

MARIA TARNOGÓRSKA
Uniwersytet Wrocławski*

Gałczyński i Monty Python? O nową interpretację *Zielonej Gęsi*

Gałczyński and Monty Python?

About a strange phenomenon of Polish humorous literature

Abstract

This article presents and analyses a striking similarity between *Zielona Gęś* (*The Green Goose*), a collection of short plays by Polish poet K. I. Gałczyński, published first in 1946–1950, and the BBC series *Monty Python's Flying Circus* broadcast in 1969–1974. Although Gałczyński and the British comedy group never met and while they belonged to different generations, they created similar humorous worlds often using the same literary motifs and cultural inspirations. The origin of the 'isomorphic' relation has to do with their similar intellectual backgrounds as well as connections to the English tradition of literary nonsense.

* Instytut Filologii Polskiej Zakładu Teorii Literatury Uniwersytetu Wrocławskiego
pl. Nankiera 15, 50-140 Wrocław
e-mail: majkatarn@poczta.onet.pl

Zaproponowane przeze mnie ujęcie chciałabym potraktować jako przyczynek do badań nad polską literaturą nonsensu, która niejednokrotnie, w zaskakujący sposób, okazuje się nie dość odległa od wzorów i tendencji, ukształtowanych w obrębie — macierzystej dla nonsensu — kultury brytyjskiej. Zestawienie tekstów Galczyńskiego z twórczością Monty Pythona stanowi równocześnie okazję do obejścia „idiomu polskiego”, który towarzyszy odczytaniom Najmniejszego Teatrzyku Świata od chwili jego powstania po najnowsze opracowania, by wymienić choćby wydaną w 2011 roku pracę Jerzego S. Ossowskiego *Sprawa Galczyńskiego*. Narzucają one styl interpretacji, który przedstawia *Zieloną Gęś* jako posługującą się aluzją satyrę na pełną absurdów polską rzeczywistość oraz warunkowany przez tę rzeczywistość „manifest (...) wolności egzystencjalnej” (Ossowski 2011: 318). Perypetie teatrzyku w Polsce powojennej — zarówno ataki „postępowej” młodzieży zetempowskiej, nierozumiejącej „zielonogęsiowego” humoru i domagającej się od autora postawy zaangażowanej w problematykę czasu (chodzi tu przede wszystkim o słynny list zetempowców z fabryki „Era”, przesłany do redakcji „Pokolenia”; Galczyńska 2000: 264–265), jak i protesty tzw. prawdziwych Polaków, wyczulonych na targanie świętości narodowych (Jacek Trznadel zarzucał poecie, iż kpi sobie z polskich Hamletów w chwili, gdy wydaje się wyroki śmierci na AK-owców; Galczyńska 2011: 468) — świadczyły wyraźnie, iż stworzony przez Galczyńskiego gatunek¹ pojawił się w niewłaściwym czasie², który skazywał ten rodzaj literatury na mijające się z jej istotą odczytania. Dezorientację części ówczesnej publiczności dobitnie wyrażał na łamach „Tygodnika Warszawskiego” Zygmunt Prószyński: „nikt nie rozumie o czym pisze i o co mu chodzi” (1946: 4), Stefan Kisielewski zaś rozpowszechniał opinię o obecnym w dziele Galczyńskiego „kosmicznym belkocie” (1946).

Tymczasem klucz do interpretacji *Zielonej Gęsi*, wskazujący właściwy kierunek odczytania, znaleźć można w jednej z jej najwcześniejszych wersji z 1946 roku:

¹ Jak twierdził pół wieku temu E. Balcerzan, komentując fenomen *Zielonej Gęsi* w dyskusji, zainicjowanej w dziesiątą rocznicę śmierci poety: „Kto wie — ktoś to kiedyś może udowodni — czy Galczyński nie jest twórcą nowego gatunku” (1963: 18).

² O tym, iż Galczyński urodził się w niewłaściwej epoce pisał już A. Golubiew w *Liście otwartym do K. I. Galczyńskiego — poety* („Tygodnik Powszechny” 1947, nr 1). Podobny pogląd wyrażał także niemiecki tłumacz *Zielonej Gęsi* — K. Dedecius (1969: 173).

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

(Galczyński 1987: 82)

Słowa te wypowiada Gzegźółka, zwany „fenomenem nonsensu”, co pozostaje wyraźnym sygnałem dla odbiorcy, wskazującym na właściwy i najbliższy kontekst Najmniejszego Teatrzyku: tradycję angielskiego, nonsensownego humoru. Tradycję tę odkrył i wykorzystywał Galczyński już w okresie międzywojennym, o czym świadczą zarówno układane przez niego i odgrywane w czasach studenckich w gronie przyjaciół (m.in. Władysława Sebyły i Stanisława Marii Salińskiego) absurdałne scenki (Galczyńska, *Wstęp* do: Galczyński 1987: 6), jak i niezwykle istotne z punktu widzenia dziejów polskiego nonsensu dokonania literackie: 1. wydana w 1929 r. powieść *Porfirjon Osielek czyli Klub Świętokradców*, w której pojawiają się charakterystyczne dla literatury nonsensu ekscentryczne postacie, jak tytułowy Osielek — „właściciel fabryki sztucznych nosów i noktambulik” (warto zauważyć, iż księżyc uważany jest za patrona nonsensu³) czy pani Heksensus — wdowa po „królewskim nadwornym wypychaczu ptaków”; 2. „pragesi”, czyli teksty, które stanowią zapowiedź przyszłego gatunku (scenki dramatyczne zaprawione nonsensownym humorem), drukowane w „Cyruliku Warszawskim” (*Rozmowa grabarzy*, 1930) i „Wróblach na dachu” (*Więc przepijmy babci domek mały czy Sport w Rosji Sowieckiej*, 1931); 3. pionierskie na gruncie polskim realizacje limeryku (1935), określanego przez badaczy jako „sonet literatury nonsensu” (Tigges 1987). „Zielonogęsiowa” twórczość Galczyńskiego stanowi więc wyraźną kontynuację przedwojennych zainteresowań poety, które — podobnie jak skamandryckie „absurdy” (primaaprilisowe żarty Tuwima i Słonimskiego⁴) — przyczyniły się do przeniesienia na grunt polski brytyjskiej tradycji nonsensownego humoru oraz rozwoju typowo inteligentkiej kultury zabawy (nie bez znaczenia wydaje się w tym kontekście opinia badaczy, iż wraz ze wzrostem wykształcenia wzrasta upodobanie do nonsensownego humoru — zob. Brzozowska 2000: 80). Właśnie inteligentki (trudno zatem zgodzić się z opinią Jana Błońskiego, iż „Nonsens jest u Galczyńskiego znakiem ludowości” — Błoński 1959: 104), a co za tym idzie wyrafinowany (angielscy badacze używają w podobnym przypadku określenia *sophisticated*) charakter nonsensu Galczyńskiego, pozwala na zestawienie z symbolizującym współcześnie ten rodzaj twórczości i cieszącym się dużą popularnością *Latającym Cyrkiem Monty Pythona*⁵, stworzonym w latach 60. przez grupę brytyjskich komików, będących absolwentami najlepszych w Anglii uniwersytetów: Oxfordu i Cambridge. Zestawienie to nie opiera się na „twardej” relacji intertekstualnej, zakładającej dialogowe, intencjonalne nawiązanie między tekstami: Zielona Gęś drukowana była na lamach

³ O „księżycu — patronie nonsensu” pisał G. K. Chesterton w swojej słynnej *Obronie nonsensu*, cytowanej w *Księdze nonsensu* A. Marianowicza i A. Nowickiego (1958: 14).

⁴ Teksty, publikowane na lamach międzywojennej prasy od 1920 r., zebrane zostały w tomie Tuwima i Słonimskiego pt. *W oparach absurdu* (1958).

⁵ „Jest to humor inteligentów dla inteligentów” — jak pisał na lamach „Przekroju” A. Saramonowicz (2002: 32).

„Przekroju” w latach 1946–1950⁶, zaś *Latający Cyrk Monty Pythona* emitowany był w BBC w latach 1969–1974, a jego pełny polski przekład Elżbiety Gałazki-Salomon ukazał się w dwutomowym wydaniu w 2004 i 2006 r., co wyklucza jakiegokolwiek wzajemne inspiracje i zależności. Zdumiewające podobieństwo wielu humorystycznych konceptów łączy oba teksty na zasadzie zagadkowego izomorfizmu, dającego się wyjaśnić jedynie jako efekt wykorzystania zbliżonych źródeł oraz mechanizmów komicznych. Fundamentalne znaczenie przypisać niewątpliwie należy przewrotnej zabawie ze sferą wysokiej, kształtującej inteligencki etos kultury i edukacji (tak mniej więcej oddać można niezwykle trudne w tłumaczeniu określenie Dietera Petzolda „Spiel mit dem Bildungsgut” — Petzold 1972: 193), co przejawia się poprzez liczne nonsensowne przekształcenia, odwrócenia i inkongruencje, burzące uświęcony tradycją porządek. Szczególnym obiektem tych zabiegów stają się literatura i sztuka, których symboliczna, przesycona znaczeniami postać, zastąpiona zostaje — na zasadzie czysto intelektualnego żartu — trywialnym, pozbawionym wszelkiej wzniosłości wariantem. W skeczu Monty Pythona *Poezownia XIX-wieczni poeci* stanowiąc mają element wyposażenia każdego gospodarstwa domowego, gdyż, jak głosi reklama tytułowej instytucji:

Wieszcz umiła byt rodzinie,
lecz nie zwykły wierszokleta.
Czyś u siebie, czyś w gościnie,
w domu musi być poeta.

(*Latający Cyrk Monty Pythona* 2004: 241)

Poezownia oferuje swoim klientom cztery modele: Alfred Tennyson, William Wordsworth, Algernon Swinburne i Percy Shelley, zaś jej inkasenci dokonują regularnie „odczytu poety”. W podobny sposób „uzwycznajnia” poezję Gałczyński w teatryku *Poezja droższe*, w którym tytułowym artykule handluje się na czarnym rynku oraz dostaje się go z przydziału „na rodzinę”, zaś braki w zaopatrzeniu powodują katastrofalne skutki:

PIEKIELNY PIOTRUŚ: (...) Matka nadchodzi. Ale czy przyniesie coś do czytania? W kwiecie wieku umrę z głodu intelektualnego (...)

STROSKANY OJCIEC: Jak nie mam mojej poezji do łóżka, to po prostu idiociej.

(Gałczyński 1987: 138)

Kultura w jej wysokich wytworach pojawia się również jako „bohater” sensacyjnej fabuły, w której świat przestępczy oddaje się niepospolitym, a nawet ekstrawaganckim zajęciom. W skeczu Monty Pythona o fałszywych reżyserach filmowych inspektor Scotland Yardu tak demaskuje zatrzymanego sprawcę:

⁶ Okres „zielonogęsiowej” twórczości przerwany został wskutek decyzji, podjętej na Zjeździe Pisarzy w 1950 r., na którym A. Ważyk oskarżył poetę o — jak pisze J. S. Ossowski — „rozsiewanie drobnomiezczańskich miazmatów, tak niebezpiecznych dla budowniczych najświetlejszego ustroju społecznego świata...” (Ossowski 2005: 46).

Aresztuję cię za podszywanie się pod signora Michelangelo Antonioniego, włoskiego reżysera, współtwórcę scenariuszy do swoich własnych filmów, w których odchodzi od klasycznej struktury narracyjnej, skupiając się na przedstawianiu ulotnych wydarzeń i nieustającym studium psychiki... (*Latający Cyrk Monty Pythona*, t. 2.: 93)

W skeczu Galczyńskiego *Banda fałszerzy sonetów* tytułowi przestępcy uprawiają swój proceder w podziemiach Biblioteki Kolbuszowskiej. Pojmany przez Komisarza herszt bandy wyraża skruchę, posługując się — podobnie jak cytowany wcześniej inspektor — językiem sali wykładowej: „Bo — czyż godzi się fałszować sonety, czyli rodzaj konstrukcji stroficznej, którą uprawiali faceci tej miary, co Dante, Petrarca i Mickiewicz?” i powołując na Platona, który „gdzieś powiada, że serce ludzkie ma wrodzoną skłonność do doskonalenia się” (Galczyński 1987: 284). W wersji polskiego poety efekt komiczny ulega jeszcze wzmocnieniu poprzez dodatkowy *suspens*, jaki przynosi ukazanie fatalnych skutków działania sonetów „z poprzestawianymi rymami”: „córka zatrula się tymi sonetami i zwirowała (...) słyszy głosy wewnętrzne, a jeden głos ciągle do niej mówi — Napij się herbaty Jazdiu. — I ona naparza i pije herbatę bez przerwy” (Galczyński 1987: 283).

Niezwykle istotnym wyróżnikiem zarówno pythonowskiego, jak i „zielonogęsiowego” humoru jest także zabawa literackim kanonem, który poddany zostaje trywializującym i nonsensownie odkształcającym zabiegom. Przykładem może być występująca w *Latającym Cyrku Monty Pythona* filmowa *Semaforowa wersja „Wichronnych Wzgórz”*, w której bohaterowie komunikują się machając do siebie flagami, czy anagramowa wersja Szekspira, stworzona przez człowieka, mówiącego wyłącznie anagramami. Odpowiednikiem podobnie humorystycznie zniekształconej wersji klasyki jest skecz Galczyńskiego *Filon i Laura i dobrze poinformowany facet*, w którym słynna literacka randka pozbawiona zostaje swojego sielankowego *entourage’u*.

DOBRCZE POINFORMOWANY FACET:

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

(Galczyński 1987: 256)

Komizm całej sytuacji wzmaga przy tym fakt, iż słynna fraza „coś tam klaszcze za borem” ulega typowemu dla poetyki nonsensu ukonkretnieniu, w wyniku którego obsada teatryku powiększa się o kolejną dramatyczną postać: „COŚ TAM: (na chwilę się ucisza, a potem znowu klaszcze za borem jak cholera)” (Galczyński 1987: 256).

Powagę literackich arcydzieł obniża także parodia symbolizujących je postaci. W przypadku obu tekstów jej przedmiotem staje się Hamlet, który zyskuje „nowe życie” jako bohater komediowy. W *Latającym Cyrku Monty Pythona* Hamlet pojawia się w gabinecie psychiatry, wygłaszając pełną pretensji kwestię: „Chodzi o to, że gdziekolwiek się udam, zawsze jest tak samo: wszyscy chcą tylko, żebym mówił »Być albo nie być...«” (*Latający Cyrk Monty Pythona* 2006: 315), po czym zdradza, iż chce nadać swemu życiu sens, zostając prywatnym detektywem. W bardziej wyrafinowanej, jak się wydaje, wersji Galczyńskiego Szekspirowski bohater nie tylko wygłasza podobną skargę:

Być albo nie być — oto jest pytanie,
Które powtarzam od lat trzystu w kółko.

(Galczyński 1987: 160)

— ale także, „na próbę”, przestaje być, trywializując w ten sposób tragiczną wymowę najsłynniejszego literackiego pytania. W teatryku *Hamlet & kelnerka* hamletyczny wybór również pozbawiony zostaje dramatycznej powagi i egzystencjalnego wydźwięku: Hamlet umiera na „brak decyzji i skręt kiszki na ostrym zakręcie historycznym” (Galczyński 1987: 228), nie mogąc zdecydować się, czy zamówić kawę czy herbatę w oberży „Pod Wyskubanymi Brwiami”.

Inspirację dla nonsensu *Latającego Cyrku* oraz *Zielonej Gęsi* stanowi jednak nie tylko literatura, lecz także sztuka, której znajomość okazuje się warunkiem odczytania intertekstualnej gry, adresowanej do wykształconego odbiorcy. Kolejny raz można tu zauważyć zastanawiającą zbieżność, występującą w doborze zapożyczonych z historii kultury przykładów: w skeczu Monty Pythona, którego akcja dzieje się w Galerii Sztuki Narodowej, postać z obrazu Johna Constable’a *Wóz z sianem* skarży się na hałaśliwe sąsiedztwo: „Przenieśli nas do sali pełnej Breughłów. Cholerna speluna... Do późnej nocy rozbijają się na łyżwach” (*Latający Cyrk Monty Pythona* 2006: 24), zaś jeden z teatryków Galczyńskiego „ma zaszczyt przedstawić obraz Breughela »Kłótnia żebraków«”, którego postaci w podobny sposób „materializują się” i odbywają tytułową sprzeczkę, używając wymyślnych inwektyw.

W końcu osobny i ważny rozdział w omawianej twórczości tworzą także zabawy z historią, których efektem jest przedstawienie jej komicznego, poddanego działaniu logiki nonsensu, alternatywnego wariantu. W skeczach Monty Pythona pojawiają się więc m.in. kardynał Richelieu jako świadek we współczesnym procesie sądowym, w którym oskarżony sądzony jest za nieprawidłowe parkowanie, szurnięta królowa Wiktoria, Aleksander Wielki w przebraniu Attyli, w którym czuje się bezpieczniej czy Mao-Tsētung i Karol Marks jako uczestnicy telewizyjnego quizu. Specjalnością Galczyńskiego są natomiast postaci biblijne i mitologiczne, które swym nieprzewidywalnym zachowaniem burzą ustalony w oficjalnych przekazach scenariusz zdarzeń. W skeczu *Nieudany potop z powodu zimy* Noe buduje sanie i kuligiem, „z całym towarzystwem”, udaje się na górę Ararat, „żarłoczna Ewa” zjada całe jabłko i jak podsumowuje Adam: „Cała Biblia na nic” (Galczyński 1987: 42), zaś w *Tragicznym końcu mitologii* Jowisz robi sobie jajecznicę z trzech jajek, z których miało się wykluć troje „mitologicznych dzieciąt” poczętych z Ledą, tłumacząc: „chyba rozumiesz, że z Kastora i Pollukusa pożytek żaden, a co do Heleny, to konsekwencje wiadome: wojna trojańska. A my wojen mamy absolutnie dość” (Galczyński 1987: 312). Trudno nie zauważyć, iż podobnie nonsensowne kreacje historycznych postaci stanowią istotę pokrewnego limerykowi gatunku *cleribew*, występującego na gruncie polskim pod nazwą biografiola⁷.

Wspólnym dla Monty Pythona i Galczyńskiego motywem są natomiast powojenne losy Hitlera, który z groźnego zbrodniarza staje się groteskową, sprowadzoną do pospolitego wymiaru postacią: w *Latającym Cyrku* jako pan Hilter z ramienia Partii Narodowych Bocjalistów kandyduje w wyborach na prowincji angielskiej, w *Zielonej Gęsi* — „jest strażnikiem w jednym z hamburskich teatrów” (Galczyński 1987: 73).

⁷ Reguły tego gatunku opisuje S. Barańczak w odautorskim wstępie do tomu *Biografioly*, Poznań 1991.

Literatura, sztuka i historia tworzą więc podstawowe źródło konceptów zarówno pythonowskiego, jak i „zielonogesiowego” humoru, nadając mu cechę elitarności, charakterystycznej dla inteligentkiej kultury śmiechu.

Humor ten występuje czasem w swojej czarnej odmianie, znów przynosząc podobne w obu przypadkach rozwiązania. Przykładem może być motyw amputacji głowy, która — co typowe dla poetyki nonsensu — nie posiada większego wpływu na czynności życiowe dotkniętych nią postaci. W *Latającym Cyrku* jedna z Pieprzniczek wygłasza znamienne kwestie: „Jego matka ma się znacznie lepiej po tym, jak jej amputowano głowę, polepszyło jej się (...)” (*Latający Cyrk Monty Pythona* 2004.: 31), zaś w teatryku Galczyńskiego Judyta uciną głowę Holofernesowi (motyw ten znany jest w sztuce choćby z obrazu Carravaglia), ten zaś mówi „z brakującą głową”: „Ciekawe, jak ja teraz będę żył. Chyba żebym się przyzwyczaił” (Galczyński 1987: 99). Bywa również, iż zarówno w brytyjskim, jak i polskim wariancie humor przybiera bardziej kontrowersyjną postać, skłaniając się ku tradycji tzw. *sick humour*. W pythonowskim skeczu zakład pogrzebowy oferuje swoim klientom możliwość pozbycia się zwłok przez akt kanibalizmu, w teatryku *Pogrzeb zbrodniarza wojennego* rozentuzjzmowana publiczność domaga się bisów przy spuszczeniu do grobu zwłok zbrodniarza wojennego nr 8, grabarze zaś „bisują bez przerwy” (Galczyński 1987: 58). Obecność tego rodzaju humoru w widoczny sposób różni nonsens „dla dorosłych” od jego „dziecięcej” odmiany, pozbawionej skrajnie drastycznych elementów.

W obu omawianych tekstach nonsensownym deformacjom podlega także język, którego logika poddawana jest przewrotnym, zaskakującym nagłym „odkryciom”, operacjom. W *Latającym Cyrku* „mały domeczek przy Dibley Road dotknęła prawdziwa komedia” (*Latający Cyrk Monty Pythona* 2004: 10), komentator BBC donosi, iż „W roku 1945 wybuchł pokój” (*Latający Cyrk Monty Pythona* 2004: 14), a Zakonnica Attyła składa „śluby wieczystej brutalności” (*Latający Cyrk Monty Pythona* 2004: 280). U Galczyńskiego z kolei występują takie konstrukcje jak „z narażeniem życia i śmierci”, a Hermenegilda Kociubińska „daje usta” prof. Bączyńskiemu, który „inkasuje usta i wsadza je do słoja ze spirytusem” (Galczyński 1987: 73), udosławiając w ten sposób i konkretyzując popularną metaforę.

Analizowane podobieństwa dają się także zauważyć w sferze nonsensownych rekwizytów i gadżetów, podkreślających ekscentryczność i odmiennosc przedstawionego świata. Szczególne znaczenie mają tu oryginalne wynalazki, jak pythonowski „proustomierz”, używany w Ogólnobrytyjskim Konkursie na Streszczenie Prousta czy „hunomat” — aparat do wykrywania Huna Attyli, w *Zielonej Gęsi* zaś „wiatrowyciszacz”, za pomocą którego Gzęgźółka wycisza wiatr czy „nogarium” — specjalny rodzaj akwarium, zaprojektowany przez prof. Bączyńskiego. W obu wypadkach wydają się one dziedzictwem XIX-wiecznego, wiktoriańskiego nonsensu, przejmującego od swoich czasów ideę naukowego (w wersji parodystycznej) odkrycia.

Osobną kategorię tworzą też meble komiczne (na ich istotną rolę w tekstach komicznych zwracał swojego czasu uwagę Tadeusz Peiper, charakteryzując je jako „złośliwe” i „złoczyńne”; Peiper 1972: 235), jak „ludożerczy sekretarzyk” w skeczu Monty Pythona czy mówiący ludzkim głosem kredens w teatryku *Dramat zdradzonego mężczyzny*, czyli *Przygnieciony przez kredens*. Podobieństwo obu zjawisk tekstowych przypieczętowują wreszcie tzw. szczególności, by posłużyć się humorystycznym terminem Monty Pythona. Należy do nich choćby wypowiedziana zarówno przez postacie *Latającego Cyrku*, jak i *Zielonej Gęsi* formuła

„Na Jowisza” czy wspólna im idea ekscentrycznych stowarzyszeń, jak Królewskie Towarzystwo Układania Jednych Rzeczy na Drugich (Monty Python) i Klub Niedoprasowanych Spodni (Galczyński).

Za ciekawostkę uznać też trzeba fakt, iż w wielu skeczach Monty Pythona pojawia się gęś: wprawdzie nie zielona, lecz — zgodnie z zasadą nonsensownej dziwności — gęś pantomimiczna lub Królewska Kanadyjska Gęś Konna.

Zaskakujące podobieństwo pythonowskiego i „zielonogęsiowego” humoru dowodzi niewątpliwie, iż teatrzyk Galczyńskiego trudno uznać za zjawisko historyczne, za jakie uważał *Zieloną Gęś* Jan Błoński, pisząc w 1959 r.: „zdobywszy trwale miejsce w pamięci publiczności, staje się powoli historyczna. Jest ona bowiem likwidacją inteligenckiego dwudziestolecia, podobnie jak »Zielony Balonik« był likwidacją Młodej Polski” (1959: 105). Znakomity badacz nie mógł, rzecz jasna, przewidzieć, iż rozpowszechnienie się w okresie powojennym, m. in. za sprawą niezwykle popularnej także w Polsce twórczości Monty Pythona, konwencji literackiego nonsensu przyniesie nowe konteksty, pozwalające odczytać stworzony przez Galczyńskiego „gatunek” jako oryginalne i nietracące aktualności przedsięwzięcie, wyrosłe nie tyle z inspiracji bieżącą rzeczywistością, co przywiązania do angielskiej tradycji i będącego jej znakiem rozpoznawczym typu humoru. Miłośnicy Monty Pythona mogą zatem traktować „zielonogęsiowy” teatrzyk jako rodzaj archeologicznego odkrycia, ujawniającego istnienie cywilizacji, która wytworzyła jakże podobną kulturę śmiechu...

Bibliografia

- Balcerzan Edward (1963), *W dziesiątą rocznicę Galczyński–Tuwim*, „Twórczość”, nr 12.
- Barańczak Stanisław (1991), *Biografioly*, Wydawnictwo a5, Poznań.
- Błoński Jan (1959), *Pozytywny ekscentryk czyli o „Zielonej Geśi”*, „Dialog”, nr 4.
- Brzozowska Dorota (2000), *O dowcipach polskich i angielskich. Aspekty językowo-kulturowe*, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Opole.
- Chesterton Gilbert Keith (1958), *Z „Obrony nonsensu”* [w:] A. Marianowicz, A. Nowicki, *Księga nonsensu*, PIW, Warszawa.
- Dedecius Karl (1969), *Nachwort und Anmerkungen* [in:] K. I. Galczyński, *Die Grüne Gans: das kleinste Theater der Welt*, deutsch aufgeführt von K. Dedecius, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Galczyńska Kira (2010), *Zielony Konstanty czyli Opowieść o życiu i poezji Konstantego Ildefonsa Galczyńskiego*, „Książka i Wiedza”, Warszawa.
- (2011), *Zielony Konstanty*, Świat Książki, Warszawa.
- Galczyński Konstanty Ildefons (1987), *Zielona Geś*, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek, Warszawa.
- Gołubiew Antoni (1947), *List otwarty do K. I. Galczyńskiego—poety*, „Tygodnik Powszechny”, nr 1.
- Kisielewski Stefan (1946), *O kosmicznym bełkocie*, „Tygodnik Warszawski”, nr 44.
- Latający Cyrk Monty Pythona — tylko słowa* [Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin] (2004), t. 1, przeł. E. Gałązka-Salamon, Wydawnictwo RM, Warszawa.
- Latający Cyrk Monty Pythona — tylko słowa* (2006), t. 2, przeł. E. Gałązka-Salamon, Wydawnictwo RM, Warszawa.
- Ossowski Jerzy S. (2005), *Galczyński znany i nieznan* [w:] *Konstanty Ildefons Galczyński znany i nieznan. Studia i szkice*, red. A. Gomóła, „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe, Katowice.
- (2011), *Sprawa Galczyńskiego: szkice z antropologii kultury literackiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego, Kielce.
- Peiper Tadeusz (1972), *Komizm ekranowy* [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Petzold Dieter (1972), *Formen und Funktionen der englischen Nonsense-Dichtung im 19. Jahrhundert*, Verlag Hans Carl, Nürnberg.
- Prószyński Zbigniew (1946), *Na marginesie „Poezji” p. Galczyńskiego*, „Tygodnik Warszawski”, nr 45.
- Saramonowicz Andrzej (2002), *Śmieję się śmiać*, „Przekrój”, nr 10.
- Słonimski Antoni, Tuwim Julian (1958), *W oparach absurdu*, Iskry, Warszawa.
- Tigges Wim (1987), *The Limerick: the Sonnet of Nonsense?* [in:] *Explorations in the Field of Nonsense*, ed. W. Tigges, Rodopi, Amsterdam.