

Iwona Mityk

### Groteska w *Zielonej Gęsi* Gałczyńskiego

Po powrocie do Polski 22 marca 1946 roku Konstanty Ildefons Gałczyński zamieszkał w Krakowie i rozpoczął współpracę z tygodnikiem „Przekrój”. Wówczas zaczęły powstawać pierwsze minidramaty w teatrzyku *Zielona Gęś*. Początkowo spotkały się one z niezrozumieniem i niezbyt przyjaznym odbiorem. Marta Wyka stwierdza:

Wokół Gałczyńskiego zaczyna narastać atmosfera niezrozumienia i, co za tym idzie, niechęci. Dotyczy ona przede wszystkim teatrzyku *Zielona gęś*, którego humoru polski czytelnik miał się nauczyć dopiero w parę lat po jego powstaniu.<sup>1</sup>

Po kilku latach jednak *Zielona Gęś* stała się popularna wśród czytelników „Przekroju”, którzy przyswoili sobie jej groteskową formułę i lekturę czasopisma rozpoczynali właśnie od tej rubryki. Perypetie te zostały przez autora odzwierciedlone w jednym z teatrzyków noszącym tytuł *Awantura w najmniejszym teatrze świata*.

Marta Wyka wskazuje, że inspiracją dla Gałczyńskiego w pisaniu *Zielonej Gęsi* był *Zielony Balonik* Boya-Żeleńskiego, co wydaje się tym bardziej oczywiste, że poeta wybiera, podobnie jak jego poprzednik, tradycję oświeceniową, propagującą postawę racjonalistyczną, która z kolei po II wojnie światowej była lansowana ze względu na próbę „nowego ukształtowania tradycji narodowej”<sup>2</sup>. Z tradycji oświeceniowej wywodzi również rodowód zwierzęcych aktorów „najmniejszego teatru świata” oraz kampania odbrażwiająca wymierzona w bezkrytyczny kult trzech wieszczów: Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego.

Ponieważ specyfika twórczości poetyckiej Gałczyńskiego oraz implikacje jego postawy politycznej w dwudziestoleciu międzywojennym i po II wojnie były wielokrotnie poruszane, artykuł ten podchodzi do zagadnienia groteski w sposób teoretyczny, skupia się przede wszystkim na środkach artystycznych, które wykorzystał Gałczyński w swoich utworach, aby uzyskać zamierzony efekt.

Groteska wyróżnia się zespołem swoistych właściwości, z których najważniejszą jest paradoksalne połączenie zjawisk przeciwstawnych, sprzecznych, niewspółmiernych,

---

<sup>1</sup> M. Wyka, *Wstęp* do: K. I. Gałczyński, *Wybór poezji*. Wrocław 1983, s. XIII.

<sup>2</sup> Tamże, s. LIII.

określane też jako niezborność składników, antyteza, nawarstwienie sprzeczności. Z właściwości tej wynikają pozostałe: łączenie elementów przerażających i humorystycznych, zestawienie hiperbolizacji z pomniejszeniem, czy fantastyki z realizmem, absurd wypływający z braku jednolitego systemu zasad rządzących światem, łamanie ustalonych konwencji artystycznych, zmiana proporcji, heterosynteza, naruszenie kolejności zjawisk, nienaturalne ich powtarzanie się, zestawienia zjawisk różnych, niewspółmiernych lub wykluczających się, wydobywanie kontrastów, niezgodność treści i formy, odrzucanie norm logicznych, operowanie anachronizmami, wprowadzenie elementu zaskoczenia, niespodzianki, wreszcie niejednorodność stylistyczna. Charakterystyczne jest, że cechy te, jeśli obecne są w utworze jednostkowo, nie przyczyniają się do powstania groteski. Pojawia się ona dopiero w momencie, gdy następuje nawarstwienie kilku wyżej wymienionych właściwości. Najczęściej jedna z nich pociąga za sobą zaistnienie kolejnych, na skutek wzajemnego ich powiązania.<sup>3</sup>

Ponieważ elementy komizmu są tylko jednym z jej składników, groteska nie może być uważana za pojęcie podrzędne wobec niego. Pojęcia te raczej zachodzą częściowo na siebie. W pewnych przypadkach można nawet zaryzykować tezę, że dzieje się odwrotnie, bowiem różne postaci komizmu (dowcip, humor, karykatura, ironia) mogą pojawić się w dziele groteskowym.

Wśród teatrzyków *Zielonej Gęsi* przeprowadzić można podział na różne ich typy: polityczne – nawiązujące do przemian w sferze życia politycznego kraju po II wojnie światowej, obyczajowe – dotyczące wad specyficznych dla postępowania i mentalności Polaków oraz literackie – wykorzystujące popularne motywy, charakterystyczne postacie lub wątki z polskiej klasyki (w rozumieniu powszechnie uznanych, wartościowych, wybitnych dzieł naszej literatury).

Najmniej wartościowe okazują się po latach teatrzyki polityczne, które tworzone na potrzeby chwili szybko zatraciły swoją aktualność przez co stały się mało czytelne dla

---

<sup>3</sup> Szerzej na temat cech charakterystycznych groteski por.: W. K a y s e r, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg 1957; M. B a c h t i n, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Kraków 1975; L. B. J e n n i n g s, *Termin „groteska”*. W zb.: *Studia z teorii literatury. Archiwum „Pamiętnika Literackiego”*. Pod red. K. B a r t o s z y Ń s k i e g o, M. G ł o w i ń s k i e g o, H. M a r k i e w i c z a, t. 2. Wrocław 1988; S. G ę b a l a, *Kilka uwag o grotesce literackiej*, „Kwartalnik Rzeszowski” 1967, nr 1; Z. J a s t r z ę b s k i, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*. Warszawa 1969; M. W y k a, *Kategoria groteski*. W: *Galczyński a wzory literackie*. Warszawa 1970; L. S o k ó ł, *Groteska w teatrze S.I. Witkiewicza*. Wrocław 1972; T. G r y g l e w i c z, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*. Kraków 1984; I. M i t y k, *Inne spojrzenie. Groteska w prozie polskiej o wojnie i okupacji*. Kielce 1997; B. P a w ł o w s k a- J ą d r z y k, *Sens i chaos w grotesce literackiej*. Kraków 2002.

odbiorcy. Trwałą wartość mają przeważnie teatryki obyczajowe, które skupiając się na narodowych wadach w mentalności i postępowaniu Polaków, dalej okazują się aktualne. Natomiast teatryki literackie, które odwołują się do schematów funkcjonujących w dorobku kulturalnym pokoleń, pozostają najlepiej czytelne, także ze względu na trwałość wzorców, do których się odnoszą. Oczywiście, wartość *Zielonej Gęsi* zasadza się przede wszystkim na kunszcie artystycznym autora, o którym Kazimierz Wyka pisał:

Gałczyński był przed wojną i pozostał nadal poetą okolicznościowym w dobrym i pełnym znaczeniu tego terminu. Czyli poetą, który jak ptaki gniazda, buduje swoje utwory z wszelkich kamyków, z wszelkich wydarzeń, aktualności przynoszonych mu przez dzień bieżący. Tajemnicą jego kunsztu jest to, że te ptasie budowle nabywają trwałości, że żyć umieją na własną odpowiedzialność, poza chwilą, która je wyłoniła...<sup>4</sup>

Przykładem teatryku politycznego są *Trzy gwiazdki na niebie*. Scenka ma przedstawiać przełomowy moment w dziejach polskiego narodu. Gwiazdki zyskują znaczenie metaforyczne, przypominając dwie opcje polityczne: lewicową i prawicową, walczących sił podziemia, ponieważ jedna z gwiazdek prowadzi do Moskwy, a druga do Londynu. Gzegzółka, któremu wyznaczona została w tej scenie funkcja przeciętnego przedstawiciela Polaków, nie może się zdecydować, którą drogę wybrać, choć zdaje sobie sprawę z doniosłości zagadnienia, o czym świadczą jego słowa: „Oto patos. Oto chwila dziejowa. Decyzjo, wzywam cię, przyjdź! Muszę przecież na coś się zdecydować: wybrać pierwszą gwiazdkę albo drugą.”<sup>5</sup>

Gałczyński poddaje jednak ów patos groteskowej trywializacji poprzez wprowadzenie elementów komizmu. Tytułowe gwiazdki mają tu pełnić istotną rolę tzw. gwiazd przewodnich, lecz użycie przez Gałczyńskiego deminutywu do ich określenia pomniejsza ich znaczenie. Podobny charakter zyskują działania bohatera, który usiłuje zmienić bieg dziejów dzięki nauce języków obcych (angielskiego i rosyjskiego). Z dwiema poprzednimi niespodziewanie zestawiona zostaje gwiazdka trzecia o całkowicie niewspółmiernej wartości, prowadzi bowiem nie w żadnym kierunku politycznym, lecz do baru, który na dodatek nosi deprecjonującą w stosunku do wielkich wydarzeń historycznych nazwę „Pod Mrówką”. Włączenie ostatniej gwiazdki do wspólnego porządku numeracji sugeruje odbiorcy potraktowanie jej jako trzeciej drogi wyjścia z problemu. Jest to jednak zabieg mylący, oparty na zestawieniu zjawisk z natury odległych, ponieważ naprawdę trzeciej

<sup>4</sup> K. Wyka, *Próbka sprawy Gałczyńskiego*. „Przekrój” 1949, nr 167, s. 5.

<sup>5</sup> K. I. Gałczyński, *Zielona Gęś*. Warszawa 1987, s. 16.

możliwości nie ma, a wybór ostatniej gwiazdki przez Gzegzółkę świadczy o jego niezdecydowanej postawie, o chęci uniknięcia trudnej decyzji, a zatem po prostu o wycofaniu się i biernym poddaniu biegowi wydarzeń przy jednoczesnym wytwarzaniu niezgodności między złudzeniem a rzeczywistością przedstawioną. Gałczyński stworzył zatem sytuację groteskową, w której zachowanie bohatera nie odpowiada okolicznościom:

Kochana, kochana gwiazdeczka. Oto piosenka, która mi naprawdę odpowiada. Buzi królowo. Grunt to tradycja, martyrologia i nostalgia to moja misja dziejowa. I bezmyślność. I skandal. I awantura. Ty słyszysz, Europo?

*(bije się w pierś, recytuje „Wielką Improwizację”, śpiewa „Z dymem pożarów” i wpada „Pod Mrówkę”...)*<sup>6</sup>

Gałczyński konsekwentnie rozwija ten schemat, ponieważ sprzeczność towarzyszy też okolicznościom nieoczekiwanej śmierci bohatera, który, nie prezentując żadnej postawy politycznej, umiera zamordowany przez przeciwników politycznych, których w istocie mieć nie powinien. Błyskawiczne przyspieszenie tempa akcji, jak i narzędzie mordu, którym zostaje lampa stojąca przyczyniają się do wytworzenia kolejnej groteskowej sekwencji. Łańcuch wydarzeń pociąga za sobą następne wydawałoby się niczym nie umotywowane wydarzenia, które w istocie stanowią logiczną dla konstruowanej przez pisarza groteski prawidłowość. Ponieważ pozory przysłaniają tu zdarzenia, stąd, pomimo że w przywołany schemat bogojczyźniany włącza się przypadek, to dalszym zdarzeniom nadany zostaje wewnętrzny sens poprzez konsekwentne ich następstwo na wzór realnych obchodów narodowych świąt. Dlatego też śmierć Gzegzółki wywołuje: uroczysty pogrzeb, uroczyste sprowadzenie zwłok do rodzinnego miasteczka, a po odkryciu pomyłki – uroczyste przeniesienie zwłok, dalej ich zabalsamowanie, recital fortepianowy z przeznaczeniem dochodu na pomnik, odsłonięcie pomnika, po którym: „Młodzież szkolna, korzystając z Wielkiej Pauzy, wysadza Pomnik Gzegzółki w Powietrze.” Co wywołuje „Pochody, protesty, confetti, poczta francuska, tombola itp.”<sup>7</sup>

Niektóre z *Zielonych Gęsi* w przedstawionym powyżej podziale zakwalifikować można do kilku typów. Dzieje się tak np. z najbardziej znanym z teatrzyków, jakim jest *Dymiący piecyk*, w którym, oprócz zagadnień obyczajowych, pobrzmiewają również akcenty polityczne. Pojawia się w nim bohater zbiorowy – Chór Polaków, przeciwstawiony

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 17.

<sup>7</sup> Tamże, s. 18.

mu Osiołek Porfirion oraz tytułowy, poddany personifikacji przedmiot sporu, czyli Dymiący Piecyk. Akcja teatryku zasadza się na rozwiązaniu problemu nieprawidłowej pracy Piecyka.

Sytuacja wyjściowa – dymienie Piecyka – oznaczona zostaje jako ustabilizowana, chociaż kłopotliwa i wymagająca rozwiązania. Żadna jednak postać z Chóru Polaków nie wpada na pomysł logiczny a najprostszy, tj. podjęcie działań naprawczych. Wszyscy ten nieskomplikowany w swej istocie problem odbierają jako wynik sytuacji geopolitycznej. Przez tego typu zachowanie postaci Gałczyński uzmysławia odbiorcy, że Polacy nie chcą przyjąć do wiadomości stanu rzeczywistego, lecz stwarzają sobie pozory mające usprawiedliwić ich bierność, brak działania. Następuje tu groteskowa niezgodność pomiędzy złudzeniem a rzeczywistością, między pozorem a tym, co się za nim kryje. Stworzona przez Gałczyńskiego sytuacja sprawia bowiem, że zachowanie postaci nie odpowiada okolicznościom, jest z nimi niezgodne.

Ponadto przedstawiana sytuacja zostaje zarówno przez Chór, jak i przez Piecyk określona jako istniejąca „od wieków”, a więc nieprzerwanie. W konsekwencji dokonała się tu groteskowa inwersja – biegunowe odwrócenie stanu przejściowego w permanentny. Stąd z kolei pozorne okazują się sądy o niemożliwości reakcji Chóru ze względu na sytuację polityczną, która może zaistnieć w określonym czasie, ale która nie jest stała przy tak dużym jego upływie, zmienia się, ponieważ przemianie ulegają warunki polityczne także w innych państwach.

Wystąpiła tu zatem hiperbolizacja innego chwytu, jakim często posługuje się groteska – nienaturalnego powtarzania się określonych zjawisk, przy czym polega ona na przejściu wysokiej częstotliwości w ów stan permanentny. Efekt wyolbrzymienia osiąga Gałczyński również dzięki kolejnemu chwytowi charakterystycznemu dla groteski – zestawieniu zjawisk niewspółmiernych, bardzo od siebie odległych kwestii położenia politycznego kraju z piecykiem, sprzętem użyteczności codziennej, potrzebnym, lecz znajdującym się o wiele niżej w skali wartości istotnych dla narodu.

Sytuacja ulega zmianie, gdy wśród opanowanego inercją Chóru Polaków pojawia się Osiołek Porfirion, który w ciągu kilku minut „*wynosi popiół, czyści rury, czyli wykonuje kilka prostych czynności zduńskich*”<sup>8</sup> likwidując nabrzmiały przez lata problem.

---

<sup>8</sup> Tamże, s. 78.

Racjonalność i szybkość rozwiązania pozostaje zdecydowanie w opozycji wobec wcześniejszych narzekań Chóru, w związku z czym nie jest on w stanie zaakceptować prostoty wykonanych przez nieznanego przybysza działań ani też zmienić własnej raz przyjętej postawy, co prowadzi do ponownej niezgodności między złudzeniem a rzeczywistością, do pogwałcenia norm logicznych. Świadczy o tym uznanie prawidłowego funkcjonowania Piecyka za wynik cudu, a także niespodziewany, brutalny akt zemsty na Porfirionie, zamiast okazania mu wdzięczności:

PIECYK

*(przestaje dymić)*

CHÓR POLAKÓW

*(natychmiast z radości pogrąża się w pijaństwo i dzwoni w dzwony)*

DZWONY

Bum-buum tedeum!

CHÓR POLAKÓW

*(konkluzja):*

Nasz piecyk cudem zreperowany,

Lecz Osiołek Porfirion to gość podejrzany.

*(biją Porfiriona)*<sup>9</sup>

Środki artystyczne charakterystyczne dla groteski pojawiają się również w obrębie warstwy językowej scenki, w której Chór początkowo dla nadania wagi swoim problemom przemawia wierszem w stylu podniosłym, z czym kontrastuje urwanie jego wypowiedzi w pół słowa (i przeniesienie jego dalszej części do przypisu) spowodowane pragnieniem utrzymania rymu, a następnie przejście do stylu wypowiedzi potocznej:

My tu od wieków stoimy,

A ten piecyk ciągle dymi.

Czy to w lecie, czy też w zimie

Piecyk dymi, piecyk dymi,

Ach, geopolitycznymi

Racjami jesteśmy wyni\*

\*szczeni.<sup>10</sup>

Pomimo umowności przedstawionej sytuacji i niewielkich rozmiarów utworu Gałczyński potrafił zawrzeć w nim wiele uwag odnoszących się do naszych wad

---

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże.

narodowych, takich jak: niechęć do postawy racjonalnej, do skupienia się na codziennej pracy, bierność, życie złudzeniami i marzeniami, ksenofobia, pijaństwo. Połączenie umowności sytuacji, a zatem pewnej skrótowości ujęcia z wykorzystaniem konkretnego, szczegółu, tak często stosowane przez pisarza charakteryzuje właśnie konwencję groteskową. Dlatego Jan Błoński pisał, że ważną „cechą wyobraźni Gałczyńskiego jest niezwykła inwencja, paradoksalne zamiłowanie do niespodzianki i sprzeczności, umiejętność spojrzenia na temat z najmniej oczekiwanej strony; może nawet – sztuka konsekwentnego chaosu”<sup>11</sup>.

W teatryku literackim *Trzynasty największy wyczyn Herkulesa* Gałczyński dokonuje zabiegu odwrócenia skali wartości, opisując znane z mitologii czyny antycznego herosa niczym osiągnięcia sportowe. Występuje tu zatem łączenie przeciwstawnych konwencji, ponieważ postać mitologiczna zostaje umieszczona na groteskowej scenie współczesnego teatryku i zwraca się do publiczności w sposób charakterystyczny dla epoki współczesnej: „Pozwolicie obywatelstwo, że się przedstawię: Jestem Herkules, syn Jowisza i Alkmeny, znany sportowiec.”<sup>12</sup>

Chwył ten powoduje, że styl wypowiedzi bohatera jest sprzeczny z epoką antyczną i nimbem postaci mitologicznej. To styl, który odejmuje działaniom Herkulesa charakteru niezwykłych wydarzeń na skutek zastosowania wyrażen z mowy potocznej:

...6) pobitem pewnego byka na Krecie; 7) także Diomeda króla Tracji, który podkarmił swoje konie ludzkim mięsem; 8) ditto spuściłem manto Amazonkom, tym mitologicznym kociakom; 9) oczyściłem stajnię Augiasza, skierowując na tę stajnię moim ramieniem rzekę Alfeusz; 10) zrobiłem na szaro niejakiego Geriona; 11) otrząsnąłem złote jabłka w ogrodzie Hesperyd oraz 12) wyzwoliłem Tezeusza, co było, moi drodzy, najtrudniejsze.<sup>13</sup>

Patos mitu zostaje poddany XX-wiecznej trywializacji, zagadnienia podniosłe sprowadzone do poziomu niskiego. Ponadto dotychczasowe czyny nie wystarczają przeniesionemu we współczesne czasy Herkulesowi, który marzy o kolejnym dokonaniu tak nadzwyczajnym, że jego pozytywny wynik przerósłby wszystkie wcześniejsze. Budowane w trakcie wypowiedzi bohatera napięcie dramatyczne zostaje nieoczekiwanie rozładowane w zakończeniu przez efekt humorystyczny, ponieważ czynem mającym przewyższać pozostałe staje się uzyskanie połączenia telefonicznego w roku 1949 w Warszawie w

<sup>11</sup> J. Błoński, *Gałczyński 1945-1953*. Warszawa 1955, s. 26.

<sup>12</sup> K. I. Gałczyński, dz. cyt., s. 344.

godzinach porannych. Czyn ten jest jednak w przeciwieństwie do wcześniejszych całkowicie uzależniony od przypadku, a także złej jakości kabli i urządzeń telefonicznych, zatem siła czy inteligencja jego wykonawcy odgrywające poprzednio istotną rolę tu w ogóle się nie liczą. Trudy życia starożytnego herosa w porównaniu do codziennych kłopotów współczesnego człowieka wydają się niesłychanie zamierzchłe, a odległa perspektywa czasowa powoduje ich umniejszenie w stosunku do drobnych nawet, lecz bardzo uciążliwych problemów, jakie niesie ze sobą rozwój techniki XX wieku, niestety niedoskonały, mimo dużego postępu.

Obok zabiegu mieszania konwencji i wprowadzania anachronizmów wykorzystuje Gałczyński w *Zielonych Gęsiach* o tematyce literackiej charakterystyczny dla groteski chwyt odwrócenia bądź nieoczekiwanej zmiany przebiegu motywów, co umożliwił mu ogólnie znany kontekst, do którego sięgał. Dlatego autor mógł wybierać określone fragmenty powszechnie znanych tekstów literackich lub przekazów historycznych, które w odbiorze bez trudu są kojarzone z całą sekwencją akcji zawartą w dziele, do którego się odwoływał. W związku z tym pojawiała się możliwość odniesień także do pominiętej części fabuły. Niedomówienia stwarzają w tym wypadku szansę porównań z wersją oryginalną, a nowe ukształtowanie wątku przez pisarza kreuje inny sposób jego widzenia, co daje dodatkowy, metaforyczny sens przedstawianych wydarzeń, który trzeba odczytać, aby zrozumieć przesłanie utworu. Zabiegi tego typu występują w szeregu teatrykach. Często wiążą się one z przyjmowaną przez Gałczyńskiego w niektórych *Zielonych Gęsiach* postawą racjonalisty propagującego zdroworozsądkowy światopogląd. Jednak przy bliższej analizie okazuje się, że fabuły teatryków posuwają się wówczas nie w oczekiwanym kierunku, lecz w istocie poza granice norm logicznych. Gałczyński buduje w utworach, tak jak ma to miejsce właśnie w grotesce, ich własną wewnętrzną logikę utrzymaną konsekwentnie do końca minidramatów. Konstruowane wówczas napięcie zostaje czasem rozładowane niespodziewanym obrotem sytuacji.

I tak w *Tragicznym końcu mitologii Jowisz* (*nota bene* przedstawiony przez autora jako „znany erotoman”) nie dopuszcza, aby z jajek Ledy wykluły się jego dzieci: Kastor, Polluks i Helena, lecz „wyjmuje spod pachy patelnię, włącza kuchenkę elektryczną i z

---

<sup>13</sup> Tamże.

trzech mitologicznych jajek pitrasi realistyczną jajecznicę ze szczypiorkiem”<sup>14</sup>, uzasadniając swój kanibalistyczny postępek niechęcią do wojen: „z Kastora i Polluksa pożytek żaden, a co do Heleny, to konsekwencje wiadome: wojna trojańska. A my wojen mamy absolutnie dość”<sup>15</sup>.

Podobnie na zasadzie inwersji kształtuje Gałczyński scenkę w *Żarłocznej Ewie*, gdzie bohaterka zjada rajske jabłko sama, nie chcąc podzielić się z Adamem, który uświadamia odbiorcom od jak drobnych wydarzeń zależy czasem rozwój łańcucha wypadków w rozwoju cywilizacji ludzkiej, stwierdzając ponuro: „Niedobrze. Cała Biblia na nic”<sup>16</sup>.

Na chwycie tym opiera się również *Nieudany potop z powodu zimy*, w którym Noe uzyskuje na zebraniu wszystkich zarówno ludzkich, jak i zwierzęcych mieszkańców arki zgodę na przeróbkę łodzi na sanie, które okazują się bardziej przydatne na zamarzniętych wodach, co więcej dokonuje tego z niespotykaną, nieprawdopodobną łatwością: „przerabia arkę na sanie, przyczepia dzwonek i całe towarzystwo odjeżdża na górę Ararat kuligiem”<sup>17</sup>.

Kolejnym zastosowanym przez Gałczyńskiego zabiegiem, który doprowadza do powstania groteski, jest efekt zaskoczenia osiągnięty przez brak oczekiwanego przez odbiorcę następstwa wypadków, co wyzwała u odbiorcy uczucie zawodu lub niedosytu. Pisarz prowadzi specyficzną grę z czytelnikiem, wiedząc, jakie są jego oczekiwania, ale nie spełniając ich. Dzieje się tak w *Siedmiu braciach śpiących*, z których żaden się nie budzi, lecz każdy chrapie podczas snu w sposób niegodny bohatera legendy, a ostatni tylko tym różni się od pozostałych, że: „chrapie okropnie”<sup>18</sup>. Podobnie rozegrana zostaje akcja w *Strasznej rozmowie Gzegżółki z duchem*, gdzie wbrew stwarzającemu napięcie tytułowi oraz sprzyjającej nastrojowi grozy scenerii Sali Senatorskiej na Wawelu nie dochodzi do budzących grozę wypadków, a duch, ignorując obiegowe schematy dotyczące jego funkcji w starych zamczyskach, nie zamierza nikogo straszyć:

GZEGŻÓŁKA

Co słychać?

DUCH:

Nic.

GZEGŻÓŁKA:

---

<sup>14</sup> Tamże, s. 311.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Tamże, s. 42.

<sup>17</sup> Tamże, s. 91.

To w porządku.<sup>19</sup>

Stosunkowo najrzadziej do środków artystycznych stosowanych w *Zielonych Gęsiach* włącza Gałczyński powtórzenia, po których następuje nieoczekiwana konkluzja lub całkowicie odmienne postępowanie postaci. Dzieje się tak na przykład w *Pomyśle Zeusa*, kiedy podczas zalotów bohater próbuje kolejno metamorfoz własnej postaci w złoty deszcz, byka czy orła już poprzednio wypróbowanych w różnych sytuacjach mitologicznych. Leda jednak dysponuje wiedzą o jego dokonaniach i zarzuca mu brak inwencji, czego nieoczekiwanym następstwem staje się przemiana bohatera w Zieloną Gęś, która paradoksalnie okazuje się dla Ledy metamorfozą najbardziej atrakcyjną, pomimo pełnego komizmu wyglądu. W wyniku ich związku pojawiają się, co prawda, mitologiczne jajka, lecz któż może się z nich narodzić, jeśli nie postaci związane z teatrykiem Gałczyńskiego:

LEDA

*(znosi jajko, z którego zamiast Heleny i Kastora z Polluksem wykluwają się:*

*Hermenegilda Kociubińska*

*Alojzy Gzegzółka,*

*Pies Fafik,*

*Osiolatek Porfirion,*

*Piekielny Piotruś*

*I na końcu prof. Bączyński)<sup>20</sup>*

Na zabiegu powtórzenia sekwencji wydarzeń oparte są również *Imieniny prof. Bączyńskiego*, które mają znamienne rozwinięcie tytułu: „ostrożnie z życzeniami”, ponieważ składane solenizantowi życzenia stu lat życia spełniają się w tempie błyskawicznym przy upływie czasu zdecydowanie odbiegającym od normy. Stąd, gdy Goście imieninowi ponawiają powinszowania, prof. Bączyński „dożywa następnych stu lat i całkowicie upodabnia się do prasłowiańskiego wykopaliska”<sup>21</sup>. W tym teatryku widoczny jest również wykorzystywany przez Gałczyńskiego chwyt, jak go określa Zdzisław Jastrzębski, opalizacji znaczeniowej<sup>22</sup>. Polega on na wykorzystaniu dwuznaczności skojarzeń i sensów, wyławianiu nowego zaskakującego sensu z utartych określeń lub schematycznych sytuacji, a nawet osiągnięciu znaczenia przeciwnego do sensu założonego

<sup>18</sup> Tamże, s. 35.

<sup>19</sup> Tamże, s. 69.

<sup>20</sup> Tamże, s. 193.

<sup>21</sup> Tamże, s. 73.

<sup>22</sup> Z. J a s t r z ę b s k i, dz. cyt., s. 180.

w punkcie wyjścia. Dlatego też możliwa staje się w minidramacie scena, w której hrabina Hermenegilda, składając Bączyńskiemu życzenia:

*(daje mu usta)*

PROF. BĄCZYŃSKI

*(inkasuje usta i wsadza je do słoja ze spirytusem)*<sup>23</sup>

Aleksander Bereza wskazuje, że dla groteski charakterystyczna jest również tzw. realizacja metafory, która odwołuje się do społecznie ustalonych systemów znaczeń, prowadzi do uzmysłowienia i uzgodnienia ze sobą słów w ich właściwym i przenośnym znaczeniu, co wywołuje określone konsekwencje fabularne, a nawet może być przyczyną pojawiania się w grotesce fantastyki<sup>24</sup>. Gałczyński wykorzystuje ten zabieg wielokrotnie, szczególnie odnośnie do przysłów czy obiegowych powiedzeń. Ilustracją może tu być niespodziewane zakończenie rodzinnej sielanki na skutek nieostrożnego przekleństwa znudzonego bohatera w *Szczęściu rodzinnym*:

TATUNIO

Niech to wszystko piorun strzeli!

PIORUN

*(strzela i całkowicie likwiduje problem cichego, apolitycznego ogniska domowego wieczorem)*<sup>25</sup>

Podobnie rozgrywa pisarz w *Hamlecie* scenę, opartą na słynnym monologu Szekspirowskiego bohatera:

HAMLET

Być albo nie być – oto jest pytanie,

Które powtarzam od lat trzystu w kółko.

Lecz, cyt! Poloniusz schodzi na śniadanie,

Nie, to Gzegżółka. Jak się masz Gzegżółko?

GZEGŻÓŁKA

Niedobrze mam się, bo w życiu trza przebyć

Przez las problemów, a któż je rozwiąże?

Więc gdy dylemat stoi: być czy nie być,

Może spróbujmy nie być, mości książę!

OBAJ, tj. GZEGŻÓŁKA i HAMLET:

*(na próbę przestają być)*<sup>26</sup>

<sup>23</sup> K. I. Gałczyński, dz. cyt., s. 73.

<sup>24</sup> A. Bereza, *Parodia wobec struktury groteski*. W zb.: *Styl i kompozycja*. Pod red. J. Trzynańskiego. Wrocław 1965, s. 259.

<sup>25</sup> K. I. Gałczyński, dz. cyt., s. 97.

<sup>26</sup> Tamże, s. 160-161.

W warstwie językowej *Zielonej Gęsi* Gałczyński często wykorzystuje skróty mowy potocznej, równoważniki zdań, urywanie ich w połowie wypowiedzi, czy oksymorony, które doskonale mieszczą się w groteskowej formule nawarstwiania sprzeczności. Dlatego też jedna z postaci teatryku może stanowić: „rzadki, aczkolwiek często spotykany okaz”<sup>27</sup>.

Groteskowa tendencja do sprzeczności, do przekraczania granic wyznaczonych przez schematy uwidacznia się także w uwagach zawartych w didaskaliach *Zielonej Gęsi*, które przeradzają się w swoistą narrację. Nie stanowią one jedynie uwag dotyczących scenerii przedstawianych wydarzeń czy gry aktorskiej. Nierzadko zawierają komentarz autora lub narracyjne rozwinięcie wypadków scenicznych, których nie można by tak dobitnie, dokładnie bądź błyskawicznie zrealizować na scenie. Oto kilka przykładów.

W teatryku *Koncert Armii Zbawienia*:

TŁUM ZWICHNIĘTYCH MORALNIE

*(odradza się całkowicie)*

DESZCZ:

*(leje jak z cebra)*.<sup>28</sup>

W *Piekielnym Piotrusiu w niebie*:

GŻEGŻÓŁKA:

Piotrusiu, co tam robisz u góry?

PIEKIELNY PIOTRUŚ:

Głupieję.

*(głupieję)*

GŻEGŻÓŁKA:

To wróć na ziemię, Piotrusiu.

PIEKIELNY PIOTRUŚ:

Okay.

*(wraca na ziemię, do Gżegżółki, podwatykaniwszy dwie niemal gwiazdy ze szczerego srebra)*<sup>29</sup>

W *Destrukcyjnym wpływie kobiet* traktującym o małżeństwie króla Sobieskiego:

SOBIESKI

*(Stoi tylko o Marysienkę)* [...]

T y m c z a s e m:

*(Turcy zalewają Europę, powstają piekarnie tureckie, kawa po turecku i marsze tureckie.*

*Jednocześnie pojawiają się masowo na golasa tak zwani święci tureccy, wobec czego*

<sup>27</sup> Tamże, s. 173.

<sup>28</sup> Tamże, s. 53.

<sup>29</sup> Tamże, s. 70.

K u r t y n a

Dyskretnie zapada<sup>30</sup>

Jak wynika z powyższych rozważań utwory ze swojego teatryku realizuje Gałczyński w konwencji groteskowej, wykorzystuje bowiem elementy, jakie są niezbędne do konstruowania tej specyficznej formy. Typ groteski uprawiany przez Gałczyńskiego bliski jest koncepcji Michaiła Bachtina, jaką ten przedstawiał w książce *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*<sup>31</sup>, groteski, w której obraz świata, pomimo jego niedoskonałości, zasadza się na bogactwie i bujności życia, radości istnienia. Dzięki niej uzyskiwał poeta możliwość gry z odbiorcą, wyzwolenie w nim reakcji na własną wypowiedź. Stąd też groteska poety, pomimo początkowych nieporozumień, mogła być łatwiej zaakceptowana przez odbiorców od wizyjno-profetycznych dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza lub opierających się na suchej intelektualnej koncepcji utworów Witolda Gombrowicza, chociaż podobnie miała pomagać w wyzwoleniu spod nacisku dominującego światopoglądu, konwenansów, rutyny, prawd obiegowych, ułatwiać spojrzenie na świat w odmienny sposób, odczucie względności wszystkiego, co istnieje.

Bachtin Michaił  
 Bartoszyński Kazimierz  
 Bereza Aleksander  
 Błoński Jan  
 Gębala Stanisław  
 Głowiński Michał  
 Gryglewicz Tomasz  
 Jastrzębski Zdzisław  
 Jennings Lee Byron  
 Kayser Wolfgang  
 Markiewicz Henryk  
 Pawłowska-Jądrzyk Brygida  
 Sokół Lech  
 Trzynadłowski Jerzy  
 Wyka Kazimierz  
 Wyka Marta

---

<sup>30</sup> Tamże, s. 196.

<sup>31</sup> M. B a c h t i n, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, Kraków 1975.