



<https://doi.org/10.16926/trs.2020.05.12>

Data zgłoszenia: 10.04.2020 r.

Data akceptacji: 19.11.2020 r.

Joanna WAROŃSKA

<https://orcid.org/0000-0002-5757-4078>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie (Częstochowa)

Śmiech w komediach środowiska Skamandra. Funkcje i rodzaje*

Laughter in Skamander's comedies. Functions and types

Abstract: The author demonstrates the existence of the various types and functions of laughter based on concepts found in three plays written by the Skamander poetic group: *Złodziej idealny* [The Ideal Thief] by Jarosław Iwaszkiewicz (written in 1923–1924), *Powrót mamy* [Mother's Return] (1935) and *Baba-Dziwo* (1938) by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. In the presented world, she finds manifestations of somatic laughter that express the joy of life or the madness of the committed, laughter that possesses the power to change reality and break down the forms. The protagonists also use laughter as a mask, covering up surprise, fear or embarrassment. In this way, they turn controversy into conversation. The characters also use the social role of laughter to create a community, to define its boundaries, to determine the personal state of the group or to agree on attitudes and behaviour.

The literary images of people laughing have also become examples of cultural laughter, which is why the author has shown the comedy work of the environment of the Skamanderites against the background of the practices of Young Poland and the Twenty Years. At the same time, she opposes the reduction of the Skamander's "gesture of laughter" exclusively to joyful self-acceptance.

Keywords: the Skamander environment, Interwar period comedies, "gesture of laughter", somatic laughter, cultural laughter, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Jarosław Iwaszkiewicz.

Śmiech to jedna z reakcji człowieka na rozgrywające się wokół wydarzenia, ale i odpowiedź na formy komizmu obecne w różnego rodzaju tekstach kultury. Według Władimira Proppa jest on skutkiem jednoczesnego wystą-

* Artykuł powstał w ramach projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/D/HS2/02773.

pienia dwóch czynników: „śmiesznego obiektu i śmiejącego się podmiotu”¹. Analiza każdego z tych elementów wymaga jednak zastosowania innej metodologii, są to bowiem zjawiska przynależące odpowiednio do estetyki oraz do psychologii. Każdy ze wskazanych czynników posiada wiele odmian i może pełnić rozmaite funkcje. Spis możliwych rodzajów śmiechu ułożony z antonimicznych par przedstawił Rostisław Nikołajewicz Jurieniew:

Śmiech może być radosny i smutny, dobry i gniewliwy, mądry i głupi, dumny i serdeczny, protekcyjny i przymiły, pogardliwy i pełen strachu, obraźliwy i zachęcający, bezczelny i nieśmiały, przyjacielski i wrogi, ironiczny i prostoduszny, sarkastyczny i naiwny, subtelny i grubiański, wiele mówiący i pozbawiony przyczyn, triumfalny i uniewinniający, bezwstydy i pełen zakłopotania².

Nie jest to oczywiście lista zamknięta. Propp uzupełnił ją o śmiech drwiący, typowy dla satyry i z tego powodu niezwykle rozpowszechniony w kulturze³, obrzędowy, karnawałowy oraz wynikający z radości życia (rodzaje te powstały na podstawie sytuacji, w których występują). Ambiwalencję śmiechu eksponowali również redaktorzy tomu *HistoRisus. Historie śmiechu / Śmiech [w] historii*, wskazując następujące jego rodzaje oraz przykładowe funkcje:

Choć śmiech przynosi uwolnienie emocji, odnowę i radość, może być również tryumfujący, sardoniczny i drwiący, pogardliwy i transgresyjny, histeryczny i szalony, groźny i stłumiony⁴.

Niektóre z tych określeń (np. histeryczny, stłumiony, ale chyba również szalony) dotyczą sposobu realizacji śmiechu, więc szereg ten można by uzupełnić takimi przymiotnikami, jak: głośny, tubalny, oraz rzeczownikami: chichot, rechot, uśmiech czy nawet uśmieszek⁵. Według badaczy rodzaj śmiechu zależy od intencji podmiotu śmiejącego się, występującej w danym momencie relacji interpersonalnej oraz sytuacji, by wymienić: zabawę, tworzenie dobrej atmosfery, ośmieszanie, naśmiewanie się z kogoś czy sztych. Analizy śmiechu kulturowego⁶ ujawniają więc jego rolę we wspólnocie i gru-

¹ Władimir Jakowlewicz Propp, *O komizmie i śmiechu*, przeł. Paulina M.E. Knyż (Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2016), 23.

² Rostisław N. Jurieniew, *Sowietskaja kinokomedija* (Moskwa: Nauka, 1964), 8; cyt. za: Władimir Jakowlewicz Propp, *O komizmie i śmiechu*, 20.

³ Propp, *O komizmie i śmiechu*, 20.

⁴ Rafał Borysławski, Justyna Jajszczoł, Jakub Wolff i Alicja Bembien, „Wstęp”, w *HistoRisus. Historie śmiechu / Śmiech [w] historii*, red. Rafał Borysławski, Justyna Jajszczoł, Jakub Wolff i Alicja Bembien (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016), 7.

⁵ Zob. Propp, *O komizmie i śmiechu*, 21.

⁶ Ewa Kosowska rozróżniła śmiech somatyczny i śmiech kulturowy, zob. Ewa Kosowska, „Śmiech niewesoły”, w *Śmiech Sienkiewicza. Śmiech z Sienkiewicza*, red. Agnieszka Kuniczuk-Trzciniowicz i Zdzisława Mokranowska (Warszawa: Wydawnictwo DIG, 2017), 43.

pie oraz intencje, jakimi kierują się uczestnicy sytuacji społecznych, w tym twórcy i odbiorcy dzieł literackich.

W polskiej kulturze początku XX wieku śmiech zdawał się wciąż elementem nieco wstydliwym, zaliczanym do zjawisk kultury niskiej. W Młodej Polsce dominowały powaga, zaduma i melancholia, choć jednocześnie pojawiły się praktyki określone przez Ryszarda Nycza „gestem śmiechu”⁷. Środowisko galicyjskie skupione wokół czasopisma „Liberum Veto” oraz kabaretu Zielony Balonik chętnie stosowało przeciwieśne techniki komiczne, ironiczne, sarkastyczne czy parodystyczne. Na ten aspekt światopoglądu epoki zwracała uwagę Dobrochna Ratajczakowa, opisując znaczenie komedii nie tyle na podstawie analizy repertuarów teatralnych, ile raczej wypowiedzi teoretyków. Badaczka pisała o epoce:

Doceniała wprawdzie jego [śmiechu – J.W.] znaczenie, ale jedynie wtedy, gdy komplikowała jego naturę jako „tragarza” sensów głębszych, gdy porzucała humor dla satyry i ironii lub rozszerzała obszar jego wpływów o terytoria tradycyjnie niekomiczne – „humor rozpaczy i humor bohaterstwa, humor nieba i piekła”, humor nicości⁸.

Zainteresowanie śmiechem i komizmem spotęgowała na pewno książka Henriego Bergsona *Śmiech. Esej o komizmie*, na którą złożyły się eseje publikowane na łamach „Revue de Paris” w 1899 roku, przetłumaczona na język polski w 1902 roku. Przyczyniła się ona jednak również do synonimicznego użycia obu pojęć.

Kontynuatorów typowych dla Młodej Polski rodzajów śmiechu (wyznaczanych ze względu na pełnione funkcje) poszukiwał w literaturze Dwudziestolecia Maciej Urbanowski⁹. Do nurtu witalistyczno-ludycznego zaliczył twórczość skamandrytów, przede wszystkim wczesną poezję Kazimierza Wierzyńskiego, ale też futurystów czy Ferdynanda Goetla, natomiast do nurtu groteskowego zaklasyfikował utwory Bolesława Leśmiana, Witkacego, Witolda Gombrowicza czy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego¹⁰. Oczywiście, nie były to wszystkie rodzaje śmiechu obecne w literaturze międzywojennej; mocną pozycję zajmował śmiech dydaktyczny czy śmiech

⁷ Zob. Ryszard Nycz, „Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej)”, w Ryszard Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie* (Wrocław: FNP „Leopoldinum”, 2002), 258.

⁸ Dobrochna Ratajczakowa, „Komedia w epoce Młodej Polski”, w Dobrochna Ratajczakowa, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1 (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006), 301. Cytowany fragment zawiera odwołania do *Gestu śmiechu* Nycza.

⁹ Maciej Urbanowski, „Gest śmiechu w literaturze dwudziestolecia międzywojennego (rekoniesans)”, *Wielogłos*, nr 1 (2007): 119–129.

¹⁰ Urbanowski, „Gest śmiechu w literaturze dwudziestolecia międzywojennego (rekoniesans)”, 121–124.

drwiący, wartościujący zjawiska i wzmacniający akceptowaną w społeczeństwie normę postępowania.

Przypisanie twórczości skamandrytów do nurtu witalistyczno-ludycznego podkreśla ich znaczenie w kulturze po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku. Młodzi twórcy wpłynęli przecież na zmianę sposobu poezjowania. W przemówieniu inauguracyjnym, wygłoszonym 6 grudnia 1919 roku w sali Towarzystwa Higienicznego, Jan Lechoń nie wypowiedział się wprawdzie na temat śmiechu, ale podkreślał potrzebę przekształcenia modelu polskiej literatury. Według niego należało zweryfikować jej narodowe i społeczne obowiązki oraz dotychczasowy kanon. Poeta postulował, by objąć zainteresowaniem zarówno tragiczne, jak i komiczne przejawy życia. Z tego powodu uznał niewystarczalność paradoksu jako chwytu kompozycyjnego (być może była to próba przeciwstawienia się poetyce sztuk Oskara Wilde'a, tak bardzo popularnych w teatrze młodopolskim¹¹, ale i dowartościowanie poetyki realistycznej; coraz częściej mówiono wówczas o „patosie rzeczywistości”). Oczekiwał dobrej literatury napisanej przez utalentowanych autorów i jednocześnie przypominał o niejednoznaczności kulturowych zachowań. Radość (pewnie wraz z przypisanym jej śmiechem) miała być także sposobem dowartościowania określonych zjawisk i wartości, co mogło brzmieć jak swego rodzaju paradoks:

We wszystkim ma teraz głos uznanie nagiej prawdy, można ją uznawać, negując, ale wtedy będzie to walka, będzie to istotna siła, piękno, stwarzanie czegoś nowego – świat czi się zarówno w wielkiej z niego radości, jak i w wielkim bólu, że jest taki, a nie inny¹².

Akceptacja, a nawet dowartościowanie śmiechu sprawiły, że w twórczości członków-założycieli grupy: Lechonia, Juliana Tuwima, Antoniego Słonimskiego, Jarosława Iwaszkiewicza, Kazimierza Wierzyńskiego, a także literatów-przyjaciół, zwanych satelitami Skamandra, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej czy Mariana Hemara, znajdziemy różnorodne techniki komizmu. Twórcy ci doskonale zdawali sobie sprawę ze społecznej roli śmiechu, pomagającego stworzyć wspólnotę, określać jej granice oraz potwierdzać wyznawaną aksjologię. Obok śmiechu beztroskiego będącego objawem radości istnienia, o którym pisał Tadeusz Boy-Żeleński¹³,

¹¹ Zob. Joanna Warońska, „Komedia według skamandrytów (wstępny rekonesans)”, w *Skamander*, t. 11: *Reinterpretacje*, red. Maciej Tramer i Agnieszka Wójtowicz (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015), 21; twórczością Oscara Wilde'a zafascynowany był Iwaszkiewicz, zob. Jarosław Iwaszkiewicz, „Oscar Wilde i moderne idee w jego dziełach”, *Dialog*, nr 9 (1983): 78–87; Andrzej Biernacki, „Iwaszkiewicz w kręgu Wilde'a”, *Dialog*, nr 9 (1983): 88–90.

¹² „Varia” [dn. 6 grudnia...], *Skamander*, z. 1 (1920): 58.

¹³ Zob. Tadeusz Boy-Żeleński, „Śmiech”, *Wiadomości Literackie*, nr 39 (1932); przedruk w: Tadeusz Boy-Żeleński, *Pisma*, t. 18: *Felietony* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959), 7–29.

występował więc śmiech zaangażowany, drwiący i oceniający, ale i rozbi-
jający istniejące formy.

Oczywiście, stosowane techniki komiczne ewoluowały wraz ze zmienia-
jącą się sytuacją społeczno-polityczną czy kulturową, choć zmiany mogły być
również konsekwencją dorastania i rozwoju twórców. W pierwszych latach
pośrednikiem między „starą Młodą Polską” i Dwudziestoleciem, a szczegól-
nie dionizyjskimi „Skamandruhami”, okazał się Adolf Nowaczyński. Twórca
tekstów kabaretowych oraz pamfletów w jednym z pierwszych numerów
„Skamandra” łagodził spór między przedstawicielami dwóch formacji kultu-
rowych, odkrywając w twórczości młodych przede wszystkim niepohamo-
waną radość życia:

[...] poezja „starych” była przeważnie nastrojowym exhibicjonizmem autoanalitycz-
nym Narcyzów i Pierrotów, nieustającym jęczeniem, skarżeniem się, sklamrzeniem,
apelowaniem do współczucia, negacją i aberracją. Kawalerowie z „Pro Arte” wcho-
dzili natomiast w życie rozkochani w nim po same uszy, radzi życiu, cieszący się nim
w niebogłosy¹⁴.

Owo „cieszenie się w niebogłosy” można by pewnie zastąpić określeniem
synonimicznym „ryczeć ze śmiechu”, choć wprowadzałoby ono inne konota-
cje. Kilka numerów wcześniej, również na łamach „Skamandra”, młodzi
twórcy opublikowali tekst *Krytykom i recenzentom* (podpisany przez Redak-
cję), w którym odpierali kierowane przeciwko grupie zarzuty. Jednocześnie,
próbując odróżnić się od ekspresjonistów, a łączyły ich wówczas bliskie re-
lacje, dowartościowywali śmiech. Tym samym stawał się on elementem,
a nawet argumentem w prowadzonej dyskusji światopoglądowej:

Wiemy, żeście poważni, ciężcy i że źle trawicie. Tylko nie myślcie, że mamy złe serca!
Gotowiśmy nauczyć was tej boskiej gry śmiechu, tego skakania przez obręcz tęczy,
tej jazdy na obłokach, tych smutków najdroższych, od których świat spływa perłami
– w zamian za jedno. Pokażcie nam Jana Stura tańczącego. „Stur dansant”, oto śmiesz-
ność waszych fałszywych bogów, die brüten [którzy knują, układają coś złego – J.W.]
– bogów z nosem na kwintę; dlatego macie dusze wyprane z tragizmu, którym woju-
jecie, i nie będzie go w was nigdy. Wy nie możecie znikąd spaść: tak głęboko, tak
nisko, tak solidnie usadowiliście się¹⁵.

Śmiech definiowany jako „boska gra”, a raczej rozigranie, przewartościowu-
jące poszczególne zjawiska, to najwyższa stawka, którą można osiągnąć
w procesie tworzenia. Pozwala on autorowi choć na chwilę poczuć się rów-
nym bogom, spojrzeć na świat z innej perspektywy, niczym ironista panu-
jący nad tworzywem, nawet jeśli jest to stan chwilowy i przemijający, a jego

¹⁴ Adolf Nowaczyński, „Skamander połyska wiślaną świetlącą się falą”, *Skamander*, z. 7/9 (1921): 299.

¹⁵ Redakcja, „Krytykom i recenzentom”, *Skamander*, z. 4 (1921): 86.

konsekwencją może być bolesny upadek. Według skamandrytów tylko umiejętność zabawy i odczuwania radości pozwoli doświadczyć tragizmu, a może i odnaleźć jego właściwą skalę, natomiast zaakceptowanie złożoności świata umożliwi pokazanie dychotomicznych emocji doświadczanych przez człowieka.

Dowartościowanie śmiechu i humoru skłoniło twórców środowiska Skamandra do podejmowania prac kabaretowych i pisania pełnospektaklowych komedii. Powstające sztuki wykorzystywały rozwiązania znane z epok wcześniejszych, również Młodej Polski. Jednym z modeli stała się więc komedia poważna, postulowana przez cenionego przez grupę Tadeusza Rittnera, pozbawiona typowych dowcipów i pokazująca autora jako humorystę, ujawniającego komiczność świata wynikającą m.in. z zakwestionowania przyczynowo-skutkowego rozwoju intrygi na rzecz dominacji przypadku¹⁶. W ten sposób na początku XX wieku mechanizm tworzenia komedii mógł zostać przeniesiony niemal wyłącznie na poziom konstrukcji świata przedstawionego, co wymagało od odbiorcy nie tyle poczucia humoru, by zareagować na kolejne dowcipy czy aforyzmy, ile raczej sprawności analitycznej, pozwalającej dostrzec kontrasty, przeciwieństwa i nieprawdopodobieństwa. Często pokazana w ten sposób komedia ludzka stawała się trudna do zaakceptowania, a brak autorskich propozycji zmian kwestionował przydatność diagnozy.

Na potrzeby artykułu wybrałam trzy utwory z dość przecież bogatej twórczości komediowej środowiska skamandryckiego, reprezentujące różne formy genologiczne, a powstałe w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku. To nawiązujący do komedii salonowej *Złodziej idealny* Iwaszkiewicza (napisany w latach 1923–1924)¹⁷ oraz dwie sztuki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej: komedia poddająca oglądowi sytuację farsową *Powrót mamy* (1935) oraz tragifarsa *Baba-Dziwo* (1938)¹⁸. Spośród wybranych utworów tylko *Złodziej idealny* nie przeszedł w międzywojniu sprawdzianu sceny; sztuki Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zyskały aprobatę ówczesnych recenzentów.

W dramatach nie analizowałam jednak technik komicznych. Te, utajone w utworze, czekają na reakcję odbiorcy, by poddać się sprawdzianowi for-

¹⁶ Tadeusz Rittner, „Komedia”, *Kurier Warszawski*, nr 285 (1911): 5–6.

¹⁷ Konstanty Puzyna ustalił, że utwór powstał między kwietniem 1923 a sierpniem 1924 roku. Por. Konstanty Puzyna, „Ta wczesna komedia...”, *Dialog*, nr 4 (1980): 7–8. Edward Krasiński na podstawie listów Iwaszkiewicza uściślił, że tekst został napisany w 1923 roku. Por. Edward Krasiński, „Listy Arnolda Szyfmana z Jarosławem Iwaszkiewiczem 1930–1964”, *Pamiętnik Teatralny*, z. 1/4 (1982): 214.

¹⁸ Pawlikowska-Jasnorzewska współpracowała z Witkacym, na co zwracano uwagę już w międzywojniu; zob. Jacek Czarnik, „Spółka autorska Witkacy – Pawlikowska”, *Dialog*, nr 1 (1987): 121–127.

tunności¹⁹. Interesowały mnie natomiast literackie zapisy śmiechu, jego kulturotwórcza i wspólnotowa siła. Badałam więc, kto się śmieje i jakie kierują nim intencje. Pytałam o funkcje pełnione w utworach przez te postaci: czy służą one zdemaskowaniu określonych postaw, czy może raczej ich kreacje pokazują autora jako humorystę akceptującego złożoność świata. Zastanawiałam się również nad konsekwencjami śmiechu. Bohaterowie używają go m.in. jako maski, przykrywającej zaskoczenie, strach czy zażenowanie. To swego rodzaju zasłona bezpieczeństwa, ale też sposób przemiany kontrowersji w konwersację. Ograniczając swoje zainteresowania do analizy śmiechu postaci, nie podjęłam więc pytań związanych ze sposobem odbioru wybranych utworów, choć towarzyszyły mi one w procesie analizy. Przytoczę dwa z nich: czy śmiech postaci inicjuje śmiech odbiorców? I czy śmiech odbiorców powinien prowadzić do zmiany rzeczywistości? Pytania te jednak należą już do analizy procesu odbioru, a odpowiedź na nie powinna uwzględnić nie tylko sposób ukształtowania utworów, ale również preferencje i predyspozycje określonych widzów i czytelników.

Od razu trzeba zaznaczyć, że obecność śmiechu w świecie przedstawionym nie jest wyznacznikiem gatunku, nie decyduje o komizmie bohaterów, ale raczej pomaga określić ich światopogląd, nastrój, stan szczęścia, poczucie wolności albo zniewolenia, gotowość do przekraczania ustalonych norm albo potulne przyjmowanie tego, co zastane. W analizie uwzględniłam didaskalia (interesowały mnie więc informacje „śmieje się”, „ze śmiechem”, „z uśmiechem”) oraz odgłosy zapisane w tekście („cha, cha” albo „ha, ha” – bez różnicowania ich znaczeń ze względu na ortografię). Pomięłam więc przypadki opisane przez podmiot dramatyczny określeniami „z uciechą”, „z humorem”, wskazujące wprawdzie na sposób wypowiedzania kwestii, a nawet towarzyszący im nastrój, które często występują jako zapowiedź śmiechu. Ponieważ jednak oczekiwanej reakcji nie zapisano, uznałam, że jej nie było. Didaskalia zawierały określenia śmiechu, będące jego charakterystyką, albo ograniczały się wyłącznie do suchej informacji. Wówczas to odbiorca na podstawie przedstawionej sytuacji i aktualnej relacji bohaterów musi rozpoznać rodzaj śmiechu.

¹⁹ Adam Grzymała-Siedlecki w *Dialogu o upadku sztuki aktorskiej* zamieścił następujący fragment: „Moje doświadczenie teatralne potwierdza mi niezbicie tę starą prawdę, że i ja, widz teatralny, biorę niejako udział w wykonaniu sztuki: ja, widz teatralny, pragnę tych najbalsowniejszych wydarzeń: ukarania winnego, wybawienia niewinnego; ja, widz teatralny, moim śmiechem czynię dowcip autora dowcipem; ja moją łzą przemieniam bierne słowo autora w czynne uczucie”. Adam Grzymała-Siedlecki, „Dialog o upadku sztuki aktorskiej”, *Museion*, z. 1 (1911), przedruk w: *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*, wyb. Irena Sławińska, Stefan Kruk, wstęp Irena Sławińska, noty Bożena Frankowska (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1966), 348. W ten sposób w czasie przedstawienia publiczność staje się chórem, a aktor jego koryfejem. *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*, 349.

Za przykład najbardziej młodopolski, o niejednoznacznym zakończeniu, należy uznać *Złodzieja idealnego*, sztukę odnanioną przez Konstantego Puzyrę i opublikowaną po śmierci Iwaszkiewicza. Oto w intymną relację Laryssy i Porucznika chce włączyć się bankier Stefan, właściciel kamienicy. Wynajmuje więc złodzieja, by móc przeszkodzić mu we włamaniu do mieszkania Porucznika. Laryssa poznaje więc Stefana jako człowieka odważnego i uczciwego. Tak powstaje trójkąt, przekształcony następnie w czworokąt, ponieważ do grona adoratorów dołącza jeszcze Złodziej. Utwór realizuje schemat zdarzeń typowy dla gatunku farsy oraz komedii bulwarowej; nieco później Waław Grubiński wykorzysta ten model w utworze *Niewinna grzesznica* (1925). Co ciekawe, podczas gdy Iwaszkiewicz uzupełnia fabułę tradycyjnymi mitami miłosnymi, kojarzonymi z postaciami Don Juana oraz Tristana, bazując na poetyckim nastroju i nieomówieniu, Grubiński ujednoznacznia sytuację za pomocą łózka znajdującego się na scenie w dwóch pierwszych aktach²⁰.

Józef, bo takie imię nosi Złodziej Iwaszkiewicza, jest postacią niedookreśloną, trudno zweryfikować jego słowa i zrozumieć kierujące nim intencje. W ostatniej scenie wyskakuje przez okno z mieszkania Laryssy, zabierając jej listy miłosne, które w świecie przedstawionym stanowiły główny przedmiot pożądania. Pisane do Porucznika, dla Stefana mają wartość „listów zastawnych”, są swego rodzaju gwarancją nowej relacji, ale i elementem jego kolekcji „białych kruków”, dla Złodzieja natomiast są świadectwem wrażliwości Laryssy. Taki finał okazuje się dość trudny do zinterpretowania. Dla Stefana i Porucznika to na pewno *happy end*, ponieważ pozbędą się intruza, ale dla kobiety to powód do rozpacz. Jej „smutny uśmiech” można potraktować jako diagnozę przedstawionego świata, nawet jeśli zdaje się on lustrzanym odbiciem „dziwnego uśmiechu”²¹ Józefa.

Złodziej obnaża bowiem mechanizmy, które kształtują życie kobiety. W jakimś sensie kochanek realizuje model miłości tristanicznej, wciąż społecznie niemożliwej mimo postępujących zmian obyczajowych. Co więcej, trudno nawet stwierdzić, czy jego uczucie jest prawdziwe, czy to jedynie

²⁰ Słonimski pisał w recenzji z przedstawienia: „Sztuka p. Grubińskiego jest wysoce niemoralna. Nie dlatego, że rozpustna i pusta kobieta żyje z trzema naraz, że każdy z trzech mężczyzn wie o tym i godzi się na swoją część, ale dlatego, że w sztuce tej jest troszkę chłodu i kalkulacji, a nie ma ani dowcipu, ani poezji. Na miejscu miłości – erotomania, namiętność zastępuje Grubiński lubieżnością, uczucie przyjaźni jest właściwie sponiewierane i ściągnięte do wygody”. Antoni Słomiński, „Ruch teatralny. Teatr Mały: «Niewinna grzesznica», komedia współczesna i wieczna w 3 aktach Waław Grubińskiego; dekoracje Karola Frycza, reżyserował autor”, *Wiadomości Literackie*, nr 13 (1925): 5.

²¹ Jarosław Iwaszkiewicz, „Złodziej idealny. Komedja w trzech aktach”, w Jarosław Iwaszkiewicz, *Dramaty*, t. 2 (Warszawa: Czytelnik, 1984), 112.

kłamstwo mające doprowadzić go do sejfu bohaterki. Na pewno jego wypowiedzi przyczyniają się do zmiany zachowania Laryssy, a może nawet przyspieszają jej dojrzewanie. To przecież Józef scharakteryzuje dotychczasowe relacje kobiety i porówna ją do wiewiórki w kołowrotku:

ZŁODZIEJ

[...] Zrozum to wszystko, co cię otacza. Jakie straszliwe jest życie w tej klatce. Na każdym kroku ocierasz się o brudy, ty, Larysso, stęskniona za czystym powietrzem, wielbisz przestrzenie... Skąd się ty tutaj wzięłaś?

LARYSSA

I to ty mi to mówisz? Ty?!...

ZŁODZIEJ

Ja! Ja cię nie okłamuję, ja cię nie kupuję. Daję ci rzecz jedną i największą: szczerość, wolność. [...]

Ja nie mówię, że nie kradnę. Ale kiedy cię kocham, to też mówię to wyraźnie. Nie nazywam miłością kłębka żądź i łakomstwa. Nie kradnę listów dla szantażu, wpakowawszy się do cudzego mieszkania pod pozorem wypędzania uczciwych złodziei.

[...]

Nie odstępuję cię za pieniądze, jak tamci²².

W komedii śmiech istnieje na wiele sposobów. Dwukrotnie wprowadza go najbardziej farsowa postać, Plotyn, w scenie 6 aktu I i w scenie 5 aktu II. To niemal doskonałe uosobienie współczesności – rozplotkowanej, skoncentrowanej na skandalu i żartobliwej anegdocie. Pozostałe postacie również dbają o dobry nastrój. Śmiech pozwala im przekształcić kontrowersje w konwersację. To sposób tuszowania odmienności, które mogłyby prowadzić do sytuacji niezręcznej albo kłopotliwej. *Złodziej idealny* to przecież sztuka na temat zachowywania pozorów, przestrzegania konwenansów społecznych, skonfrontowanych z opowieścią o Tristanie i Izoldzie.

Śmiech ujawnia porozumienie zawarte między Stefanem i Porucznikiem, eksponuje ich jednorodny światopogląd, nastawienie na użycie i chyba niewiarę w miłość. Pierwszy w utworze zaśmieje się Stefan, ów bankier-melancholik, który odważnie realizuje swoje marzenia. Będzie to przejaw siły i radość z osiągnięcia zamierzonych celów. Nieco przypomina on Rejenta z *Zemsty* Aleksandra Fredry, działającego podstępnie, ale przypisującego Bogu odpowiedzialność za kształtowanie sytuacji życiowych. W scenie III Stefan opowiada Porucznikowi o swojej skuteczności:

²² Iwaszkiewicz, „Złodziej idealny. Komedia w trzech aktach”, 161; nieco dalej Złodziej stwierdza: „Jeden z nich jest bankierem... Żydem”, „A drugi jest głupkiem zwyczajnym. Obaj są szubrawcy: przysypują cię ciężarem pieniędzy”. Iwaszkiewicz, „Złodziej idealny. Komedia w trzech aktach”, 160.

STEFAN

Na przykład wymarzyć sobie wkradnięcie się do pana i poznanie tu pańskiej kochanki. Niebo sprzyja takiemu projektowi i nasyła złodzieja, który mi otwiera drzwi jak odźwierny...

PORUCZNIK

Może i złodzieja również pan nastął?

STEFAN

(*śmieje się*)

Kto wie, kto wie!²³

Kolejny raz bankier zaśmieje się w scenie VII aktu I, gdy Laryssa wykaże zainteresowanie Złodziejem. To jego sposób zwrócenia na siebie uwagi i okazja do wypowiedzenia komplementu. Śmiech będący oznaką dobrego humoru ma być świadectwem jego atrakcyjności, by przyciągnąć płęć przeciwną. Warto pamiętać, że w mieszkaniu Porucznika bankier również czuje się trochę jak intruz, tym bardziej, że marzy o jego kochance. Nic dziwnego, że na zachowanie Stefana reagują pozostali mężczyźni:

LARYSSA

[...] (*kołysząc się na fotelu*) Ja sama nieraz w takie majowe wieczory... albo gdzieś na balu... na świetnym jakim balu – przychodziła mi myśl: może bym ja sama mogła zostać złodziejką...

STEFAN

(*śmieje się*)

...pani Larysso!... Pani kradła tyle serc...

ZŁODZIEJ

Banalny komplement!²⁴

Z zupełnie innych powodów śmieje się Porucznik, postać ograniczona niemal wyłącznie do cech wynikających z jego statusu społecznego – jest młody, piękny, silny i zdrowy. To ucieleśniona akceptacja życia i użycia, człowiek naiwny, nieuważny i interesowny. Nic dziwnego, że w sojuszu dwóch kochanków to bankier będzie odpowiedzialny za określenie zasad, ale i właściwe rozpoznanie sytuacji:

STEFAN

Nasz gabinet koalicyjny będzie, zdaje się, miał dość łatwe zadanie. Wróg prawie pierzchnął...

PORUCZNIK

(*ze śmiechem*)

Już go pan przepędził.

²³ Iwaszkiewicz, „Złodziej idealny. Komedia w trzech aktach”, 91.

²⁴ Iwaszkiewicz, „Złodziej idealny. Komedia w trzech aktach”, 105–106.

STEFAN

Nie chodzi o tamtego smarkacza. Najważniejszym jest niepokój Laryssy... ów niepokój, który poeci nazywają „żądzą szczęścia”...²⁵

Porucznik zaśmieje się jeszcze raz, w następnej scenie, gdy pod nieobecność kochanki bankier wypowie koncept na temat jej niezdecydowania. Kończąc myśl swego sojusznika, porucznik przekształci ją w paradoks. Czy szczęście dobiera się tak samo jak ubranie? Czy umieszczone w szeregu kategorie mają taką samą wartość i czy rzeczywiście zapewniają szczęście? Śmiech, pointa oraz pauza mogą skłonić odbiorcę do zastanowienia się nad wyborami Laryssy, ale i nad światem przedstawionym. Okazuje się przecież, że kobieta pozostaje nieszczęśliwa mimo dostatku, a nawet nadmiaru posiadania. Czy jest to jednak wystarczający powód do śmiechu? Czy żart nie obraca się przeciwko wypowiadającemu? I wreszcie, czy widz zaśmieje się razem z Porucznikiem:

STEFAN

Zupełnie to samo... Nie może dobrać służącej, nie może dobrać woalki, nie może dobrać kochanka...

PORUCZNIK

(parska śmiechem)

...nie może dobrać szczęścia, jednym słowem... (pauza)²⁶

Współdziałanie mężczyzn przeciwko Złodziejowi oznacza dla Laryssy spotęgowanie jej zagubienia, wywołanego właśnie poczuciem nadmiaru. Być może dlatego fascynacja Józefem prowadzi ją do swego rodzaju ascezy. Sygnałem zachodzących w niej przemian będzie wystrój pokoju kobiety, który między II i III aktem staje się „nieco prostszy”²⁷. Reakcją na wypowiedziane przez Laryssę marzenie o miłości tristanicznej w scenie 1 aktu III jest wspólny śmiech bankiera i porucznika. W ten sposób mężczyźni albo zwracają uwagę na monotematyczność kochanki, albo kpią z niezrozumiałej dla nich formy uczucia. A ponieważ śmiech skierowany jest przeciwko kobiecie, można zastanawiać się, czy mężczyźni nie próbują w ten sposób skorygować jej postępowania.

W komedii śmieje się też Laryssa, ale czyni to nader rzadko. W akcie II kwituje w ten sposób wypowiedź Złodzieja, gdy ten uznaje się za prawdziwego adresata jej listów i wymarzonego kochanka. „Gest śmiechu” okazuje się więc sposobem powstrzymania mężczyzny i zakwestionowania jego dominacji. Jednak wraz z wejściem Plotyna śmiech odmienia swoje znaczenie. Wówczas bohaterowie „śmieją się wesoło”, by nie wzbudzić podejrzeń roz-

²⁵ Iwaszkiewicz, „Złodziej idealny. Komedia w trzech aktach”, 151.

²⁶ Iwaszkiewicz, „Złodziej idealny. Komedia w trzech aktach”, 152.

²⁷ Iwaszkiewicz, „Złodziej idealny. Komedia w trzech aktach”, 143.

nosiciela plotek. W kolejnej scenie rozlegnie się „sztuczny śmiech” Złodzieja. Tym razem to on stara się powstrzymać wyobraźnię kobiety, która zaczyna rozpoznawać w nim dawny model rycerza. Być może przyczyną owej sztuczności jest obecność Stefana i Helenki, a jego celem ma być ochrona uczuć kobiety przed zdemaskowaniem.

Śmiech w *Złodzieju idealnym* ma wiele odcieni i znaczeń. Przede wszystkim jest objawem niemal obowiązkowej wesołości. To prowadzić może do infantylizacji postaci. Nie próbują one zrozumieć świata, ale zatrzymują się na jego zabawnych fenomenach, a śmiech wyraża ich beztroską czy nawet bezmyślną radość istnienia. Bohaterowie bardziej dojrzały uśmiechają się smutno, rozumiejąc mechanizmy kształtujące relacje międzyludzkie; to zdaje się oznaką utraty niewinności i naiwności. Rozlegający się śmiech bywa również przejawem siły oraz niemal cynicznej dominacji.

Powrót mamy wykorzystuje schemat klasycznej farsy, gdy w życiu rodziny pojawia się młoda, ładna, a przy tym bezkompromisowo walcząca o poprawę swojego losu, przyjaciółka Adriana Remberta seniora, Diana Castor. Trudno określić, jak długo trwa ich relacja. Wiemy, że dyrektor banku zdążył wynająć jej pokój w hotelu oraz złożyć depozyt na jej nazwisko. Pod nieobecność żony Marii, która przebywa w Przeorkowie, mężczyzna zaprasza przyjaciółkę do domu. Tymczasem małżonka niespodziewanie powraca i zastaje męża w dwuznaczej sytuacji. Zamiast zrobić scenę zazdrości, wyprowadza się do hotelu, a mąż, próbując zachować pozory, rozpoczyna remont domu i jednocześnie nakłania Marię do powrotu.

Opisane zdarzenia rozgrywają się w obecności dzieci, 23-letniego Adriana oraz 17-letniej Beaty. Zanim więc na scenie pojawią się bohaterowie tradycyjnego trójkąta – Mąż, Kochanka i Żona, odbiorca zostanie wprowadzony w sytuację. Dzieci ocenią zachowania rodziców zgodnie ze swoimi przekonaniem oraz wyznawanymi wartościami. Mamę scharakteryzuje Bea, zwolenniczka małżeństwa koleżeńskiego:

Gdyby potrafiła walczyć, rywalizować! Ale tego nie umie! Obracać wszystko w żart, opuszczać ręce. To potrafi. Ale potem płacze po nocach. Wiem. To wszystko jest takie nieżyciowe²⁸.

To zapowiedź tego, co się wydarzy. Bo Rembertowa od wejścia do domu mówi „uprzejmie i grzecznie”, „z dobrym humorem udanym” – przedrzeźnia męża, bawi się jego zakłopotaniem, ignoruje Dianę, potem jest wobec niej serdeczna, wreszcie słysząc nieudolne wyjaśnienia męża, wybucha śmie-

²⁸ Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, „Powrót mamy”, w Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Dramaty*, t. 2, zebrała i opracowała Anna Bolecka, wstępem opatrzył Stefan Treugutt (Warszawa: Czytelnik, 1986), 15.

chem i zwraca się do domniemanej kochanki: „No i cóż? Czy nie nudziarz? Zastanów się, moje dziecko, czy on ci się naprawdę podoba?”²⁹.

Zachowanie Marii nieco inaczej interpretuje syn. Według niego śmiech i obojętność mamy to jedynie sposób samoobrony i ukrycia bezradności. Z tego powodu stwierdza:

Komu się należy rycerskie ramię? Czy tej piękności o silnych łokciach, czy temu filigranowemu stworzeniu, które pod uśmiechem i obojętnością ukrywa swój głęboki żal? Doprawdy, zmuszacie mnie do sentymentalnych powiedzeń... których nie znoszę...³⁰

W komedii usłyszymy śmiech niemal wszystkich postaci – Adriana, Beaty, Diany, Marii, nawet Gundy (odrzuconej przyjaciółki Adriana juniora), a jego przyczyny są rozmaite. Adrian junior śmieje się z poglądów siostry i jej narzeczeństwa z Edwardem Głazszcem, oraz podczas rozmowy rodziców. Reakcje syna świadczą o przyjętej przez niego pozycji obserwatora, są niejednoznaczny komentarzem zachowań postaci, ale i przedstawionej sytuacji:

REMBERT

Powiedz mi, czy na kłajster potrzeba naprawdę całego worka mąki?

MARIA

Jezus Maria, oszalałeś?

Adrian w śmiech

REMBERT

I ja nie wierzyłem, ale musiałem dać, bo stali nade mną. Tasak³¹.

Diana śmieje się już w czasie pierwszych odwiedzin. To reakcja na kłamstwo Remberta, który próbuje usprawiedliwić nieobecność syna przy stole, ostentacyjnie kaszlącego w swoim pokoju, a następnie reakcja towarzysząca odczytywaniu temperatury uczuć członków rodziny na podstawie atmosfery panującej w mieszkaniu. Jeśli w akcie I jej śmiech był oznaką siły i dominacji wobec starszego pana, to w scenie 11 aktu II w czasie spotkania z Adrianem juniorem pod drzwiami pokoju hotelowego Marii Rembertowej jest to oręż atrakcyjnej kobiety i jej sposób uwodzenia.

Pozostałe kobiety śmieją się, by przykryć sytuacje kłopotliwe, w tym również porzucenie przez kochanka. Gunda próbuje potraktować słowa Adriana juniora jako niewczesny żart i dopiero po chwili wybucha płaczem³². Bea natomiast dostrzeże swoją śmieszność, potęgowaną jeszcze poziomem intelektualnym Edwarda. Z tego powodu przywoła *Sen nocy letniej* Szekspira:

²⁹ Pawlikowska-Jasnorzewska, „Powrót mamy”, 43.

³⁰ Pawlikowska-Jasnorzewska, „Powrót mamy”, 47.

³¹ Pawlikowska-Jasnorzewska, „Powrót mamy”, 63.

³² Zob. Pawlikowska-Jasnorzewska, „Powrót mamy”, 101.

BEA

Ale jak ja wyglądam! Czuję się podobną do Tytanii! (*wybuchu śmiechem żalonym*)
Osio! No, osio! Sytuacja po prostu śmieszna!

EDWARD

(*liżąc rakiety*) Widzi pani... nie żaden Tytanik... ale ja nie chciałem tej okropnej
prawdy wyjawić. Byłbym się usunął bez słowa... a teraz zaraz „Titanic”! że niby ka-
tastrofa! Ojej!³³

Najpóźniej zaśmieje się Rembert senior, choć od początku wszelkimi sposobami próbuje zbagatelizować zaistniałą sytuację. Gdy w pokoju pojawiają się dzieci, by przywitać mamę, stwierdza: „Śmiechu warta cała historia...”³⁴. W akcie II znajduje sprzymierzeńca w córce, która zachęca mamę do powrotu słowami: „Śmiej się z całej historii!”³⁵. I rzeczywiście, dopiero wspólny śmiech małżonków zapowiada powrót do normalności. Zresztą również dla podmiotu dramatycznego przedstawione wydarzenia od początku były warte śmiechu. Świadczy o tym wybór gatunku oraz zapisana w didaskaliach uwaga (przytoczona poniżej). Farsowa opowieść o możliwej zdradzie małżeńskiej, a także o niewiernych kochankach (Adrianie juniorze oraz Edwardzie Głazczu) zyskuje komediowe pogłębienie dzięki postaci Marii, która nie tylko swoim przyjazdem przerywa ciąg możliwych schadzek, ale obecnością i zachowaniem wpływa na postępowanie pozostałych członków rodziny. Wpisany w gatunek komedii *happy end* nie obejmie wszystkich postaci, m.in. Gundy czy Diany Castor. Rację ma Zygmunt Szweykowski, że przy bliższym oglądzie utwór ujawnia nie tylko rzeczy zabawne, ale również poważne i tragiczne³⁶:

MARIA

Chciałeś mieć dwie kobiety w jednym domu, a masz je w jednym hotelu. (*uśmiecha się*)

REMBERT

No, nie – ani nie chciałem, ani nie mam!

MARIA

Ależ tak, tak mój drogi, tylko co to kosztuje, ten hotel!
*Śmieją się oboje nareszcie, jak przystało, z całej historii*³⁷.

Mimo poprawy relacji z mężem, o czym świadczy wspólny śmiech małżonków, Rembertowa nadal pozostaje w hotelu, a w akcie III w ich mieszka-

³³ Pawlikowska-Jasnorzewska, „Powrót mamy”, 123.

³⁴ Pawlikowska-Jasnorzewska, „Powrót mamy”, 45.

³⁵ Pawlikowska-Jasnorzewska, „Powrót mamy”, 55.

³⁶ Zbigniew Raszewski w książce *Mój świat* wspominał jego lekturę *Słomkowego kapelusza* Eugène’a Labiche’a, zob. Justyna Kozłowska, „Kohelet z wodewilu”, *Dialog*, nr 5 (2005): 148.

³⁷ Pawlikowska-Jasnorzewska, „Powrót mamy”, 80.

niu dzieją się rzeczy niedopuszczalne; obserwujemy zdemaskowanie Diany przez Adriana oraz porzucenie Beaty przez Edzia. Okazuje się, że bezpieczeństwo domu i jego mieszkańców w jakimś sensie zależy od obecności mamy. Jej powrót jest więc konieczny. Jeśli więc przyjazd z Przeorkowa miał rodowód farsowy, to trzeba mieć nadzieję, że przeprowadzka z hotelu uporządkuje życie rodziny.

W analizowanej sztuce śmiech głównej bohaterki, rozlegający się w chwili powrotu z Przeorkowa, dość nietypowy dla zdradzonej żony, został skomentowany przez członków rodziny, którzy dokonują jego interpretacji. To okazja, by zastanowić się nad cechami Marii Rembertowej. Natomiast wspólny śmiech małżonków staje się nie tylko rozwiązaniem akcji, ale i oceną wydarzeń. Śmiech rozsadzający model kobiety zdradzonej może również zwracać uwagę odbiorcy na postać matki, kobiety doświadczonej i wyrozumiałej, bądź – jak w przypadku Beaty i Edzia – rozładowywać tragizm sytuacji.

Babę-Dziwo wystawiono po raz pierwszy na scenie Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie w 1938 roku. Sztuka opowiada o państwie totalitarnym, na którego czele stoi Valida Vrana, nieszczęśliwa kobieta przepełniona nienawiścią do wszystkiego, co piękne i dobre. Głosząc hasło użyteczności, polegające między innymi na oddaniu ojczyźnie życia i ciała obywateli, organizuje przymusowy pobór dla wszystkich niezamężnych kobiet, by podnieść dzietność w państwie. To zarządzenie ujawnia nie tylko jej bezwzględność, ale i pogardę dla mieszkańców Prawii.

Obywatele państwa opartego na donosicielstwie, bezwzględnym posłuszeństwie i strachu nie mają powodów do śmiechu, a jeśli już – to ich śmiech przepełniony jest goryczą i wyraża bezsilność. Tak śmieje się przecież Norman, gdy sąsiadka Agatika Komor wprowadza się do jego mieszkania na mocy pisma urzędowego przyznającego jej jako matce bliźniąt prawo do „eugeniki i euforii”³⁸, lotniczka Marfa tuż przed samobójstwem czy panna Ninka, szukająca u Gordonów schronienia przed obowiązkowym poborem. To krótki, gorzki i nerwowy śmiech. W pierwszych aktach wypowiedane przez postacie dowcipy nie wzbudzają wesołości, choć w didaskaliach pojawiają się określenia – „z uśmiechem”, „udając powagę”, „z ironią”.

Valida zapewnia o swoim poczuciu humoru³⁹ i domaga się od poddanych uśmiechu, będącego oznaką zadowolenia oraz wyrazem aprobaty obowiązującego systemu⁴⁰. Z tego powodu określenie „z uśmiechem” lub „uśmie-

³⁸ Pawlikowska-Jasnorzewska, *Baba-Dziwo*, 335.

³⁹ Zob. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Baba-Dziwo*, 383.

⁴⁰ Świadczy o tym wypowiedź Validy skierowana do Normana: „Tak, mój drogi Normanie! Zgorzkniałeś mi... A dla zgorzkniałych nie ma u mnie miejsca. No, uśmiechnij się... Nie tak.

chając się” dominuje w opisach zachowań postaci. Tylko Petronika Selen-Gordon próbuje obnażyć śmieszność sytuacji wykreowanej przez Jej Macierzyńską Wysokość, o czym przekonują już pierwsze kwestie:

PETRONIKA

(*siadając przy nim i biorąc drugą gazetę*) Poczekaj, przeczytam ci coś zabawnego. (*czyta*) „W jutrzejszym uroczystym dniu wszystkie serca bić będą tylko dla naszej potężnej władczej matki ludu... wszystkie oczy zwrócone w jej stronę, wszystkie uczucia...”

NORMAN

(*wyrywa jej gazetę z żywą niechęcią*) Zostawże – no więc co w tym zabawnego? Zwyczajny oficjalny styl dziennikarski.

PETRONIKA

O, ale cóż za przesada! Wszystkie serca, wszystkie oczy? Łaskawy panie redaktorze, z wyjątkiem moich..., które mają pilniejsze sprawy!⁴¹

W świecie przedstawionym brzmi nie tylko śmiech gorzki i nerwowy. Śmiech adiutantów podsumowujący zachowanie Normana jest drwiący oraz dominujący, a śmiech chemiczki, będący reakcją na jej słowa na temat obowiązków względem państwa, jest „szczerzy”⁴². Warto nadmienić, że wykorzystana w przemówieniu metafora ula odbiorcom utworu kojarzyć się może z utopiami społecznymi, które stały się podstawą wcześniejszej sztuki Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Mrówki*.

Prawdziwe salwy śmiechu pojawią się jednak dopiero w akcie III, gdy po przemówieniu Validy do studia radiowego zostaną wniesione bukiety, w tym ten szczególny, spryskany środkiem odurzającym sporządzonym przez Petronikę. Pod wpływem specyfiku zaśmieją się wszyscy zgromadzeni: Valida, jej towarzyszką, Baronowa Lelika Skwaczek, oraz Dyrektor Generalny. Śmiech postaci jest głośny i zróżnicowany. Lelika Skwaczek wybuchła „śmiechem dzieciniałym”, „śmiechem kapryśnym”⁴³, śmiech dyrektora nie został dookreślony, i wreszcie Valida roześmieje się obłąkańczo. Odurzeni trucizną bohaterowie podśpiewują i tańczą, zdrabiają wyrazy i w zakazany przez dyktatorkę sposób opisują rzeczywistość. Rozbrzmiewająca na takim tle śmiech przyjmuje chwilami upiorne tony:

DYREKTOR GENERALNY

(*w podnieceniu wybucha co chwila śmiechem*) Wasza Wysokość wciąż raczy żartować ze swojego pokornego sługi... cóż, że pięćdziesiąt pięć lat... To – to jeszcze wiosna

Czynisz to nieszczerze. Jak pies wargę bokiem unosisz...”; Pawlikowska-Jasnorzewska, *Baba-Dziwo*, 318.

⁴¹ Pawlikowska-Jasnorzewska, *Baba-Dziwo*, 282.

⁴² Pawlikowska-Jasnorzewska, *Baba-Dziwo*, 316.

⁴³ Pawlikowska-Jasnorzewska, *Baba-Dziwo*, 377–378.

życia! A co do urody, to przecież... rysy... przecież postawa (*wybucho śmiechem*) dostojność... No i wiekopomne zasługi – hart ducha (*śmiech, po czym przytomnie*)⁴⁴.

Antidotum pomaga bohaterom, ale poruszony śmiechem świat nie wróci już do poprzedniego stanu. Od tej pory Valida nie będzie już wzbudzać strachu ani respektu wśród poddanych. W przywróceniu dawnego porządku nie pomoże jej nawet krzyk (każde wypowiedzenie w cytowanej poniżej kwestii kończy wykrzyknik):

VALIDA

Garstko nicości!... [tak przywódczyni zwraca się do mierzającego do niej Adiutanta albo Normana] No, dosyć tej zabawy! Adiutanci za mną! (*trzeźwo*) Zdrzemnęłam się na chwilę, jak znużona lwica – a będę znała nazwiska tych, co się ważyli uśmiechnąć, jeśli przypadkiem chrapałam! Śpiąca matka – to świętość! Wołać wszyscy: Valida Wielka! (*wstaje z pomocą adiutanta groźna, wyprostowana*) No! Valida Wielka! Mocna!

Wkoło cisza. W drzwiach roześmiane twarze.

VALIDA

Co? Cicho? Więc – niewielka? Więc – bezbronna? Opuszczona? Żałośnie śmieszna? Mała? (*załamuje się i śmieje obłąkańczo*)

*Sanitariusze otaczają ją i zabierają, a tłum za drzwiami wybucho okrzykami radości*⁴⁵.

Roześmiane twarze zastępują dotychczasowe przymusowe uśmiechy i kwestionują znaczenia przypisywane Validzie. Dyktatura zostaje obalona w sposób bezkrwawy.

W tragifarsie wymierzonej przeciwko totalitaryzmowi śmiech, często dookreślany za pomocą przymiotników, istnieje na wiele sposobów, ujawniając rozmaite postawy bohaterów i interpersonalne relacje, takie jak strach przed władczynią czy poczucie wolności, oraz stany świadomości postaci. Śmiech może być gestem wymierzonym przeciwko władcy, a uśmiech zarówno maską skrywającą niewygody życiowe, jak i czynnikiem budującym dobrą atmosferę, nawet jeśli jest to sytuacja udawana. Finałowy szaleńczy śmiech spowodowany środkiem odurzającym okazuje się skutkiem utraty świadomości i oznacza upadek władczyni. Tym samym śmiech staje się potężną bronią w kształtowaniu zbiorowości.

Jeśli poprzednie utwory zwracały uwagę na rolę i znaczenie śmiechu w biografiami poszczególnych osób, charakteryzując postacie i tworzone przez nie interakcje, oraz dając podmiotowi dramatycznemu możliwość oceny postępowania bohaterów, tym razem śmiech w sposób niemal demonstracyjny zmienia świat i wyznacza przestrzeń wolności. W ten sposób

⁴⁴ Pawlikowska-Jasnorzewska, *Baba-Dziwo*, 380.

⁴⁵ Pawlikowska-Jasnorzewska, *Baba-Dziwo*, 391.

przekonanie wywodzące się od Arystotelesa, a powtarzane przez współczesnych kulturoznawców⁴⁶, że śmiech jest zdolnością przypisaną wyłącznie człowiekowi, nabywa nieco odmiennych znaczeń. Okazuje się bowiem, że jest to sposób kontrolowania człowieczeństwa, oręż w walce z głupotą i złem. I nawet jeśli śmiech nie zmieni konkretnej jednostki, nie wprowadzi korekty w jej zachowanie, to przypomni wspólnocie, że wyśmiewaną postawę należy odrzucić.

Wybrane komedie środowiska skamandryckiego zawierają różne rodzaje i formy śmiechu. To śmiech mądry i głupi, nerwowy, gorzki, szczery, będący skutkiem przemyśleń, działania środków odurzających albo intuicyjną reakcją na zdarzenia. Śmiech rozbrzmiewa z różnych powodów i w rozmaitych sytuacjach, a didaskalia wybranych komedii określają go mniej albo bardziej szczegółowo. Różny jest także stosunek postaci do omawianego gestu. Może on niepokoić, intrygować albo realizować utrwalony model wydarzeń czy typ psychologiczny, ale może też zakłócać ustalony porządek. W takim przypadku śmiech otrzymuje rangę zdarzenia. Co ważne, w analizowanych komediach śmieją się niemal wszyscy główni bohaterowie. Tylko Valida Vrana posługuje się wyłącznie złym śmiechem; ostatecznie jednak to śmiech stanie się czynnikiem przyspieszającym jej upadek. Można by więc powiedzieć, że w jakimś sensie sztuka obrazuje przysłowie: „Ten się śmieje, kto się śmieje ostatni”.

Śmiech w wybranych komediach nie decyduje o komizmie postaci ani o gatunku utworu, ale ujawnia siłę drzemiącą w tym ambiwalentnym geście; może niemal dosłownie poruszyć świat i zmienić bieg wydarzeń, ale może również być wyrazem bezrefleksyjnej akceptacji jego fenomenów, bez prób ich zrozumienia. Analizowane utwory pokazują, że pomijając sytuacje uznane w społeczeństwie za rozrywkowe, np. opowiadanie dowcipu, obcowanie z różnymi tekstami kultury, śmiech zawsze jest gestem znaczącym i ważnym dla zrozumienia pokazanych wydarzeń. Może kwestionować ich (po)wagę, wyznawane przez bohaterów wartości, eksponować ich dominację albo uległość (tu przede wszystkim przejawy śmiechu nerwowego). Jedną z możliwości zmiany relacji między postaciami jest ośmieszenie i wy-

⁴⁶ Clifford Geertz, poszukując swoistości gatunku ludzkiego, pisał w 1965 roku: „Człowiek jest zwierzęciem wytwarzającym narzędzia, obdarzonym mową i tworzącym symbole. Tylko on się śmieje; tylko on ma świadomość swojej śmiertelności; tylko on gardzi spółkowaniem z matką lub siostrą; tylko on tworzy wizje innych światów, w których ma zamieszkać, a które Santayana nazywa religiami; lub wypieka babki z błota, które Cyril Connolly nazywa sztuką. Posiada [...] nie tylko umysłowość, ale i świadomość; nie tylko potrzeby, ale i wartości; nie tylko lęki, ale i sumienie; nie tylko przeszłość, ale i historię. Tylko on posiada kulturę”, cyt. za: Zygmunt Bauman, *Kultura jako praxis*, przeł. Jacek Konieczny (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012), 141–142.

śmianie śmiejących się, ujawnienie bezmyślności ich śmiechu, jego bezsensu czy niefortunności. Śmiech rozbrzmiewający w analizowanych utworach, tak niejednorodnych zarówno pod względem genologicznym, jak i poziomu autotematyczności (gdy postacie prowadzą grę wobec innych), zachęca nas do uważnego przyglądania się postaciom, ich reakcjom.

References

- Bauman, Zygmunt. *Kultura jako praxis*. Translated by Jacek Konieczny. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- Biernacki, Andrzej. "Iwazskiewicz w kręgu Wilde'a." *Dialog*, no. 9 (1983): 88–90.
- Boy-Żeleński, Tadeusz. "Śmiech." *Wiadomości Literackie*, no. 39 (1932): 1–2.
- Boy-Żeleński, Tadeusz. *Pisma*, vol. 18: *Felietony*, 7–29. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959.
- Czarnik, Jacek. "Spółka autorska Witkacy – Pawlikowska." *Dialog*, no. 1 (1987): 121–127.
- Grzymała-Siedlecki, Adam. "Dialog o upadku sztuki aktorskiej." *Museion*, no. 1 (1911): 54–72. Reprint in *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*, edited by Irena Sławińska, and Stefan Kruk, Foreword by Irena Sławińska, Author's Notes by Bożena Frankowska, 344–364. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1966.
- HistoRisus. Historie śmiechu / śmiech [w] historii*, edited by Rafał Borysławski, Justyna Jajszcok, Jakub Wollf, and Alicja Bemben. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016.
- Iwazskiewicz, Jarosław. *Dramaty*, vol. 2. Warszawa: Czytelnik, 1984.
- Iwazskiewicz, Jarosław. "Oscar Wilde i moderne idee w jego dziełach." *Dialog*, no. 9 (1983): 78–88.
- Kosowska, Ewa. "Śmiech niewesoły." In *Śmiech Sienkiewicza. Śmiech z Sienkiewicza*, edited by Agnieszka Kuniczuk-Trzciniowicz, and Zdzisława Mokranowska, 43–60. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2017.
- Kozłowska, Justyna. "Kohelet z wodewilu." *Dialog*, no. 5 (2005): 148–153.
- Krasiński, Edward, „Listy Arnolda Szyfmana z Jarosławem Iwazskiewiczem 1930–1964.” *Pamiętnik Teatralny*, no. 1/4 (1982): 213–231.
- Nowaczyński Adolf. "Skamander połyka wiślana światłą się falą." *Skamander*, no. 7/9 (1921): 296–317.
- Nycz, Ryszard. "Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej)." In Nycz, Ryszard. *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław: FNP "Leopoldinum", 2002.

- Pawlikowska-Jasnorzewska, Maria. *Dramaty*, vol. 1–2, edited by Anna Bolecka, foreword by Stefan Treugutt. Warszawa: Czytelnik, 1986.
- Propp, Władimir Jakowlewicz. *O komizmie i śmiechu*. Translated by Paulina M.E. Knyż. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2016.
- Puzyna, Konstanty. [Ta wczesna komedia...]. *Dialog*, no. 4 (1980): 7–8.
- Ratajczakowa, Dobrochna. "Komedia w epoce Młodej Polski." In Ratajczakowa, Dobrochna. *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, vol. 1, 301–312. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.
- Redakcja. "Krytykom i recenzentom." *Skamander*, no. 4 (1921): 80–87.
- Rittner, Tadeusz. "Komedia." *Kurier Warszawski*, no. 285 (1911): 5–6.
- Słonimski, Antoni. "Ruch teatralny. Teatr Mały: 'Niewinna grzesznica,' komedia współczesna i wieczna w 3 aktach Wacława Grubińskiego; dekoracje Karola Frycza, reżyserował autor." *Wiadomości Literackie*, no. 13 (1925).
- Urbanowski, Maciej. "Gest śmiechu w literaturze dwudziestolecia międzywojennego (rekonesans)." *Wielogłos*, no. 1 (2007): 119–129.
- "Varia" [Dn. 6 grudnia...]. *Skamander*, no. 1 (1920): 56–57.
- Warońska, Joanna. "Komedia według skamandrytów (wstępny rekonesans)." In *Skamander*, vol. 11: *Reinterpretacje*, edited by Maciej Tramer, and Agnieszka Wójtowicz, 11–28. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015.

Śmiech w komediach środowiska Skamandra. Funkcje i rodzaje

Abstrakt: Autorka na podstawie trzech sztuk powstałych w środowisku grupy poetyckiej Skamander: *Złodzieja idealnego* Jarosława Iwaszkiewicza (napisanego w latach 1923–1924), *Powrotu mamy* (1935) oraz *Baby-Dziwo* (1938) Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, wykazała istnienie różnorodnych rodzajów i funkcji śmiechu. W świecie przedstawionym odnalazła przejawy śmiechu somatycznego, wyrażającego radość życia albo szaleństwo, oraz zaangażowanego, posiadającego moc zmiany rzeczywistości i rozbijania zastanych form. Bohaterowie używają śmiechu również jako maski, przykrywając zaskoczenie, strach czy zażenowanie. W ten sposób przemieniają kontrowersję w konwersację. Postacie sięgają również po społeczną rolę śmiechu, by tworzyć wspólnotę, określić jej granice, ustalić stan osobowy grupy albo uzgodnić postawy i zachowania.

Literackie obrazy osób śmiejących się stały się jednocześnie przykładami śmiechu kulturowego, dlatego autorka pokazała komediową twórczość środowiska skamandrytów na tle praktyk Młodej Polski oraz Dwudziestolecia. Jednocześnie przeciwstawiła się sprowadzaniu skamandryckiego „gestu śmiechu” wyłącznie do radosnej samoakceptacji.

Słowa kluczowe: grupa poetycka Skamander, komedia w I połowie XX wieku, „gest śmiechu”, śmiech somatyczny, śmiech kulturowy, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Jarosław Iwaszkiewicz.

Lachen in Skamanders Komödien. Funktionen und Typen

Abstract: Anhand von drei Theaterstücken der Dichtergruppe Skamander: *Złodziej idealny* [Der ideale Dieb] (1923–1924) von Jarosław Iwaszkiewicz, *Powrót mamy* [Die Rückkehr der Mutter] (1935) und *Baba-Dziwo* [Der Sonderling] (1938) von Maria Pawlikowska-Jasnorzewska werden verschiedene Arten und Funktionen des Lachens fokussiert. In der dargestellten Welt fand die Autorin Manifestationen des somatischen Lachens, als Ausdruck der Lebensfreude oder des Wahnsinns, und des engagierten Lachens, das die Kraft besitzt, die Realität zu verändern und die vorhandenen Formen aufzubrechen. Die Figuren benutzen das Lachen auch als Maske, um Überraschung, Angst oder Verlegenheit zu verbergen. Auf diese Weise machen sie aus einer Kontroverse eine Konversation. Die dargestellten Personen nutzen auch die soziale Rolle des Lachens, um eine Gemeinschaft zu schaffen, ihre Grenzen zu definieren, den persönlichen Status der Gruppe zu bestimmen oder sich auf Einstellungen und Verhaltensweisen zu einigen.

Die literarischen Bilder von lachenden Menschen bilden Beispiele für das kulturelle Lachen, weshalb die Autorin die Komödien der Dichtergruppe Skamander vor dem Hintergrund der literarischen Praktiken des jungen Polens und der Zwanziger Jahre darstellte, und wendet sich dagegen, Skamanders „Lachgestus“ ausschließlich auf freudige Selbstakzeptanz zu reduzieren.

Schlüsselwörter: Dichtergruppe Skamander, Komödie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Lachgestus, somatisches Lachen, kulturelles Lachen, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Jarosław Iwaszkiewicz.