

HistoRisuS

Historie śmiechu / śmiech [w] historii

pod redakcją

Rafała Borysławskiego, Justyny Jajszczok, Jakuba Wolffa, Alicji Bemben

Spis treści

Wstęp / 7

Edyta Gryksa

Etiamsi cupimus risum tenere non possumus. Śmiech w kulturze starożytnego Rzymu / 11

Agata Sowińska

Chichot (z) antyku: komizm zwrotów rubasznych a komizm sytuacyjny / 21

Justyna Jajszczok

Zwierzęce metafory jako źródło humoru w *Samotni* Karola Dickensa / 31

Andrzej Tichomirow

Pomiędzy horrorem a śmiesznością: „zachodnioruskie” utwory inspirowane Powstaniem Styczniowym / 41

Jacek Mydla

Horror czy kpina? Groza, humor i demony przeszłości w opowieściach niesamowitych M.R. Jamesa / 57

Paweł Graf

Futuryści się śmieją / 69

Agnieszka Kania

Marian Hemar – mistrz kabaretu. Działalność satyryczna artysty w II Rzeczypospolitej / 85

Wojciech Cedro

Karykaturalny obraz kapitalisty (imperialisty), popa, kułaka i... Polaka w radzieckich animowanych filmach propagandowych / 99

Maciej Białous

Był sobie Polak, Żyd i Niemiec... Wizerunek Polaków i stosunków polsko-żydowskich w amerykańskich komediach wojennych / 111

Marta Kaprzyk

Ten śmieszny gwałt. O komediowości kina Pedra Almodóvara / 125

Olga Lewandowska

Groteskowa wizja rzeczywistości w pieśniach Włodzimierza Wysockiego i Jacka Kaczmarskiego / **137**

Ewa Róża Janion

Armia Czerwona jako dobrotliwi kanibale. O funkcjach komizmu w *Rozejmie* Primo Levięgo / **151**

Małgorzata Skowrońska

O żartach z poważnych spraw. Narracja w powieściach graficznych: *The Essential. Dykes to Watch Out For*, *Fun Home* oraz *Jesteś moją matką?* autorstwa Alison Bechdel / **165**

Alicja Bemben

Kapciuszek, czyli dlaczego historię piszą cwaniaki / **173**

Noty o autorach / **183**

Paweł Graf

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Futuryści się śmieją

od śmiechu dusza tyje i dostaje silne grube łody.

A. Stern, A. Wat: *Manifest...*¹

Niech żyje śmiech, od śmiechu kurczy się żołądek
i wymaga mniej razowca.

K. Brzeski, B. Hermelin: *Dodatkowa odezwa do Europy*²

Niełatwym zadaniem jest próba ustalenia, czy futurystyczny był pomysłem włoskim czy rosyjskim i komu należałoby przyznać laur pierwszeństwa³. Na szczęście próby dokonania takiej periodyzacji nie wiążą się już z aktami ostrych napaści, co spotkało Filippa Tommasa Marinettiego przybyłego do Petersburga w 1914 roku. Nie tylko publicznie podarto ulotki reklamujące jego wystąpienia⁴, a twórcę koncepcji „słów na wolności” określono jako trywialnego nudziarza i zarzucono mu prostactwo prowincjała⁵; więcej – stwierdzono, że włoski awangardzista spóźnił się ze swoim przyjazdem, *notabene* o sto lat. A skoro tak, to winien on mieć na uwadze – jak pisał Wielimir Chlebnikow w notce na przyjazd włoskiego futurysty – do kogo przemawia: „Cudzoziemcze, pamiętaj, do jakiego przyszedłeś kraju!”⁶.

Chlebnikow, od którego chciałbym zacząć rozważania nad futurystycznym doświadczeniem śmiechu, to m.in. autor dwóch interesujących nas w kontekście do-

¹ Cyt. za: A. STERN, A. WAT: *prymitywiści do narodów świata i do polski*. W: A. WAT: *Publicystyka*. Red. P. PIETRZYCH. Warszawa 2008, s. 7; tutaj też: „wybieramy prostotę ordynarności, wesołość zdrowie, trywialność, **śmiech**”. Interpunkcja i ortografia jak w oryginale, wyróżnienie własne.

² Cyt. za: A.K. WAŚKIEWICZ: *W kręgu futuryzmu i awangardy*. Wrocław 2003, s. 96.

³ Oczywiście jest on pomysłem włoskim, niemniej rosyjscy futuryści w trybie manifestowej polemiki lubili podkreślać swą niezależność od koncepcji Marinettiego.

⁴ Zob. W. CHLEBNIKOW: *Widziądz widziadeł bezkształtnych. Wiersze i teksty 1904–1916*. Red. i tłum. A. POMORSKI. Warszawa 2005, przypis 8, s. 397.

⁵ B. LIWSZYC, cyt. za: A.F. KOLA: *Futurystyczny – faszystyczny – komunizm. Sztuka i polityka*. „Litteraria Copernicana” 2011, nr 1(7), s. 137–139.

⁶ W. CHLEBNIKOW: *Na przyjazd Marinettiego do Petersburga*. W: IDEM: *Widziądz...*, s. 315.

świadczenia śmiechu tekstów. W szkicu *Słowo jako takie*⁷ z 1914 roku podkreślał, że wraz z rozwojem sztuki, na naszych oczach, a jeszcze bardziej dla naszych uszu, pojawiła się nowa możliwość ekspresji – utwór artystyczny może odtąd składać się z wyłącznie jednego, za to poddanego transformacji, słowa. Miało to prowadzić do zbudowania w umyśle czytelnika, poprzez akt percepcji wizualno-dźwiękowej, wyrazistego i pełnego obrazu. Użycie przez rosyjskiego poetę i myśliciela wyrazu „transformacja” nie było, w moim przekonaniu, przypadkowe. Przeciwnie, mamy tu do czynienia z aluzyjnym zaczepianiem myśli futurystycznej w nauce. A zatem „transformacja” oznacza nie tylko „przemianę” czy „przekształcenie” – konotuje też, co mniej oczywiste, osobę Galileusza⁸. Uważany za prekursora nowoczesnej fizyki Galileusz⁹ był m.in. twórcą koncepcji „względności zjawisk fizycznych”, dowodząc, że zmiana układu odniesienia (np. pozycji obserwatora), czyli właśnie transformacja, modyfikuje postrzeganą rzeczywistość, ta zaś w każdej ze swych percypowanych postaci jest prawdziwa czy raczej równoważna. Przekładając tę koncepcję na doświadczenie artystyczne, w przypadku słowa to właśnie pole jego paradygmatycznych przeobrażeń pozwala uchwycić jego materialną, symboliczną i semantyczną totalność; tym samym transformacja pokonuje ograniczenia pojedynczej poetyckiej impresyjnej obserwacji. Metamorfoza słowa znajduje u Chlebnikowa doskonałą realizację w drugim ważnym w perspektywie śmiechu tekście – wierszu *Zakłęcie przez śmiech*, będącym urzeczywistnieniem śmiechu samego w sobie, unaocznioną prawdą śmiechu, jego fizjologiczną i brzmieniową esencją:

O, śmiechacze, rozśmiejcie się!
 O, śmiechacze, zaśmiejcie się!
 Co śmiechem śmiechają się, którzy śmiesznią śmiechliwie,
 O, śmieszliwie zaśmiejcie się!
 O, rozśmieszysz obśmiechliwych uśmiewnych śmiechu śmiechaczy!
 O, ześmiej się rozśmiechliwie śmiechu obeśmiewnych śmiaczy!
 Śmiejsko, śmiejsko,
 Uśmiej, obśmiej, śmieszki, śmieszki,
 I śmiechotki, i śmiechotki,
 O, śmiechacze, rozśmiejcie się!
 O, śmiechacze, zaśmiejcie się!¹⁰

⁷ Ibidem, s. 313.

⁸ Wielimir Chlebnikow żywo interesował się podstawami fizyki i matematyki – zob. m.in. jego esej: *Matematyczne pojmowanie dziejów. Gama Będzianina*. W tekście tym łączy ze sobą logikę, matematykę, koncepcje czasu oraz refleksje nad dźwiękiem – prowadzi to do specyficznej, opartej na rezonansie, fizjologio-historiozofii. Zob. W. CHLEBNIKOW: *Matematyczne pojmowanie dziejów. Gama Będzianina*. W: IDEM: *Rybak nad morzem śmierci. Wiersze i teksty 1917–1922*. Przeł. A. POMORSKI. Warszawa 2005, s. 79–83.

⁹ Zob. m.in. J. KIERUL: *Galileusz*. Warszawa 2012.

¹⁰ W. CHLEBNIKOW: *Zakłęcie przez śmiech*. W: IDEM: *Widziadź...*, s. 40.

Problematyka śmiechu, ujmowana zarówno artystycznie, jak dyskursywnie, nie była obca także Marinettiemu i futurystom włoskim. Wspomnijmy choćby Franciszka Józefa, bohatera syntezy teatralnej *Kostucha zabija Cecco Beppe* (1916) Marinettiego i Emilia Settimellego, „obsmiewającego Śmierć swoim śmierzącym uśmiechem”¹¹, czy manifest Marinettiego i Francesca Cangiulla poświęcony „Teatrowi Zaskoczenia”, który ma bawić odbiorcę właśnie poprzez zaskoczenie, my zaś czytamy w nim o „widzach przerażająco rozweselonych”¹².

Nie rozstrzygając – przynajmniej w obszarze doświadczenia śmiechu – pierwszeństwa futuryzmu włoskiego i rosyjskiego, należy też wskazać, *last but not least*, na twórczość rodzimą. Już prekursor polskiego futuryzmu, Jerzy Jankowski, który ponoć recytował swe wiersze, stojąc w becze, widział świat ludycznie:

Lampki wesołe na ścianie migocą,
skaczą z uciechy i śmieją się, śmieją...
Myśleć o jutrze nie pora i po co??!
światy wirują swą zwykłą koleją¹³.

a pozostali twórcy tego prądu radośnie mu wtórowali, jak choćby Anatol Stern w pisanej pismem fonetycznym *Rewolucji ąta*:

milionem wzniesionych klaszczących stup i rąk
radość tańczy bosa!
bije śc rękoma po udach i woła **hu ha**¹⁴

czy Tytus Czyżewski w *Śpiewających domach*:

Domy śpiewające
Wesołe
Dom biały
Skacze z radości¹⁵

O futurystycznym śmiechu – tym wskazanym wprost w manifestach i utworach literackich, śmiechu beztroskim, świadomie grafomańskim, ludycznym i radosnym:

¹¹ Cyt. za: T. KIREŃCZUK: *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*. Kraków 2008, s. 177.

¹² Ibidem, s. 311, 313.

¹³ Y. JANKOWSKI: *Z knajpy*. W: IDEM: *Tram wopszek ulicy. Skruty prozy i poemy*. Warszawa 1920, s. [11].

¹⁴ A. STERN: *Rewolucja ąta*. W: IDEM: *Wiersze zebrane*. T. 1. Red. A.K. WAŚKIEWICZ. Kraków 1986, s. 147.

¹⁵ T. CZYŻEWSKI: *Śpiewające domy*. W: IDEM: *Wiersze i utwory teatralne*. Red. J. KRYSZAK, A.K. WAŚKIEWICZ. Gdańsk 2009, s. 44.

Teraz jestem słoneczny, siebiepewny i rad.
 Idę młody, genialny, trzymam ręce w kieszeniach,
 Stawiam kroki milowe, zamaszyste jak świat¹⁶.

czy:

Pani śmiała się radośnie błyskawicznym tremolando,
 Obryzgany pani śmiechem śmiał się złoty, letni dzień¹⁷

lub:

Ktoś, co zjadł wszystkie zęby na sprośnych kawałach,
 Nazwał mój nowy wieczór: Uśmiechnięty Wałach...

Ktoś inny, wielbiąc we mnie rozkiełzanych sto gier,
 Nadał mu etykietę: Uśmiechnięty ogier!

O piękna czytelniczko, w myślach się nie zawieźdź,
 Nie zjechałem tu po to, aby bawić gawieźdź,

Lecz by przedefilować w mej jeździe wysokiej
 Na rumaku radości – uśmiechnięty dżokej¹⁸.

powszechnie wiadomo. Natomiast znacznie mniej uwagi poświęcono dotychczas (sparafrazujmy tu *Powagę śmieszności* Izaaka Passiego) futurystycznej śmieszności poważnej. Śmieszności wynikającej z cielesności, z nagromadzenia kontaminacji i dwuznaczności, z przesady oraz dosadności, a nawet wulgarności czy obsceny; śmieszności podszytej lękiem i głębokim smutkiem, obecnej, jakże często, w ich artystycznych tekstach. Można wręcz powiedzieć, że wskazany wcześniej śmiech radosny futurystom jedynie się przydarza, podczas gdy ten poważny, ironiczny, śmiejący się sam z siebie, trwale naznacza ich dzieła i twórczą wyobraźnię:

Czy widziałeś oczy błazna
 Spojrzenie rozpaczy i sen
 Wiecznie trwający zmrok
 Rozpacz jednego człowieka
 Smutek i śmiech całego miasta
 Błazeński chichot centkowany [sic!]
 Ja jestem ten co z łoża wstał

¹⁶ B. JASIEŃSKI: *But w butonierce*. W: IDEM: *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*. Red. E. BALCERZAN. Wrocław 1972, s. 24.

¹⁷ B. JASIEŃSKI: *Miłość na aucie*. W: IDEM: *Utwory poetyckie...*, s. 24.

¹⁸ B. JASIEŃSKI: *Rumak uśmiechnięty*. W: IDEM: *Poezje zebrane*. Red. B. LENTAS. Gdańsk 2008, s. 245–246.

o zielonej godzinie
rozszałego słońca¹⁹

albo:

Drzwi zamknę... nie będzie znać...
i żaden krzyk nie doleci.
Będziemy się długo śmiać
cichutkim śmiechem dzieci. [...]

W małej szklaneczce od piwa
troszeczkę krwi...²⁰

Interesować mnie tu będą – wzorem Władimira Proppa, postulującego, by badacz komizmu uwzględnił możliwie różnorodny materiał analityczny²¹ – obydwie doświadczenia gelotologiczne²²: egzystencjalne i ludyczne; zarówno wpisane w utwory w sposób wyraźny i bezdyskusyjny, wręcz stematyzowany, jak też te mniej uchwytnie. Równie ważne wydają się także te przejawy śmieszności, których przynależność do obszaru *risus* zależna jest od woli, wiedzy oraz poczucia powagi lub nie-powagi odbiorcy. Przykładowo, spójrzmy na krótką prozę poetycką *Italia* Giacoma Balli:

Moja piękna, kochana Italio.
Twoje morza – krew – twoje góry – mięśnie – twoje lasy – nerwy – twoje nieba
– intelekt – twoje kwiaty – twój wdzięk
Italio lubieżna usadowiona [ale gotowa do zerwania się i porwania ciebie] na
szmaragdowych poduszkach urzekające pragnienie całego świata
Italio w moim sercu jesteś najdoskonalsza – i nikt nie będzie... martwy będę
mocniej ścisnąć twoje wnętrze by na zawsze być z tobą²³.

Czy mamy do czynienia z emocjonalnym i infantylnym panegirycznym naiwnego poety, zakochanego namiętnie, ale też bezrefleksyjnie w swoim kraju? Czy przeciwnie – z przerysowanym pamfletem wysmiewającym egzaltację tego typu? Z tekstem serio, który należy przyjąć na serio, nawet za cenę śmieszności? A może z utworem komicznym, dlatego że udaje on powagę, apelując do naszego zrozumienia zastosowanego chwytu? Za drugą opcją przemawiają trzy odpowiedzi – Balla, artysta jednak wybitny, pisząc ten tekst miał 47 lat, trudno zatem podejrzewać go o przesadny liryzm; farsowy i mocno przerysowany wydaje się obraz martwego

¹⁹ T. CZYŻEWSKI: *Monolog błazna*. W: IDEM: *Wiersze i utwory...*, s. 40.

²⁰ B. JASIEŃSKI: *Erotyki*. W: IDEM: *Poezje zebrane...*, s. 260.

²¹ W. PROPP: *Zagadnienia komizmu i śmiechu*. W: B. DZIEMIDOK: *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*. Gdańsk 2011, s. 215–219.

²² Zob. greckie *gelos* – śmiech. Gelotologia bada psychologiczny i fizjologiczny wpływ śmiechu na człowieka.

²³ G. BALLA: *Italia*. W: IDEM: *Scritti futuristi*. Milano 2010, s. 86. Tłumaczenie własne.

poety ściskającego wnętrzości ziemi; istotne wydaje się też odwołanie do innych tekstów futurystycznych, w których następuje rozbicie całości obrazu poprzez destrukcyjną dłoń, nachalną obecność niezintegrowanych z całością części ciała. Zabieg taki możemy zobaczyć choćby w wierszu Czyżewskiego *Hymn do maszyny mego ciała*:

krew pepsyna krew
 żołądek serce krew
 pulsują biją natężone
 zwoje mych kiszek
mózg²⁴

Co zrozumiałe, tylko niektóre z licznych futurystycznych przejawów komizmu zostaną przywołane i omówione w dalszych rozważaniach. Nadrzędnym celem niniejszych wstępnych uwag jest bowiem sformułowanie, wywiedzionej z określonej estetyki, propozycji teoretycznej i antropologicznej dotyczącej kategorii śmiechu.

Ryzykując uproszczenie, chciałbym podzielić dotychczasowe teorie komizmu²⁵ na cztery zasadnicze nurty. Podział ten jest nieostry tak chronologicznie, jak typologicznie – nie istnieje ani następstwo czasowe kolejnych teorii, ani ich czystość metodologiczna. Są to raczej, dające się zauważyć, silne tendencje w mówieniu o śmieszności. Możemy przeto w naukowej refleksji wyróżnić obszary:

- śmiechu fizjologicznego,
- śmiechu uspołecznionego,
- śmiechu esencjonalnego,
- śmiechu paradoksalnego.

Pierwszy z nurtów bada śmiech jako zjawisko fizjologiczne; zajmuje go oddech, pozycja ciała, wydawany dźwięk etc. Tu analizowana jest, w perspektywie śmiechu, opozycja człowiek – zwierzę. Drugi zwraca uwagę na ludzkie zachowania w obliczu tego, co kulturowo i społecznie uważane jest za rzecz budzącą wesołość – pyta o etyczność żartu, o jego etniczne czy socjalne zróżnicowanie, o jego familiarną funkcję i pragmatyczne uwikłania. Pokazuje historyczną zmienność ludzkiego poczucia humoru. Trzeci zajmuje się „ontologią komizmu”; zagadnieniem samego istnienia tego, co śmieszne, w rozmaitych ujęciach-rzeczywistościach: antropologicznych, językowych, metafizycznych czy estetycznych. Pyta, czym jest komizm jako taki. Wreszcie nurt czwarty, korzystając także z ustaleń trzech pozostałych orientacji, wychodzi poza samą śmieszność, wskazując takie obszary, jak śmiech ponury, złośliwy, wręcz zły, ironiczny, sardoniczny czy rozpaczliwy. Podkreśla się w nim, że żart niekoniecznie bywa śmieszny, a jego ważność i wartość częstokroć nie są efektem wywołanej przezeń wesołości. *Risus* staje się tutaj kategorią poznaw-

²⁴ T. CZYŻEWSKI: *Hymn do maszyny mego ciała*. W: IDEM: *Wiersze i utwory...*, s. 99.

²⁵ Podział, który proponuję, dotyczy teorii komizmu, a nie artystycznych przejawów komizmu.

czą, za pomocą której człowiek wyraża to, co inaczej nie jest możliwe do artykulacji i zrozumienia. Jest w punkcie dojścia sposobem istnienia w świecie. To właśnie rozumienie będzie poddane analizie w czynionych dalej rozważaniach.

Śród wielu filozoficznych, kulturowo-społecznych i teoretycznych koncepcji humoru chciałbym zwrócić uwagę na dwa rozpoznania, zbudowane na gruncie fenomenologii komizmu. Starsze jest autorstwa przywołanego już Passiego. Lokując komizm w obrębie estetyki, podkreśla on rolę aktu twórczego: „Sztuka – pisze Passi – jest tym, co czyni śmieszność wieczną”²⁶. Aktu twórczego, którego pierwszą istotną emanacją była (dla Europy) komedia grecka. Wyrastała ona, zdaniem autora *Powagi śmieszności*, na dwóch doświadczeniach: wulgarnej rubasznosci, czego znakiem było dionizyjskie obnoszenie monstrualnego fallusa symbolizującego radość i płodność, oraz rozładowanej nienawiści, przejawiającej się w śmiechu krzywdzącym, towarzyszącym aktom agresji. Tym samym to, co komiczne, staje się jednocześnie tym, co prawdziwe, ogarniając biegunowo najistotniejsze emocjonalne potrzeby ludzkie. Nauką opisującą bogactwo omówionych przezeń form, w których przejawia się śmieszność, jest – dla Passiego – fenomenologia:

Śmieszność jest wielokształtna – pisze – fenomenologia śmieszności pozwala dostrzec jej różne oblicza, bada je i systematyzuje. Przy poszukiwaniu istoty śmieszności największe znaczenie ma to, co stałe w niestałym, niezmiennie w zmiennym. Fenomenologia śmieszności musi [...] oddać życiu to, co niestałe, a rzeczywistości to, co zmienne, szkielet zasady wypełnić ciałem i krwią, żeby pokazać ją jako zasadę rzeczywistości funkcjonującą w rozległych fizycznych i duchowych obszarach, tworzących ową rzeczywistość śmieszności²⁷.

Passi analizuje osiem najbardziej podstawowych doświadczeń istotnych dla opisywanego fenomenu: ciało, kostium, charakter, antytezę, kontaminację, nieporozumienie, dwuznaczność, powtórzenie. Śród nich ciało, kontaminacja i dwuznaczność wydają się najważniejsze dla śmiechu futurystycznego. Wszystkie zaś służą twórcom spod znaku Marinettiego do uchwycenia „nerwu” dynamicznie się modyfikującej współczesności:

LUDZIE! – krzyczy Chlebnikow – Mózg ludzki po dziś dzień skacze o trzech nogach (trzy osie przestrzeni)! Doklejamy, uprawiając mózg ludzkości jak oracze, temu szczeniakowi czwartą nogę, mianowicie – *oś czasu*. Kulawy szczeniaku! Już nie będziesz nam dręczył uszu swoim przebrzydłym ujadaniem. [...]. My, odziani w płaszcz samych zwycięstw, przystępujemy do budowy młodego przymierza z żaglem u osi czasu, z góry uprzedzając, że nasze rozmiary są większe od Cheopsa [...]. Przecież myśmy bosci (błąd w spółgłosce)²⁸.

²⁶ I. PASSI: *Powaga śmieszności*. Tłum. K. MINCZEWA-GOSPODAREK. Warszawa 1980, s. 39.

²⁷ Ibidem, s. 155.

²⁸ W. CHLEBNIKOW: *Żagiel piąty*. W: IDEM: *Widziądz...*, s. 245.

Doświadczamy tu szeregu bezpośrednio działających obrazów komicznych: skaczący na trzech nogach mózg, mózg przypominający ujadającego szczeniaka, futuryści w rozmiarze piramidy oraz urocze i śmieszne „oszukanie” cenzury – „myśmy bosi (błąd w spółgłosce)” zamiast heretyckiego „myśmy bogi”²⁹. Wszystkie te komiczne obrazy jednocześnie maskują głębię poznawczą cytowanego fragmentu. Deklaracja Chlebnikowa, napisana pół roku po opublikowaniu przez Alberta Einsteina ogólnej teorii względności (1916), podkreśla znaczenie czasu – czwartego wymiaru przestrzeni. Futurysta – człowiek jutra – który w swej samowiedzy przekroczył granice dotychczasowych cudów (z piramidami włącznie), rzuca dumne wyzwanie Bogu. A jednocześnie – to kolejna odsłona komizmu – okazuje się bezbronny, bezradny i właśnie bosi, tekst ten bowiem, swym tytułem *Trąba Marsjan* nawiązujący do Herberta George’a Wellsa, jest rozpaczliwą reakcją na powołanie rosyjskich pisarzy do wojska, by uczestniczyli w Wielkiej Wojnie³⁰. Niczym Pionki z wiersza-komedii *Żagiel piąty*, równi bogom futuryści mają, jakże banalnie, oddać swe życie na froncie:

Pionek I

Tra-ra-ra, tra-ra-ra, tra-ra-ra.
Tra, ra, ra, ra –
My ludzie wojny, ciosu wiara.
Krew gra, krew gra!

Pionek III

tram-ta-ra-ram!
Do nieba bram!
Sztandar tam!³¹

Wracając do Passiego, ciało jest dla niego źródłem wiecznej niedoskonałości, która nas śmieszy, co maskuje nasze osobiste somatyczne lęki; ciało za chude, zbyt koślawe, chore, szalone, ranne, okaleczone... Dla futuryzmu ciało jest komiczne samo w sobie, każde jego pojawienie się na scenie tekstu może nieść ze sobą moc risusu.

Zobaczmy, w jaki sposób gra komiczną cielesnością Stern. W wierszu *Don Juan* narrator spotyka słynnego kochanka – ten długo i z werwą opowiada mu o swych przygodach: „Miałem wszystkie kobiety. Wszystkie. / Jedne brałem zaklęciami – inne gwałtem – najprościej”³². Niestety, tym razem Don Juan nie zginął, jak powinien, z ręki Komandora. Miast łaskawej śmierci jego udziałem stała się smutna starość, smutna, bowiem kochankowi doskonałemu starość nie może być dana. Cóż to bowiem za Don Juan, jeśli jego wspomnieniem licznych miłości jest „Tylko

²⁹ Zob. ibidem, s. 420, przypis 100.

³⁰ Por. ibidem, s. 420, przypis 99.

³¹ Ibidem, s. 245.

³² A. STERN: *Don Juan*. W: IDEM: *Wiersze zebrane...*, s. 268.

mięso! Mięso! Mięso!!...” i jeśli kobiety omijają go dziś niewidzącym spojrzeniem, a jego tragicomicznym atrybutem okazuje się ułatwiająca chodzenie laska:

Za młodu błagały mnie o miłość różne.
Gdy byłem stary,
błagałem ja o ciało ich jałmużnę. [...]

Spojrzałem. Don Juana nie było.
Została po nim tylko jego szpada – laska³³.

Śmieszna sytuacja odsłania przed nami tragiczny wymiar egzystencji niegdysiejszego zdobywcy. Broniąc się przed nieuniknioną miłosną klęską, Sternowski bohater częstokroć przywdziewa maskę klauna czy błazna, sam stając się „bezpiecznie śmiesznym”:

A gdy falowała pierś twa jak głębokie zboże
(Czerwone wiśnie szarpałaś, gubiąca niektóre)
JA, ryk młodego słonia rzuciwszy w przestworze,
Okręciłem **nosa** cię trąbą i rzuciłem w górę³⁴.

czy:

W każdej bramie dziewczęta mi szeptały: „Miły!”[...]

Pocałunki od ust słały mi z wysokości. [...]

Ale wieczorem znowu mnie już trzęsie febra,
Niebo się pokryło chlupoczącym błotem –
I gdy zapukała do mych drzwi Ginewra,
Krzyknąłem: „Precz dziewczko! Nie jestem Lancelotem”³⁵.

Nawet Bułhakowowska Małgorzata okazuje się zbyt nowoczesna, przez to niedostępna i jednocześnie komiczna:

Przerwał mi szmer w pokoju Rozalii.
Po chwili – znów.
Zajrzałem, zdziwiony –
i zrozumiałem, dlaczego szmer wzmógł się.
Stała naga w lustrze
przed wiśniową toaletką,
smarując się jakąś maścią lekko –
i nagle wyleciała przez okno –
na elektroluksie!...³⁶

³³ Ibidem, s. 269, 270.

³⁴ A. STERN: *Mój czyn miłosny w Paragwaju*. W: IDEM: *Wiersze zebrane...*, s. 36.

³⁵ A. STERN: *Rycerz w Kapeluszu*. W: IDEM: *Wiersze zebrane...*, s. 52.

³⁶ A. STERN: *Wspomnienie*. W: IDEM: *Wiersze zebrane...*, s. 275.

Wśród utworów Sterna, jak w zasadzie każdego z futurystów, znajdujemy teksty bazujące na operacjach fonicznych. Operacje te, śmieszne same w sobie, zarówno fonicznie, jak typograficznie:

arak
 r a d o s n a n o s a **k a r a**
a r a k a s o n a n s o d a r!³⁷

– w jednym wypadku znajdując interesującą krytyczną wykładnię cielesną. W *Romansie Peru* po doświadczeniu przez czytelnika bolesnego wschodu słońca:

wytaczała się kula olbrzymia
 dźwigała się krowa płomienna:
b-bla.mmuuu-g-yg-h
eee-emm.mm

podśluchaniu rozmowy kochanków:

| | |
|--------------------|---------------------------|
| ??????!... | czyżby, czyż? |
| a,a,ak,agh, akh!!! | twe czyż ćwierka |
| bee.dlin.mm | jak z świerku czyż |
| bu lu | „lu bu” fr! |
| bu lu lu | „lu lu bu” fr fr frfrfr!! |

dochodzimy do momentu kulminacyjnego, pełni księżyca, po której ma nastąpić krwawa ofiara peruwiańskiej księżniczki; zostanie ona wszelako – niczym w baśni – szczęśliwie ocalona:

mśc **HHH** OOO (uu)
 źź st st
 lu – la – lu **oang**
 mlst **o – lo – lo**
 szarf rozęcze. ma
 lanka. lanka.
 h –eh – thhh **HH**
 AAAA (uu) **K?**
 dzann. dzan³⁸

³⁷ A. STERN: [bez tytułu]. W: IDEM: *Wiersze zebrane...*, s. 84. Tekst ten dodatkowo napisany jest pismem „falującym”, zapis nie podąża po linii prostej, lecz, niczym morska fala, wygina się ku górze i dołowi strony.

³⁸ A. STERN: *Romans Peru*. W: IDEM: *Wiersze zebrane...*, s. 67–74.

W próbie lektury „poważnej”, nastawionej wyłącznie na zbadanie operacji semantycznych, Paweł Majerski, odrzucając ludyczność i cielesność tego utworu, szukając znaczenia dziwacznych układów głosek, uznał, że wiersz strukturalnie jest doskonały i ma znaczenie w każdym, nawet najdrobniejszym elemencie³⁹. Tym samym interpretacja Majerskiego odrzuciła śmieszność tego utworu na rzecz jego logicznej doskonałości. Wydaje się jednak, że interpretacyjna racja leży tutaj raczej po stronie Tomasza Mizerkiewicza, który pisze:

Wyższość futuryzmu polegałaby na świadomym eksplorowaniu własnej bełkotliwości. [...] w bełkocie nagle ze słowa *wystawało* ciało. Dziwaczne zbitki głosek przypominały bowiem stękania, charczenia, rżenia, poświstywania i inne dźwięki *wydalane* przez ciało. Komiczne są zatem zaskakujące inwazje cielesności w najmniej spodziewane miejsca wypowiedzi, takie jak chociażby poziom fonetyczny⁴⁰.

Nie możemy však zapominać, że komizm śmieszny nie wyczerpuje znaczeń tego tekstu, pod osłoną poetyckiej nieskrępowanej zabawy kryje się bowiem szereg egzystencjalnych i kulturowych pytań: o przypadkowość ludzkiego życia, o związek romansu-zamążpójścia z ofiarą, o ofiarniczy charakter religii czy animalistyczne wyobrażenia przyrody. W fonetycznej niepowadze skrywa się przeto powaga i istotność naszej kultury. Inwazją komizmu w futurystycznych utworach są też wszelakie okrzyki niszczące atmosferę powagi – choćby w *nimfach*, gdzie „czerwona i młoda baba” woła: „cha cha ta cha ta brzu cha ta”⁴¹ – i te bezpośrednio odsyłające nas do śmiechu, ale również te, które poprzez śmiech kierują nas z powrotem ku utraconej na moment powadze. Gra toczy się wszakże o ludzką kondycję w jej egzystencjalnym uwikłaniu! Jak widzimy choćby w *Rewolucji ćała* Sterna:

ćało
 będę skakał jak ty mi grasz [...]
połykajmy noże
rudźmy noże
 krzycząc
 w bulu
wesoło⁴².

A fonetycznych przejawów poważno-śmiesznej fizjologii znajdziemy w tej twórczości bez liku, przykładowo w *Mopsożelaznym piecyku* Aleksandra Wata bohater,

³⁹ „Fragment *rozęcze*. ma skleja niejako konkretne fragmenty części I [...] *Rozęczenia* (wers 13.), *tęcze* (wers 16.), *martwych* (wers 22.)” – zob. P. MAJERSKI: *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*. Katowice 2001, s. 27.

⁴⁰ T. MIZERKIEWICZ: *Niść śmieszności*. Poznań 2007, s. 62.

⁴¹ A. STERN: *Rewolucja ćała...*, s. 83.

⁴² Ibidem, s. 145–146.

zaginając mały paluszek, marszcząc i kurcząc twarz, drepcze sobie i kwiczy: „**tim tiu tju tua tm tia tiam tiamtiom tium tiu tium tium**”⁴³. Podobne (od)głosy słyszeliśmy w twórczości prekursora futuryzmu, Marinettiego, choćby w sztuce *Blask księżycy*⁴⁴. Bohater – Pan Gruby i Brzuchaty – pragnie zwrócić na siebie uwagę dwojga zakochanych poprzez wykrzykiwanie w ich stronę nieustannego „U-chu! U-chu!”. Nie przynosi to żadnego skutku i pozostaje mu – grubemu, brzuchatemu, nieatrakcyjnemu – zanurzyć się ponownie w smutnej samotności, z której na moment się wyłonił.

Egzystencjalny, częstokroć tragiczny wymiar śmiechu – ukazującego znikomość bytu, ludzkie osamotnienie i perspektywę bytowania-ku-śmierci skrytą za maską komiczną – to problematyka fenomenologicznie rozpatrywana przez drugiego z istotnych dla tych rozważań teoretyków komizmu, Simona Critchleya. Za Samuelem Beckettem dzieli on śmiech na: gorzki, etyczny (drwiący z tego, co niedobre), na pusty, intelektualny (wykpiwający nieprawdę) oraz na ponury, dianoetyczny⁴⁵, będący śmiechem śmiechów, *risus purus*, kpiący z nieszczęścia – substratu naszej egzystencji. Critchley, bardziej zwolennik słowa „humor” niż „śmiech”, pokazuje najwyższą trudność pisania o tej kategorii, bowiem, jak melancholijnie stwierdza: „teoria humoru nie jest zabawna”⁴⁶. Istotą humoru jest według niego zrywanie łańcuchów przyczynowych pozwalających społeczeństwu „beztrosko”, ale i niegłęboko tłumaczyć otaczający nas świat i obecne w nim relacje. Humor ujawnia niespójność i konwencjonalność powszechnego myślenia, podważa normy, odślania ludzkie pragnienia, ale za cenę przemiany znanego w obce i realnego w nadrealne. Żart (to za Mary Douglas) podkreśla, iż przyjęty wzorzec życia czy postępowania nie jest konieczny. Tym samym humor wprowadza społeczeństwo w stan kryzysu. Critchley dowodzi, że śmieszność jest fenomenologicznym powrotem do rzeczy samych; w pęknięciu między naturą i kulturą, dokonany przez śmiech, rzeczy objawiają nam swoją istotę: „zblizamy się coraz bardziej do rzeczy samych, do śmiesznej na koniec tajemnicy zwykłego życia” – pisze⁴⁷. Jednocześnie śmiech wyprowadza nas z fizyczności, z natury ku psychiczności, dlatego komiczne są wszelkie przejawy oraz próby zanegowania tego ruchu, paradoksalnie postrzeganego jako wychylenie ku życiu, jako gest przeciwdziałający śmierci. Mechaniczność, rozpoznane przez Henri Bergsona źródło śmiechu, widać w wielu tekstach futurystycznych o mane-

⁴³ A. WAT: *Mopsożelazny piecyk*. W: IDEM: *Bezrobotny Lucyfer i inne opowiesci*. Warszawa 1993, s. 23.

⁴⁴ Cyt. za: T. KIREŃCZUK: *Od sztuki w działaniu...*, s. 166.

⁴⁵ Chodzi tu o myślenie dyskursywne, do którego zalicza się – według Arystotelesa – mądrość teoretyczną, mądrość filozofów.

⁴⁶ S. CRITCHLEY: *O humorze*. Tłum. T. MIZERKIEWICZ, I. OSTROWSKA. Warszawa 2012, s. 10. Prekursorską pracą w stosunku do rozważań Simona Critchleya są analizy Helmutha Plessnera z jego pracy – H. PLESSNER: *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*. Tłum. A. ZWOLIŃSKA, Z. NERCZUK. Kęty 2004.

⁴⁷ S. CRITCHLEY: *O humorze...*, s. 40.

kinach. W *Balu manekinów* Brunona Jasińskiego manekin staje się posiadaczem prawdziwej ludzkiej głowy. Doświadczwszy jednak „bycia człowiekiem”, z obrzydzeniem zwraca głowę jej ludzkiemu właścicielowi, wybierając żywot mechaniczny, co jednocześnie nas śmieszy i przeraża. We *Włamywaczu z lepszego towarzystwa* Czyżewskiego włamywacz zabija siebie, innego człowieka i manekina, wszystkie trupy w finale sztuki dość nieoczekiwanie tańczą w mechanicznym tańcu śmierci. Wulgarność i skatologia to kolejne (obok rozziewu pomiędzy byciem ciałem a posiadaniem ciała) rozpoznane przez angielskiego filozofa batetyczne⁴⁸ składniki humoru – obrazuje to komicznie tytuł jednego podrozdziału jego książki: *Obśmiewając twoje ciało – teoria postkolonialna*⁴⁹. Równie śmieszny, uważa Critchley, okazuje się także sam człowiek czytający – „osoba zachowująca się jak osoba. Oznacza to, że w istocie ludzkiej zachowującej się jak istota ludzka tkwi coś z istoty niedorzecznego”⁵⁰. *Risus purus* wyzwała nas, obnażając naszą marność i naznaczając wszystko autoironią. „Uśmiechamy się i znajdujemy siebie zabawnymi. Nasza marność jest naszą wielkością”⁵¹.

Wróćmy do futurystów. Byli oni zanurzeni w śmiechu, podobnie jak ich teksty. Lubili prowokacje, nagość i wulgarność. „Z gorliwym oburzeniem informuje więc prasa – opisuje Andrzej Zawada – jak to kilku prawie nagich futurystów ciągnęło po Rynku Głównym – w biały dzień – furmankę. Na furmance stał fortepian, zaś w klawisze walił goły poeta”⁵².

Gdy z wizytą gościł w Polsce Władimir Majakowski, z całą swoją dezynwolturą nie używał ponoć sztucców, wykorzystując w ich miejsce własne ręce, którymi, przykładowo, nabierał sałatkę. Co istotne – kuchnia i kulinaria były jednym z futurystycznych poligonów. Przykładowo Marinetti wypowiedział wojnę makaronom, czego komicznym efektem było ukazanie się fotomontaży przedstawiających poetę zajadającego się spaghetti. Słynne były futurystyczne uczyty – lustra służyły za talerze, potrawy perfumowano, ręce obmacywały kolana współbiedniaków, którzy mieli specjalne spodnie o nogawkach wykonanych z przeróżnych materiałów: korka, jedwabiu, ściernego papieru. Wygłup i powaga łączyły biesiadników-futurystów tworzących, czy może próbujących stworzyć nową rzeczywistość.

Śmiech jako postulat pojawiał się w licznych manifestach futurystycznych – przykładowo *Manifest muzyczny*, sygnowany przez Luigiego Russola, projektował sześciostopniową skalę nowych dźwięków. W grupie szóstej pojawiły się kolejno: głosy zwierząt i ludzi, okrzyki, krzyki, jęki, ryczenia, skowyty, rzężenia, szloch i właśnie śmiechy. W grupie trzeciej natomiast wymieniono dźwięki bardziej cieles-

⁴⁸ Batos – przechodzenie od wzniosłego do przyziemnego.

⁴⁹ Por. *colon* – jelito grube.

⁵⁰ S. CRITCHLEY: *O humorze...*, s. 91.

⁵¹ Ibidem, s. 168.

⁵² Cyt. za: A. KRAJEWSKI: *Kulturalne bojówki, czyli jak walczyli celebryci II RP*. „Newsweek”. <http://kultura.newsweek.pl/kulturalne-bojowki--czyli-jak-walczyli-celebryci-ii-rp,89473,1,1.html>, [dostęp: 14.05.2015].

ne: szeptania, mamroty, brzęczenia, chrząkania i bulgotania. W Polsce tymczasem manifest Sterna i Wata *prymitywiści do narodów świata i do Polski* głosił:

wyberamy prostotę, ordynarność, wesołość, zdrowie, trywialność, śmiech. od śmiechu dusza tyje i dostaje silne grube łydy. [...] gga. gga panowie wypadło na arenę świata, wywijając swoim podwójnym g, a krzyczy, a – to usta tego wspa-
niałego i ordynarnego bydlęcia. właściwie morda, pysk, albo ryj⁵³.

Nawet obrazy futurystyczne, te malarskie, bywały i śmieszne, jak *Dynamizm psa na smyczy* Balli, i śmiech personifikujące, jak *Śmiech* Umberta Boccioniego.

A futurystyczne teksty obśmiewały wszystko, co tylko ich autorom przychodziło na myśl, na przykład Lucyfera „cuchnącego metafizyką”, o oddechu „zbutwiałego antykwariatu”⁵⁴; Matkę Boską, za obrazę której Stern trafił do aresztu; chorego na dżumę, którego twarz „jak dojrzały owoc, pęka szeroką szczeliną uśmiechu”⁵⁵; Żydów śpiewających obłąkańczo w nazistowskich Niemczech: „Wielki mędrzec przybył nam! / Husia-susia, ram-pam-pam!”⁵⁶; czy tyranię pisma, z władzy którego uwalniano słowa, bawiąc się przestrzenią kartki, ortografią i czcionką, bowiem, jak pisał Majakowski, „My / mamy prawo wybuchnąć śmiechem!”⁵⁷.

Futuryści się śmieją, ale śmiech ich podszyty jest powagą i ma, wskazane wcześniej, dwa odległe i paradoksalnie tożsame bieguny – beztroskiego pokazywania języka i radosnego oszołomienia:

Śmiech – dźwięk...
 dzwoni –
Tupot – blask –
Kandelabry. –
Dźwięk – dreszcz...
 ha,
Płaszcz, czerwień, zieleń,
 szał!...
 a – ha.
Ton: – C, A⁵⁸.

oraz egzystencjalnej grozy:

Zabrakło chleba – jedzcie muszki.
Święty Jan

⁵³ A. STERN, A. WAT: *prymitywiści do narodów świata i do polski...*, s. 10–12.

⁵⁴ A. WAT: *Bezrobotny Lucyfer...*, s. 88.

⁵⁵ B. JASIEŃSKI: *Pałę Paryż*. Warszawa 2005, s. 116.

⁵⁶ B. JASIEŃSKI: *Nos*. W: IDEM: *Nogi Izoldy Morgan*. Warszawa 2005, s. 72.

⁵⁷ W. MAJAKOWSKI: *Pośmiejmy się*. W: IDEM: *Wybór satyr*. Red. A. STERN. Warszawa 1955, s. 77.

⁵⁸ T. CZYŻEWSKI: *Taniec*. W: IDEM: *Wiersze i utwory...*, s. 34–35.

z miodem jadł
szarańczę
i przed Bogiem tańczył, –
to Bóg mu zwolił lizać paluszki...

Chłajcie Ocean Spokojny
i plujcie na wojnę!...⁵⁹

czy:

Był raz sobie taki pajac,
Co się śmiać nie umiał.
Raz się pajac cjanku najadł,
Chorował i umarł.
Aa aa
Spadła z nieba jedna gwiazdka.
Taka mała opowiadka⁶⁰.

Humorystyczna i jednocześnie przerażająca jest opisana przez Wata historia człowieka po wyjściu z domu niemogącego doń wrócić, gdyż znikła ulica, przy której jego dom się znajdował⁶¹. Komiczna (śmieszna i tragiczna zarazem) anegdota podaje też ostatnie ponoć słowa wypowiedziane przez Majakowskiego przed popełnieniem samobójstwa: *nie strielat*.

Uważna lektura futurystycznych tekstów i zachowań ich twórców, połączona z fenomenologicznymi analizami Passiego i Critchleya, pozwala mi zaproponować i sformułować nową – jadcyczną teorię komizmu.

W jej punkcie wyjściowym chciałbym sięgnąć do Derridiańskiej koncepcji farmakonu⁶². Opisany przez Jacques'a Derridę, wcześniej rozpoznany przez Platona, jest substancją mogącą być zarówno lekarstwem, jak i trucizną. Dla greckiego filozofa takim farmakonem było pismo, postrzegane w jego dialogach jako ocalające, ale też zabijające pamięć. Śmiech posiada wszystkie opisane cechy owego farmakonu. Z jednej strony leczy zranione jednostki i całe społeczeństwa, pozwala przewyciężyć lęki, zahamowania etyczne czy estetyczne. Z drugiej – niszczy tradycyjne wartości i relacje. Rozpuszcza w nicłość to, co z pozoru wydawało się nienaruszalne. Osłabia i zarazem wzmacnia wspólnotę, niweczy konserwatywny ład, dehierarchizuje i tworzy nowe hierarchie. I tak jak farmakon, nie daje się niczemu podporządkować. Jak chce Derrida, farmakon – w naszym wypadku śmiech – jest niebezpiecznym

⁵⁹ S. MŁODOŻENIEC: *hymn pokoju*. W: IDEM: *Utwory poetyckie*. Red. T. BUREK. Warszawa 1973, s. 136.

⁶⁰ B. JASIEŃSKI: *Pogrzeb Reni*. W: IDEM: *Poezje zebrane...*, s. 209.

⁶¹ A. WAT: *Czyście nie widzieli ulicy Gotłębiej?* W: IDEM: *Ucieczka Lotha. Proza*. Oprac. K. Rutkowski. Londyn 1988.

⁶² Zob. J. DERRIDA: *Farmakon*. W: IDEM: *Pismo filozofii*. Tłum. B. BANASIAK, Kraków 1993.

uzupełnieniem, suplementem tworzącym przestrzeń ambiwalentną i nieokreśloną. Ma on lityczny charakter⁶³. Jednakże bycie farmakonem nie wyczerpuje wszystkich cech śmieszności. I dlatego farmakoniczna koncepcja śmiechu wymaga istotnego przemodelowania – stąd wynika moja, proponowana tu, jadyczna teoria śmiechu. Istnieje bowiem inne, bardziej precyzyjne niż „farmakon” słowo – „jadowity”. Jad – zabijający, a w mniejszych dawkach leczący, powodujący ból w miejscu iniekcji – owszem, przypomina swym działaniem farmakon. W przeciwieństwie jednak do niego nie zamyka się w takim tylko znaczeniu, uruchamiając drugi, zaczerpnięty z kultury hebrajskiej sens. W niej *jad*⁶⁴ to przyrząd w kształcie dłoni, z imitacją palca wskazującego, służący do pokazywania w tekście (*Torze*) miejsca, które jest czytane. I jeśli śmiech jest farmakonem, jest on też, a może przede wszystkim jadyczny – kieruje naszą szczególną uwagę na określony fragment tekstu, który łatwo przeoczyć, jakby wskazując go i ostrzegając: uważaj, teraz będzie najważniejsze!

⁶³ Lityczny – rozpuszczający. Cykl lityczny polega też na zaatakowaniu bakterii bakteriofagiem (wirusem atakującym bakterię) i jej zniszczeniu. W tym rozumieniu śmiech jako farmakon jest „trucizną leczącą”, która zmienia istniejący stan kultury.

⁶⁴ Hebrajskie słowo „יָד”, oznaczające dłoń, a dalej przyrząd w kształcie dłoni, transliterowane jest jako „yad”. (Za tę uwagę dziękuję recenzentowi, Panu Profesorowi Andrzejowi Wichrowi. Pojawiająca się tutaj zbieżność dźwiękowa między polskim a hebrajskim słowem wpisuje się w futurystyczne koncepcje brzmienia-znaczenia).

Paweł Graf

The Futurists Are Laughing

Summary

In the article the author analyses the futurist views on laughter. Using the phenomenological analyses of Isaac Passi and Simon Critchley, the author shows the oscillations of the futurist comicality between the solemnity and the tragic experience of existence. In the conclusion the author proposes a notion in opposition to the Derrida-Platonic idea of the pharmakon; an understanding of laughter which he names *jadyczne* [a pun utilising “yad” and “venom” which in Polish sound the same]. In this respect, more visibly than in the pharmakon, this understanding retains the textual presence and emergence of *risus*.