religijno-moralnych³³. Słowo „sadyzm”, którego używa Wasilewski, ma podwójny sens referencyjny: odnosi się do postawy człowieka oraz do stanu, w jakim znalazła się kultura. Doświadczenie „niestosownego” śmiechu staje się doświadczeniem przejawów jej kryzysu. Coś podobnego można zauważyć w wypełnionym nostalgią westchnieniu Słonimskiego, który tak oto rozpoczyna sprawozdanie z *Porwania Sabinek* wystawionego w Teatrze Buffo w październiku 1938 roku:

Piękny to pomysł, aby wrócić nam dawny śmiech przedwojenny (sprzed iluś tam minionych wojen). Wszyscy pamiętamy ten śmiech beztroski, tę zabawę z niczego, nie zatrutą żądłem ironii, goryczy i satyry³⁴.

Powinniśmy zdawać sobie sprawę z podwójnego, zorientowanego zarówno na nastawienia jednostek, jak i na uwarunkowania kulturowe, odniesienia dyskursu, interpretującego śmiech czarnego humoru w kategoriach choroby. Wprawdzie nie zdarza się to zbyt często, ale jednak niektórzy międzywojenni krytycy komentujący ten typ komizmu używają wobec niego określenia „chory” czy „niezdrowy”. Przykładów dostarczają m.in. wystąpienia Leona Piwińskiego. Oceniając *Pamiętnik z okresu dojrzewania* zauważał:

W obydwu nowelach [*Na pięć minut przed zaśnięciem*, *Zdarzenie na brygu Banbury* – BG], wyraźniej niż w poprzednich, zaznacza się zasadniczy charakter całego zbioru: połączenie grozy i „niesamowitości” w stylu Poego z groteskową, zawrotnie karykaturalną przesadą i „niezdrowym”, szubienicznym humorem³⁵.

Określenie „niezdrowym” pojawia się tutaj w cudzysłowie, poprzez który krytyk dystansuje się w jakimś stopniu wobec zastosowanej formy deskrypcji. W wewnątrz-

z człowieka tracącego równowagę na dachu 36 piętrowego domu; policjant jest bohaterem dla widzów, gdy zabija bandytów – śmiejemy się z cudzej nędzy, niezdarności, miłości, nawet szlachetności – tej przychodzącej w porę. Nie wiemy, my szara publiczność, co to jest humor literacki, subtelny; wiemy, co to jest humor akcji, typu – wydarzeń” (T. Grebniew, *Publiczność w kinie*, „Nasz Przegląd” 1930, nr 88, bs.). O tym, że w tej kwestii podtrzymywano opinie diametralnie odmienne, świadczy poniższy cytat: „Jeżeli już mam utrzymywać niniejsze sprawozdanie w stylu amerykańskim, to rozpocznę je chyba trzykrotnym okrzykiem «hip, hip, hurra!» na cześć dyrekcji kina «Pan», za to, że przesłoniła nam codzienne troski, kłopoty i utrapienia chwilą żywiołowego, zdrowego, dobroczynnego śmiechu. A śmiech jest nam potrzebny, niezbędny, zbawienny. Nie zgrzytliwy śmiech sarkazmu, nie nerwowe podrygi i dwuznaczne koncepty tinglów i kabaretów, lecz właśnie jasny, nieco rubaszny, ale na wskroś dobroduszny i pełen życiowego optymizmu – humor amerykański” (L.B., „Pękające granaty dowcipu”. *Amerykański wieczór śmiechu* (Kino „Pan”), „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny” 1922, nr 17, s. 18).

³⁴ A. Słonimski, *Gwałt na Melpomenie*, t. 2, s. 427.

³⁵ L. Piwiński, *Powieść*, „Rocznik Literacki” za rok 1933, Warszawa 1934, s. 106.

nie zdialogizowanym dyskursie ujawnia się jednak punkt widzenia tych, którzy czarny humor skłonni są lokować w sferze patologii życia jednostkowego lub zbiorowego. Bardziej zdecydowany jest Piwiński w recenzji *Opowiadań dwuznacznych* Choromańskiego:

Problematyka przyjaźni, rozwinięta w *Opowiadaniu wariackim* w sposób ponury i demoniczny, występuje również w *Opowiadaniu nieprawdopodobnym*, choć w zupełnie innej atmosferze psychicznej. Tutaj gorzka, ale zdrowa humorystyka zdarzenia, pomimo końcowego samobójstwa, działa raczej odprężająco po niesłychanym napięciu „chorobliwości” innych opowiadań³⁶.

Publikowane przez Piwińskiego w „Roczniku Literackim” omówienia utworów posługujących się elementami czarnego humoru mogą świadczyć o stanie konfuzji dosyć często towarzyszącym jego odbiorowi. Oceny nacechowane są ambiwalencją: dostrzegając niewątpliwą estetyczną wartość tej odmiany komizmu, krytyk ma jednocześnie głębokie poczucie moralnej dwuznaczności – zarówno dzieła posługującego się środkami czarnego humoru, jak też sytuacji czytelnika, który tak jak on sam osobliwemu urokowi takiego dzieła ulega: „Jeszcze ryzykowniejsze pomysły występują w *Biesiadzie u hrabiny Kotlubaj*. [...] Potworność tematyki, kolosalna nieprzyzwoitość niektórych aluzji, paradoksalne nonsensy, bluźnierstwa i cynizmy składają się na groteskę o niepokojąco oryginalnym smaku”³⁷.

Jedna z definicji czarnego humoru głosi, że wywołuje on śmiech, którego później się wstydzimy. Myślę, że dzięki niej łatwiej zrozumieć niepokój, któremu wyraz daje Piwiński, jak też zjawisko inhibicji śmiechu, na które wskazuje wypowiedź Józefa Maślińskiego poświęcona komizmowi prozy Gałczyńskiego, prezentowanej w ramach wileńskich Śród literackich:

Gorzey było już z fragmentem powieści „Na ulicy najlepiej”. Niewątpliwie opis pogrzebu dziadziusia ze wszystkimi „zajściami” jest komiczny. Ale z tego komizmu bez humoru śmiać się trudno. Przez perfumę śmieszności przebijają jakieś inne wonie³⁸.

Oryginalna, choć niezbyt fortunna metafora, jaką zastosował publicysta „Kuriera Wileńskiego”, narzuca skojarzenia z procesem rozkładu, co pozwala mówić o jej wspólnocie konotacyjnej z przymiotnikami, które czarnemu humorowi przypisują cechy patologicznego symptomu. W sprawozdaniu Maślińskiego przyciąga również

³⁶ L. Piwiński, *Powieść*, „Rocznik Literacki” za rok 1934, Warszawa 1935, s. 96.

³⁷ L. Piwiński, *Powieść*, „Rocznik Literacki” za rok 1933, s. 105.

³⁸ Jim, „Środa literacka” *K.I. Gałczyńskiego*, „Kurier Wileński” 1934, nr 293, s. 9.

³⁹ Ujęcie z pewnością konwencjonalne, o czym świadczyć może następujący cytat: „Są sytuacje komiczne, które pobudzają nas do śmiechu, ale są chemicznie wyprane z wszelkiego humoru. Nie każdy komizm jest humorem, jak nie każda sztuka staje się komedią tylko dlatego, że ją tak nazwano na afiszach teatralnych” (M.K., [rec.] *Arletta i zielone pudła. Komedia w trzech aktach A. Kamika*, „Nowy Dziennik” 1926, nr 251, s. 11).

⁴⁰ K. Irzykowski, *S.I. Witkiewicz, E. Dunin-Borkowska: Mister Price, czyli Bzik tropikalny*, [w:] tegoż, *Recenzje teatralne*, s.169.

uwagę fraza „komizm bez humoru”, tłumacząca zahamowanie śmiechu. Bez humoru, a więc bez życzliwości wobec świata, bez radości i optymizmu. Ów „komizm bez humoru”³⁹ należy do tej samej kategorii, co kapitalna formuła, którą Irzykowski posłużył się wobec dramatów Witkacego, mówiąc o „zimnej farsie”⁴⁰. W tej grupie mieszczą się również nazwy operujące przymiotnikiem „ponury” (którego frekwencja w języku publicystycznym Dwudziestolecia robi wrażenie szczególnie wysokiej): ponury komizm czy ponury humor, ale także ponury („ponuro-makabryczny”⁴¹) dowcip, ponura groteska⁴² czy „humoreska ponura” (podtytuł *Senatu szaleńców* Janusza Korczaka⁴³). W ten sposób komiczne aspekty dramaturgii Witkiewicza opisywał Leon Pomirowski: „Jest to humor ponury, na granicy groteskowej deformacji zjawisk, albowiem główna jego funkcja polega na rozbijaniu zasiedziały kompleksów”⁴⁴. Warto w tym miejscu przypomnieć, że cykl budzących kontrowersje humorystycznych audycji Gałczyńskiego w wileńskim radiu nosił tytuł „Kwadrans dla ponurych”.

W nomenklaturze, przy pomocy której krytyka międzywojenna identyfikowała interesującą mnie odmianę komizmu, znajdziemy również nazwy, w których element wartościujący nie poddaje się interpretacji tak jednoznacznej, jak w przypadku „niezdrowego humoru”. Pojawia się m.in. określenie „humor/komizm demoniczny”, chętnie stosowane przez Antoniego Słonimskiego. Spotykamy je w charakterystyce *Wariata i zakonnicy* oraz *Nowego Wyzwolenia*:

Obie sztuki Witkiewicza grzeszą tak dalece przeciw mojemu subiektywnemu pojęciu o literaturze, iż tylko niezapreczenie wysoki poziom inteligencji autora i męczące bądź co bądź usiłowania mózgowe, poparte sporą dawką demonicznego humoru, skłaniają mnie do poważnego traktowania tych skeczów⁴⁵.

Równie słabo zaznacza się tendencja oceniająca w wyrażeniu „humor niesamowity”, na pewno słabiej, niż w najczęściej stosowanym, przynajmniej do początku lat trzydziestych: „humor makabryczny”. Kariera przymiotnika „makabryczny” jako określenia odmiany komizmu zaczęła się najprawdopodobniej bezpośrednio po I wojnie; może na to wskazywać wtrącenie w zdaniu z poświęconego Molierowi odczytu, jaki Boy wygłosił w październiku 1921 roku⁴⁶: „Przygodnie daje lekarzom miejsce w wielu sztukach; czasem, żart jego zawiera pustotę niewinnego figla; czasem nabiera akcentów – **jak się dziś mówi** – «makabrycznych»” [podkr. BG]. Najślabsze nacechowanie aksjologicznie ma to określenie w języku krytyki arty-

⁴¹ Por. K. Makuszyński, *Muzyk i śmierć*, [w:] tegoż, *Wycinanki*, Warszawa 1925, s. 284.

⁴² Por. T. Żeleński (Boy), *Okno na życie...*, s. 534.

⁴³ Sztuka wystawiona w 1931 roku w Teatrze Ateneum, w reżyserii St. Perzanowskiej.

⁴⁴ L. Pomirowski, *Nowa literatura w nowej Polsce*, Warszawa 1933, s. 182.

⁴⁵ A. Słonimski, *Gwałt na Melpomenie*, t. 1, s. 205.

⁴⁶ Boy, *Flirt z Melpomeną i inne flirciki (Wieczór trzeci)*, Kraków 1922, s. 143.

⁴⁷ M. Wallis, *Jacek Mierzejewski*, [w:] tegoż, *Sztuka polska Dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1957*, Warszawa 1959, s. 130 [pierwodruk: „Sztuki Piękne” V (1929), s. 161–179].

stycznej; dowodzi tego m.in. szkic Mieczysława Wallisa na temat malarstwa Jacka Mierzejewskiego:

W *Pogrzebie*, w *Umarlaku* Mierzejewski przedstawia śmieszny bezsilność człowieka wobec śmierci. Przede wszystkim jednak usiłuje żyć się, oswoić z myślą o własnej śmierci, usiłuje spojrzeć na swe własne konanie i na swój własny pogrzeb niejako z zewnątrz, więcej – przedstawić je w sposób zabawny, groteskowy. [...] W tym wszystkim jest jakiś niesamowity, makabryczny humor. Ale dzięki temu makabrycznemu humorowi Mierzejewski nie zgorzkniał i nie wpadł w melancholię. Przeciwnie – pokonał dręczące go lęki i zmyr. Zachował pogodę duszy. Jest w tym bohaterstwo, jest – wielkość⁴⁷.

W funkcji przede wszystkim opisowej posługuje się nim także Wacław Husarski:

Wiążą się z karykaturą ciekawe w swym makabrycznym humorze osiemnastowieczne „Tańce śmierci”, bardzo rozpowszechnione po klasztorach, zwłaszcza bernardyńskich [...]; Witold Wojtkiewicz [...] w przedziwny sposób łączący tkliwą poezję z gryzącą ironią, a głęboką melancholię z poczuciem makabrycznej groteski⁴⁸.

Określenie „humor (dowcip) makabryczny”, wykorzystywane czasem w nagłówkach pism humorystycznych, nie miało jednak na ogół, podobnie zresztą jak obecnie, charakteru całkowicie neutralnego. Uzmysławia to np. dotyczący burleski René Claira *passus* z artykułu Henryki Łazowertówny:

W fantastycznej pogoni orszaku pogrzebowego za oszalałym karawanem odnajdujemy tę samą oszalamiającą żywiołowość ruchu, umiejętność operowania zbiorowością i nieco makabryczny humor, jaki spotykamy w jego późniejszych filmach, zwłaszcza w *Milionie*⁴⁹.

Zwróćmy tu uwagę na wyraz „nieco”, który oznaczając niewielkie nasilenie czegoś, zgodnie z językowym zwyczajem zwykł poprzedzać przymiotniki o ujemnym kierunku wartościowania. Jest niemal pewne, że obecność tej odmiany komizmu w filmach Claira współpracująca z „Pionem” poetka odczuwała jako coś ambarasującego. A pod tym względem jej nastawienie nie różniło się niczym od wspomnianego wcześniej stanowiska Piwińskiego.

W stosunkowo licznej grupie tekstów, w których pojawia się nazwa „humor makabryczny” lub jej derywaty, ich odcień wartościujący ujawnia się z różną mocą zależnie od kontekstu wypowiedzi. Jest na przykład bardzo silny w filipice Wasilewskiego czy sprawozdaniu Appenzlaka z premiery *Bzika tropikalnego*, natomiast prawie niewyczuwalny w recenzji Makuszyńskiego ze *Śmierci kochanków* Chiarellego:

Ludwik Chiarelli ma zawsze wśród swoich aktorów jednego najulubieńszego: śmierć. Jest on z nią w doskonałej komitywie, kochają, lubi i szanuje. Śmierć mu za to pomaga do urządzenia sceny i do makabrycznych dowcipów. Chiarelli, jak przedsiębiorca pogrzebowy pierwszej klasy, albo jak sławny lekarz, żyje ze śmierci⁵⁰.

⁴⁸ W. Husarski, *Karykatura polska*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 52–53, s. 7.

⁴⁹ H. Łazowertówna, *Pokaz filmów dawnej awangardy francuskiej*, „Pion” 1937, nr 22, s. 8.

⁵⁰ K. Makuszyński, [rec.] *Śmierć kochanków. Groteska w trzech aktach Ludwika Chiarellego*, „Warszawianka” 1924, nr 14, s. 5.

Analogiczne prawidłowości obserwować można w przypadku zastosowań najważniejszej jednostki bogatego, jak widać, choć zazwyczaj nie służącego tym bogactwem zabiegom systematyzującym, repertuaru nazw, które w języku krytyki Dwudziestolecia określały różne odmiany i modalności czarnego humoru. Chodzi oczywiście o „humor szubieniczny”, wyrażenie występujące fakultatywnie z nazwą „humor wisielczy”. Jak wiadomo, są one kalkami *Galgenhumor*, określenia, które w języku niemieckim zaczyna być używane od połowy XIX wieku. Nie potrafię w sposób dokładny ustalić, kiedy wymienione odpowiedniki *Galgenhumor* zaczynają swój żywot w języku polskim. Bardzo prawdopodobne, że już przed I wojną światową, w tym czasie bowiem pojawia się też *gallows humour* – angielska klisza *Galgenhumor*. Natomiast z całą pewnością mogę stwierdzić, że jeszcze na początku lat dwudziestych zeszłego wieku występuje zapożyczenie „galgenhumor”, co ważne i ciekawe – funkcjonujące w ramach systemu fleksyjnego polszczyzny. Dowodem jest użycie tego słowa w recenzji Boya z inscenizacji *Księgi Hioba* Brunona Winawera: „Policja «nakrywa» szulernię, co grozi skandalicznym procesem: w **przystępie galgenhumoru**, docent, który tymczasem został, dla poprawy bytu, monterem w elektrowni, postanawia się poświęcić i wziąć wszystko na siebie”⁵¹ [podkr. BG].

Jeśli to okazjonalne zastosowanie słowa nie pozwala na dokładniejszą rekonstrukcję jego semantyki, to na pewno tego rodzaju szansę daje nam opublikowane w 1911 roku omówienie prozatorskiego dorobku Makuszyńskiego:

przed trzema mniej więcej laty ukazał się pierwszy tomik utworów do owego czasu bardzo mało znanego pisarza p. Kornela Makuszyńskiego, zatytułowany „Wesołe rzeczy”, od razu poznać było można, iż wesołość, ta prawdziwa, szczerza, pogodna, będąca taką samą przyrodzoną własnością danego człowieka, jak na przykład kolor włosów lub taki czy inny dźwięk głosu, daleką jest od tego autora o sto mil. Było tam natomiast dużo śmiechu, który raz po raz tak się konwulsyjnie zanosił, że stawał się podobnym do tłumionych gwałtem łkań, i był „galgenhumor”, rodzący się z obawy zastęgnięcia w bólu i rozpaczcy, jeżeli przeciwko temu paraliżowi duszy człowiek nie będzie się bronil fikaniem koziołków nawet wobec trumny wszystkich swoich nadziei i ukochań⁵² [podkr. BG].

Mimo utrzymany w stylu epoki metaforyzacji, łatwo zauważyć, iż znaczenie, w jakim użyto tu słowa *galgenhumor*, odpowiada większości jego późniejszych, tych najbardziej precyzyjnych słownikowych definicji. Autor artykułu posługuje się nim w sposób przemyślany i ścisły, z pełną świadomością psychologicznego podłoża tzw. wisielczego czy szubienicznego humoru. Tej ścisłości, jaką demonstruje współpracownik poznańskiego pisma, brak w wystąpieniach zdecydowanej większo-

⁵¹ Boy, *Flirt z Melpomeną i inne flirtiki* (Wieczór trzeci), s. 31.

⁵² Lascaro, K. *Makuszyński: Dziwne powieści*, „Literatura i Sztuka” 1911, nr 44, s. 692.

⁵³ Oczywiście ujawniają się nie tylko w dyskursie krytycznym. Na ich sporą popularność wskazywać może m.in. trywialny dowcip, jeden z wielu, do których pretekstu dostarczyło na początku lat trzydziestych pozbawienie posady legendarnego kata Maciejewskiego, którego portret malowały „Wróble na Dachy” (1932, nr 40): „Był zawsze pogodny i miał humor szubieniczny”.

ści jego następców. A mniej więcej od połowy lat dwudziestych obie polskie klisze *Galgenhumor* coraz częściej zaznaczają swoją obecność m.in. w języku krytyki literackiej, teatralnej oraz dotyczącej innych dziedzin sztuki⁵³. Można się z nimi zetknąć np. w krytyce sztuk plastycznych; w sprawozdaniu ze zorganizowanej w 1928 roku przez Związek Zawodowy Artystów Plastyków wystawie karykatury czytamy:

Czy można mówić o karykaturze – tragicznej? Czy też już w pojęciu karykatury leży uśmiech, złośliwy co prawda, lecz podszyty dowcipem? Zdaje mi się, że chyba to ostatnie. Że karykatura musi być koniecznym wyrazem humoru, choćby to nawet miał być humor wisielczy. Że musi w niej być jak gdyby machnięcie ręką na wszelkie ponure sprawy życia, przejście ponad nie, choćby w tym tkwił najgłębszy tragizm⁵⁴.

Owe określenia bywają niekiedy nadużywane⁵⁵, co jednak dziwić może mniej, niż fakt, że w języku niektórych krytyków nie pojawiają się w ogóle. Bo na przykład nie zdołałem odnaleźć ich w dotyczących komizmu i komedii wypowiedziach Karola Irzykowskiego, a nie mam wątpliwości, że były mu – zwłaszcza jako uważanemu czytelnikowi *Dowcipu i jego stosunku do nieświadomości* Freuda – doskonale znane⁵⁶. Irzykowski–krytyk nie używa określenia „humor wisielczy” czy „szubieniczny”, ale operuje innymi kategoriami opisu; wspomniałem już o rewelacyjnej dla mnie „zimnej farsie”, dodać powinienem, że w *Dziesiątej Muzie* daje jeszcze jeden interesujący dowód oswojenia z problematyką ciemnej komiki, określając ją mianem

⁵⁴ L. St., *Wystawa karykatur*, „Wiek XX” 1928, nr 16, s. 3.

⁵⁵ Wskażmy tu felieton Makuszyńskiego *W młodym lesie*, w którym mowa jest o atmosferze szkoły: „Uczniaki dzisiejsze, lepiej i rozumniej nauczone, niż my kiedyś [...] chłopaki, nie męczone nauką, lecz zakochane w niej – muszą jednak korzystać z odwiecznych, nigdy niezmiennych zwyczajów szkoły, tych zwyczajów, które promieniają ukrytym wewnątrz humorem, zawsze wisielczym” (K. Makuszyński, *Wycinanki*, s. 90).

⁵⁶ W poświęconym teoretycznej problematyce komizmu fragmencie *Zdobnictwa w poezji* przytacza kilka anegdot pochodzących z głośnej rozprawy Freuda, m.in. „dowcip skazańca, który dowiedziawszy się pod szubienicą, że to poniedziałek, stwierdza, że tydzień źle się dla niego zaczyna” (cyt. wg: K. Irzykowski, *Walka o treść. Beniaminek. Pisma*, pod red. A. Lama, Kraków 1976, s. 39). Tę anegdotę analizuje Freud dwukrotnie, w *Dowcipie i jego stosunku do nieświadomości* (przeł. R. Reszke, Warszawa 1993, s. 287) oraz w późniejszym artykule *Der Humor* (1927). Dodajmy, że wyrażenie „humor szubieniczny” nieobecne w wystąpieniach krytyka pojawia się – i to bardzo wcześnie – w dziele Irzykowskiego-dramaturga. Świadczy o tym jednoaktówka *Człowiek przed soczewką, czyli Sprzedane samobójstwo*. Data powstania utworu ogłoszonego drukiem w 1938 roku w „Pionie” nie jest znana. Nie ma jednak wątpliwości, że został on napisany przed 1918 rokiem, być może nawet około roku 1909. Ponieważ wersja wydrukowana w „Pionie” różni się znacznie od poprzedniej, znanej z maszynopisu złożonego w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie prawdopodobnie między 1916-1918 rokiem (por. *Nota wydawnicza*, [w:] K. Irzykowski, *Wiersze i dramaty. Pisma*, pod red. A. Lama, Kraków 1977, s. 727), warto podkreślić, że interesujące nas określenie występuje już w wersji wcześniejszej. Jeden z bohaterów stwierdza tam: „Przepraszam cię, ale zdawało mi się, że mam właśnie w tej chwili tzw. humor szubieniczny – czy ci to nie na rękę? [...] Wytwarzam sobie taki właśnie gaz rozweselający przed operacją jak przed wyrwaniem zęba!”. Cyt. za: *Człowiek przed soczewką, czyli Sprzedane samobójstwo. Dramat w jednym akcie*. Maszynopis, Kraków, Biblioteka Teatru im. Juliusza Słowackiego, sygn. 5936, s. 16.

⁵⁷ Por. K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza oraz pomniejsze pisma filmowe. Pisma*, pod red. A. Lama, Kraków 1982, s. 223.

„humoru, który jest inwersją tragizmu” i – co również może świadczyć o pogłębionej refleksji – odróżniając go od komizmu *sensu stricto*⁵⁷.

Niewykluczone, że właśnie głęboka świadomość teoretyczna powstrzymywała go przed wykorzystywaniem w dyskursie krytycznym nazwy, którą mógł pojmować w jej sensie pierwotnym i najwęższym. Ponieważ możliwych w przypadku Irzykowskiego zahamowań nie odczuwali inni krytycy, mamy dziś pełne prawo twierdzić, że wyrażenie „humor szubieniczny” funkcjonuje w języku krytycznym Dwudziestolecia zazwyczaj w znaczeniu rozszerzonym, bliskim temu, jakie miał „humor makabryczny”. Oczywiście w pewnych kontekstach mógł ujawniać się sens etymologiczny *Galgenhumor*; przykładowo Gabriel Karski w szkicu *O zbrodniarzu-poezie Piotrze Lacenaire*⁵⁸, tym samym, którego wiersz zamieścił Breton w swojej *Antologii*, zauważał: „celował w ciętych epigramatach, potrafił rymować zgrabne piosenki – nieraz okraszone, **sit venia verbo**, szubienicznym humorem”. Na ogół jednak nazwy „humor szubieniczny” lub „wisielczy” stosowane bywają bez względu na relację, w jakiej podmiot charakteryzowanego w ten sposób dyskursu komicznego pozostaje do szubienicy lub innych narzędzi karni. Być może jednak w niektórych przypadkach o wyborze określenia decydowało, z pewnością żywsze niż dzisiaj, skojarzenie „humoru szubienicznego” ze światem przestępczym lub – ogólniej – ze środowiskami naruszającymi normy zwyczajowe społeczeństwa (czemu sprzyjać mogło funkcjonowanie w języku potocznym tak malowniczych metonimii, jak „obwieś” czy „szubienicznik”). Zapewne to właśnie skojarzenie sprawiło, że Makuszyński posłużył się słowem „szubieniczny” określając typ komizmu w powieściach i opowiadaniach Maurice’a Leblanca:

Istnieją takie książki, które dlatego są miłe, że są niemądre, takie zwiariowane historie sensacyjno-kryminalne; czyta się je zachłannie, pisane są bowiem żywo i zręcznie, szczególnie, jeśli to są utwory francuskie, pełne dowcipu i łobuzerskiej galanterii Arseniusza Lupina. Z wielką tedy przyjemnością czytuję sobie utwory Maurycego Leblanca, bo chociaż są to książki niebezpieczne dla człowieka, w którym drzemie opryszek, dla każdego jednak, kto nie ma świadomego zamiaru poświęcenia się temu zyskownemu zawodowi, przeczytanie książki dowcipnej i przetkanej szubienicznym humorem jest niejako przyjemnością⁵⁹.

Nie wykluczałbym podobnej motywacji w przypadku K.W. Zawodzińskiego, który w recenzji tomu wierszy Gałczyńskiego ironizował:

Miło jest wśród towarzyszy „dobrej myśli” [...] natrafić na utalentowanego, niewyczerpanej fantazji wesółka-improvizatora. Taki to na stole tańczy i pod stołem leży, a usta mu się nie zamykają, plecie, co mu ślina na język przyniesie, pewny życzliwego spotkania w atmosferze wszechsympatii i alkoholicznego braterstwa. Wszystko podoba się słuchaczom: i łatwość, potoczność tych improwizacji, i ich potoczny „wiechowaty” „żargon”

⁵⁸ „Zwierciadło” 1937, nr 2, s. 10.

⁵⁹ K. Makuszyński, *Zagłoba jednak miał rację*, [w:] tegoż, *Wycinanki*, s. 200.

⁶⁰ K.W. Zawodziński, *Wesoły dekadent à la russe*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 14, s. 4.

[...] i szampańskie wysoki wisielczego humoru, i niespodziewane przeskokami od wesołej bzdury do makabryczności⁶⁰.

W cytowanym fragmencie ważne dla nas jest nie tyle użycie wyrażenia „wisielczy humor”, ile sugestia, że określony w ten sposób rodzaj komizmu liczyć może na akceptację przede wszystkim wśród ludzi, którzy swym stylem życia odbiegają od zasad przyjętych przez ogół społeczeństwa. Nawiasem mówiąc, Zawodziński nie był jedynym krytykiem, który lansował taką opinię w związku z twórczością Gałczyńskiego. Współpracujący z „Kurierem Wileńskim” recenzent programów radiowych po zanalizowaniu techniki humorystycznej poety dodawał z przekąsem: „Zresztą ten rodzaj «humoru» może być materiałem do dyskusji, można się na to zgodzić w ramach specjalnych audycji, nazwijmy je, dla zblazowanych i ma na pewno swoich zwolenników”⁶¹.

Związki „szubienicznego” humoru ze sferą zachowań społecznych czy transgresyjnych odsłania kontekst szkicu, w którym Boy prezentuje polskiemu czytelnikowi sylwetkę Alfreda Jarry’ego i jego najgłośniejsze dokonanie artystyczne: „Sztukę – pisze o *Królu Ubu* – dzieło brutalnego infantylizmu i wisielczego humoru, upstrzone istic rabelesowską fantazją słowną, – odegrano – z trudem – do końca”⁶².

Należy przypuszczać, że część krytyków Dwudziestolecia stosowała kalki *Galgenhumor* nie po to, by w dyskursie czarnego humoru eksponować motyw dystansu czy izolacji wobec nieszczęścia, ale raczej obcość tego dyskursu wobec zasad tradycyjnej moralności i obyczajowości. Bo przecież ten rodzaj śmiechu bywa równolegle charakteryzowany jako „łobuzerski”. Określenia tego używa m.in. Irzykowski w omówieniu *Iwony księżniczki Burgunda* Gombrowicza: „Zimnym, łobuzerskim humorem rzecz zbliża się nieco do utworów Witkiewicza, a obywa bez nadzwyczajności i cudów i romantycznego przekraczania rampy”⁶³.

Początek cytowanego zdania pozwala jeszcze dokładniej skonkretyzować sens omawianych wyżej zastosowań „humoru wisielczego”. Systemowy związek tej nazwy zarówno z epitetem „łobuzerski”, jak i z konwencjonalnym, pochodzącym z języka doświadczeń zmysłowych, metaforycznym określeniem „zimny”, które upodobał so-

⁶¹ Riky, *Audycje wileńskie*, „Kurier Wileński” 1935, nr 91, s. 9.

⁶² T. Boy Żeleński, *Od tłumacza* [przedmowa do:] A. Jarry, *Ubu król, czyli Polacy*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1936, s. 10 [pierwodruk: „Wiadomości Literackie” 1933, nr 21, s. 1, pt. *Fantastyczny żywot króla Ubu*].

⁶³ K. Irzykowski, *Dramat*, „Rocznik Literacki” za rok 1938, Warszawa 1939, s. 68.

⁶⁴ Będącego dla Boya jednym z symboli epoki: „Napisać dziś komedię o ludziach, którzy chodzą na nogach, jest prawie niepodobieństwem: wydadzą się głupi, płacy, śmieszni. Dziś jest czas chodzenia na głowie. Wyczuł to wybornie ów poeta czy inny artysta, będący bohaterem sztuki p. Nowakowskiego, a nawet jego lekkie «moral insanity» można przyjąć bez zbytniego szemrania, jako symbol epoki” (z recenzji *Tajemniczego pana Z. Nowakowskiego*, cyt. za: *Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty*, Warszawa 1925, s. 29).

⁶⁵ Mieczysław Sterling, *George Grosz*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 52–53, s. 6. Ta środowiskowa odmiana komizmu, o której wspomina Sterling, jest doskonale znana czytelnikom powojennej prozy M. Choromańskiego jako „wesoła bezduśność” czy „nietaktowne” poczucie humoru. Swoistość tego humoru przybliżyła m.in. dygresja narratora *Różowych krów i szarych skandalii* „Co prawda uśmiech, z jakim

bie Karol Irzykowski (przypomnijmy „zimną farsę”), a także z epitetem „niezdrowy”, który odnaleźliśmy u Piwińskiego, uświadamia, że w polu znaczeniowym „wisielczego” czy „szubienicznego” mogły ujawniać się konotacje „bezdusznego”, „cynicznego” i „okrutnego”. Kombinacja tych trzech elementów tworzy całość, dającą się łatwo połączyć z pojęciem *moral insanity*⁶⁴, a także z uformowanym w latach trzydziestych stereotypem humoru właściwego młodemu środowisku literackiemu stolicy:

Wiem – pisał Mieczysław Sterling – że warszawski humor jest daleki od społecznikostwa. Ale myślę, że zaściankowość tylu dziedzin życia i tu rozstrzyga, i że warszawski cynizm literacko-dowciparski, którym Paryż Steinlena i Willette’a się nie popisywał, jest zwyczajnym prowincjonalizmem⁶⁵.

W tej części rozważań trzeba by jeszcze wspomnieć o wyjątkowo interesującym zastosowaniu formuły „humoru wisielczego”, jakie pojawia się w mikroeseju Brunona Schulza na temat *Muzyki nocą* Aldousa Huxleya. Autor *Sklepów cynamonowych* konstruuje w nim rodzaj wielkiej metafory, której motyw przewodni łączy się z postacią kobolda, poruszającego się w fantastycznej, amorficznej plazmie – odpowiedniku rzeczywistości duchowej człowieka XX wieku, określonej przez psychoanalizę, teorię względności, mikrofizykę, kwanty i geometrię nieeuklidesową.

Jak zdołał przeżyć katastrofę – pyta Schulz – jak doszedł do tej beztroskiej symbiozy z pasożytem agnostycyzmu? Skąd czerpie on tę lekkość, ten humor wisielczy, jak zbył powagi i ciężaru, odpowiedzialności i stał się tancerzem dna?⁶⁶

potrafili w pewnych wypadkach rozmawiać, był trochę niepokojący, niemal zaskakujący. Wyglądało to, niczym wesoły papier wedlowski, w którym zamiast cukierków, zawinięte było czyjeś niepowodzenie, bądź nawet płacz. (Bo czy wolno było na ten przykład tak lekko i bez współczucia mówić o kimś zaznaczonym? bądź o takiej świętej rzeczy jak czuła miłość ojcowska?). Naturalnie, podobnego stanu rzeczy nie pochwalam, ale nic na to poradzić nie mogę, skoro istniał (M. Choromański, *Różowe krowy i szare skandalie*, Poznań 1970, s. 45–46). Piszę na ten temat w szkicu *O śmiechu i okrucieństwie*, *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria* III, 2003, s. 37–38.

⁶⁶ B. Schulz, *Wędrowki sceptyka*, w: tegoż, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, opr. J. Jarzębski, BN S. I, nr 264, Wrocław 1989, s. 409 [pierwodruk: „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 6].

⁶⁷ Przede wszystkim M. Esslin w książce *The Theatre of the Absurd* (London 1961). W zakończeniu tej znakomitej rozprawy możemy przeczytać: “In the Theatre of the Absurd, the spectator is confronted with the madness of the human condition, it enabled to see his situation in all its grimness and despair, and this, in stripping him of illusions or vaguely felt fears and anxieties, enables him to face it consciously, rather than feel it vaguely below the surface of euphemisms and optimistic illusions. And this, in turn, results in the liberating effect of anxieties overcome by being formulated. This is the nature of all the gallows humor and *humour noir* of world literature, of which the Theatre of the Absurd is the latest example. It is the unease caused by the presence of illusions that are obviously out of tune with reality that is dissolved and discharged through liberating laughter at the recognition of the fundamental absurdity of the universe. The greater the anxieties and the temptation to indulge in illusions, the more beneficial is this therapeutic effect – hence the success of *Waiting for Godot* at San Quentin. It was a relief for the convicts to be made to recognize in the tragicomic situation of the tramps the hopelessness of their own waiting for a miracle. They were enabled to laugh at the tramps – and at themselves” (s. 303–304).

Tutaj „humor wisielczy” oznacza śmiech w obliczu rzeczywistości, „w której wszystko legło w gruzy, w której wszystko jest dozwolone i wszystkiego można się spodziewać”. A w tym szczególnym zastosowaniu zwiastuje treści, w jakie kilkanaście lat później tę i jej pokrewne nazwy zaczęli wyposażać twórcy i krytycy teatru absurdu⁶⁷.

Kończąc ten rekonesans w dziedzinie, która do niedawna jeszcze pomijana była w badaniach nad literaturą i kulturą dwudziestolecia międzywojennego, powinienem wspomnieć, że w omawianym okresie zjawiska czarnego humoru stawały się stosunkowo często przedmiotem oceny (przeważnie pozaartystycznej), rzadko natomiast były obiektem pogłębionej analizy. Do wyjątków należą rozważania Pomirowskiego nad funkcją czarnego humoru w dramatach Witkiewicza. Stosunkowo rzadko prowokowały także refleksję teoretyczną. Jest to zrozumiałe, choćby z uwagi na fakt, że odnotowywano je najczęściej w wystąpieniach, których poetyka tego rodzaju refleksji po prostu nie przewidywała. Niemniej jednak można dostrzec pewien istotny wątek teoretyczny, który w załączkowej zazwyczaj postaci intuicji przewija się w wypowiedziach recenzentów i felietonistów. Ujmując rzecz w kategoriach nowszych teorii czarnego humoru – dotyczy on zależności między projektowanym przez dzieło dystansem estetycznym a mechanizmami percepcji czarnego humoru. A mówiąc precyzyjniej: tych właściwości dzieła, które współdziałając ze sobą w ramach swego rodzaju struktury dystansu estetycznego chronią intencję komiczną czarnego humoru przed skutkami afektywnych nastawień odbiorcy. Afektywnych nastawień, które arcytrafnie nazwał Tadeusz Peiper, pisząc o „cenzurze dobroci”⁶⁸.

Z analizy uwzględnionych w tej pracy tekstów krytycznych wynika wyraźnie, że przez sporą część ich autorów zjawiska czarnego humoru rozpatrywane były w ścisłym związku z groteskową konwencją wypowiedzi. Nie popełnimy, jak sądzę, błędu twierdząc, iż w ówczesnej świadomości estetycznej – która pod tym akurat względem nie różni się od współczesnej – idea czarnego (wisielczego, makabrycznego, etc.) humoru zespala się ściśle z ideą groteski. Nie znaczy to jednak, by między obiema kategoriami stawiano naiwnie znak równości; pamiętać należy, iż obecność czarnego śmiechu przyjmuje się – pytanie, w jakim stopniu w sposób przemyślany – jako podstawę wyodrębnienia tej odmiany groteski, którą określa się mianem ponurej lub makabrycznej. Zastanawia natomiast fakt, że ze względu na występowanie czarnego humoru do groteskowych zaliczane bywają niekiedy utwory o charakterze mimetycznym (np. opowiadania Makuszyńskiego z tomu *Perły i wieprze*). Szukając przyczyny takich decyzji, należy chyba w pierwszej kolejności pamiętać o konstytutywnej dla czarnego humoru zasadzie kontrastu: tematu i sposobu jego przedstawiania. Być może właśnie ów kontrast odbierany był jako sygnał groteskowości.

⁶⁸ T. Peiper, *Komizm ekranowy*, „Zwrotnica” 1923, nr 5, s. 153.

⁶⁹ *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, [w:] tegoż, *Preteksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991, s. 102–158.

⁷⁰ Tamże, s. 143.

Wykorzystując margines rozważań nad prawidłowościami, jakie widać w ówczesnym myśleniu o związkach czarnego humoru z groteską, poświęćmy nieco uwagi tezie, jaką Włodzimierz Bolecki zawarł w swym cennym opracowaniu dziejów groteski w literaturze Młodej Polski i Dwudziestolecia⁶⁹. Według niego „ekspansja nazewnictwa awangardowych «-izmów» i powszechna w tym czasie [lata 20. – BG] niechęć do dziedzictwa historycznego powodują, że groteska staje się **zapomnianym językiem artystycznym, którego jednak powszechnie się używa**”⁷⁰. To błyskotliwe sformułowanie wymaga – także w świetle moich badań – częściowej korekty. Bliższy kontakt z wypowiedziami krytycznymi tamtego czasu każe przyjąć, że – wbrew temu, co głosi Bolecki – termin „groteska” bywa wówczas używany i to używany dość często. Faktycznie – nie lubi go autor *Pożegnania jesieni*, ale cenią inni, wśród nich krytycy twórczości artystycznej Witkacego. Zwłaszcza ci uwrażliwieni na komiczne jakości nowoczesnej literatury i sztuki.

Zamykając rozważania nad krytyczną recepcją zjawisk czarnego humoru, uwzględnić trzeba jedno jeszcze mało znaczące, ale ciekawe świadectwo jego obecności w kulturze literackiej Dwudziestolecia. Otóż trudno nie zauważyć, iż konwencje tej odmiany komizmu przenikają również do dyskursu krytycznego. Najchętniej posługuje się nimi Makuszyński – w recenzjach i dowcipnych felietonach, dostrzegamy je u Słonimskiego, a nawet – co może być pewnym zaskoczeniem – w wypowiedziach Irzykowskiego. A oprócz tego u licznych krytyków *minorum gentium*, którzy starają się być dowcipni i nierzadko czynią to w stylu czarnego, makabrycznego humoru. Nie dziwi nas, że makabrycznych skojarzeń nadużywa w celach ludycznych Makuszyński. Ale stylistyką makabreski posługują się także publicyści skłonni do surowych ocen czarnego śmiechu. Wśród nich wspomniany już Riky, recenzent „Kuriera Wileńskiego”, spod którego pióra wypłynęło następujące zdanie: „Recytatorka Górska wysilała się, nie bez sukcesu, by zgalwanizować tego truposza (jak wszystko wnioskować każe – Gałczyńskiego roboty)”⁷¹.

Black Humour in the Critical Awareness of the Inter-War Period

Abstract

The work attempts to reconstruct that area of critical awareness of the inter-war period which was formed in reaction to changes in the contemporary culture of humour. Those changes were caused by the popularity of various kinds of the so called “black humour” that started growing after the World War I. Reconstruction of the system of views on the comic discourse, which in the first half of the 20th century was frequently referred to as macabre or grim, was done on the basis of abundant material provided by reviews and other kinds of discussions on literary, theatrical, film and artistic works from that period.

⁷¹ „Kurier Wileński” 1935, nr 98, s. 7.