

Gałczyński – mistrz poetyckiej groteski

W rankingu na najzabawniejszego polskiego poetę Gałczyński byłby bez wątpienia jednym z głównych pretendentów do pierwszego miejsca. W tej samej roli wystąpiłby też zapewne, gdyby ktoś wpadł na pomysł (raczej mało prawdopodobny) przeprowadzenia ankiety wśród czytelników poezji z zapytaniem w rodzaju: „Jacy poeci kojarzą się Panu/Pani z kategorią groteski?”. Humor bowiem, czy – jak ktoś woli – komizm, poezji Gałczyńskiego wiąże się ściśle z poetyką groteski, co bynajmniej nie oznacza, że w jego twórczości ma ona przede wszystkim wymiar komiczny. Wbrew dość powszechnej opinii, poeta nie był li tylko „wesołym dekadentem”¹, a pojawiające się w jego wierszach tony katastroficzne, mimo iż artykułowane w stylu *buffo*, pobrzmiewają całkiem serio². Natomiast niewątpliwie był prowokatorem, co w sposób znaczący zaważyło na recepcji jego twórczości. Gałczyński zwyczajem sowizdrzałów mieszał „wysokie” z „niskim” i pozwalał sobie na niewybredne żarty, zarazem jednak w sposób prosty i niezwykle przejmujący potrafił ukazać dramat człowieka świadomego swojej słabości. Nie był poetą odpowiedzialnym za słowo, nie wahał się nim kupczyć, ale miał też odwagę przyznać się do tego, że jest mały, czego dowodzą chociażby *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich*. Nic więc dziwnego, że Gałczyński fascynuje, ale też poważnie niepokoi i to nie zawsze w pozytywnym sensie tego słowa. Niektóre jego poczynania są tyleż bulwersujące, co niezrozumiałe i nie dają się jednoznacznie wytłumaczyć. Faktem pozostaje, że był człowiekiem pełnym sprzeczności i dlatego – jak napisał przed ponad dwudziestu laty Jan Witan, stawiając tym samym diagnozę, która jest i zawsze będzie w jakimś stopniu aktualna: „Spór o Gałczyńskiego trwa. Ma on albo zaciekle przeciwników, albo gorących wielbicieli. Rzadko kogo pozostawia obojętnym”³.

Można się spodziewać, że przy okazji pięćdziesiątej rocznicy śmierci Gałczyńskiego spór o niego rozgorzeje na nowo. Można też mieć nadzieję, że temperatura tego sporu nie przekroczy granic optymalnych dla „zdrowego” dialogu, że wielbicieli nie będą „wybielać”

¹ Nawiązuję tu do znanej formuły W. K. Zawodzieńskiego, który swój artykuł o Gałczyńskim zatytułował *Wesoły dekadent à la russe*. W: *Wśród poetów*. Oprac. W. Achremowicza. Kraków 1964.

² Zob. A. Kula wik, *Bal i Arkadia – dwa kluczowe motywy liryki Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. „Przełom Humanistyczny” 1974, nr 6, s. 64–66.

³ J. Witan, *Paganini poezji polskiej (O Konstantym Ildefonsie Gałczyńskim)*. W: *Piękna plejada*. Warszawa 1980, s. 119.

plam na życiorysie i twórczości poety, a przeciwnicy pomawiać go o najgorsze. Można wreszcie oczekiwać, że w toku dyskusji zrewidowane zostaną przynajmniej niektóre stereotypowe poglądy na temat miejsca Gałczyńskiego w dwudziestowiecznej literaturze polskiej⁴. Idąc tropem Jerzego Ossowskiego, chciałabym zmierzyć się z jednym z takich stereotypów, który streszcza się w przywoływanej już formule Zawodzińskiego – „wesoly dekadent”, a uczynić to zamierzam, wychodząc od analizy groteski – zasady twórczej konstytutywnej dla poezji Gałczyńskiego. Tak postawiony problem wymaga jednak kilku wyjaśnień.

Groteska w twórczości Gałczyńskiego była już przedmiotem dość wnikliwych analiz. Co więcej, rozpatrywano ją z różnych perspektyw: ogólnej, jako wyrazu postawy poety wobec świata i szczegółowej⁵, ograniczonej do językowego aspektu zjawiska⁶. Oba ujęcia przyniosły wiele trafnych spostrzeżeń, niemniej sporo można by jeszcze w tej materii dopowiedzieć. Nie zmienia to faktu, że dotychczasowe ustalenia stanowią doskonałą podstawę do bardziej kompleksowej charakterystyki groteski Gałczyńskiego, dla której ramy niniejszego szkicu są jednak zdecydowanie za wąskie. Z konieczności więc jest on zarysem czy też streszczeniem problematyki, którą szerzej omawiam na innym miejscu⁷. Rozważania swoje ograniczam do obszaru poezji, koncentrując się na twórczości przedwojennej. Daję w ten sposób wyraz przekonaniu, że był to okres, w którym groteska Gałczyńskiego nie tylko się kształtowała, ale też osiągnęła pełnię rozkwitu. Natomiast jej wybitne powojenne realizacje z *Zaczarowanej drożki*, *Teatryku „Zielona Gęś”* czy *Listów z fiołkiem* są efektem mistrzowskiego opanowania wypracowanej wcześniej zasady twórczej⁸.

⁴ O właściwe miejsce Gałczyńskiego w literaturze polskiej upomniał się kilka lat temu Jerzy S. Ossowski w artykule *O wesolego dekadenta miejscu w smutnej literaturze najnowszej*. W zb.: *Bibliografia. Literatura. Kultura. Księga pamiątkowa ofiarowana Profesorowi Waclawie Szelińskiej*. Pod red. M. Konopki i M. Zięby. Kraków 1999.

⁵ M. Wyka, *Gałczyński a wzory literackie*. Warszawa 1970.

⁶ D. Butler, *Groteska językowa Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. „Przegląd Humanistyczny” 1973, nr 2; *Groteskowa struktura słowna „Porfiriona Osielka”*. „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 6; *Słowo poetyckie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 4.

⁷ Jest to właściwie „ekstrakt” rozdziału przygotowywanej przeze mnie rozprawy doktorskiej zatytułowanej *Groteska w poezji dwudziestolecia międzywojennego (na przykładzie twórczości Bolesława Leśmiana, Juliana Tuwima i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego)*.

⁸ Tak właśnie rozumiem groteskę. Przyjmuję, że groteskowość jest właściwością dzieła, mającą oparcie w jego specyficznej strukturze i potencjalnie postrzeganą w procesie jego odbioru. Groteska może być więc traktowana jako zasada twórcza, polegająca na konstruowaniu dzieła poprzez deformację i/lub łączenie niewspółmiernych bądź wykluczających się z punktu widzenia określonej normy składników i ewentualnie wywołująca w odbiorcy reakcję o charakterze ambiwalentnym. Zasada ta może realizować się w dziele lokalnie, redukując się do rangi chwytu, który służy jednoznacznym celom, np. w burlesce – wywoływaniu efektów komicznych, w satyrze – degradacji krytykowanego obiektu przez jego ośmieszenie, w karykaturze – wydobyciu cech charakterystycznych, może też odgrywać rolę dominanty konstrukcyjnej, stając się nośnikiem sensu dzieła, a w konsekwencji wpisane go weń światopoglądu. Pełniąc funkcję naczelną zasady konstrukcyjnej, groteska może organizować

*

Jako poeta Gałczyński zadebiutował kilkoma wierszami o młodopolskich naleciałościach drukowanymi w czasopismach, takich jak „Rzeczpospolita”, „Twórczość Młodej Polski” i „Smok”⁹. Są to teksty na pierwszy rzut oka tak do siebie niepodobne, a przy tym nieoryginalne, że za właściwy debiut poety uznaje się utwory opublikowane w roku 1926 w „Cyruliku Warszawskim”¹⁰. Z drugiej jednak strony wiersze poprzedzające teksty „cyrulikowe” przedstawiają się badaczom twórczości Gałczyńskiego jako tyleż istotne, co niejednoznaczne. Jak zauważa Adam Kulawik, *Szturm, Polska, Tum, Pomysły*

pełne są spotęgowanych grzechów liryki młodopolskiej, przejawiających się w niedookreśleniu podmiotu lirycznego i sytuacji lirycznej, a ich stylistyka każe się czytelnikowi zastanawiać, czy bliższe są pastiszu czy plagiatu.¹¹

Zarazem jednak utwory te, zdaniem badacza, „niedwuznacznie wskazują na patronów poetyckiego debiutu [Gałczyńskiego] – Staffa, Wyspiańskiego, a także Tetmajera”, co z kolei rodzi pytanie, „czy [...] szybko doskonalący swój warsztat poetycki poeta zostaje wierny patronom, czy też poszukuje nowych?”¹². Debiut Gałczyńskiego zastanawia jednak nie tyle ze względu na jego konkretny patronat, ile z uwagi na skromną tekstową reprezentację i – na co wskazuje Kulawik – szybkie doskonalenie warsztatu. Poeta nie pozostawił tak licznych śladów artystycznego dojrzewania, jak np. Tuwim, którego skrupulatnie przechowywane juwenilia są bardzo interesującym dokumentem kształtowania się ich autora. Z *Dziela w pięciu tomach* Gałczyńskiego wyłania się obraz poety już uformowanego, realizującego z pełną świadomością strategię twórczą, którą Edward Balcerzan bardzo trafnie określił jako „strategię korespondenta”¹³. Strategię polegającą na aktualizowaniu w ramach twórczości lirycznej zasady komunikacji czasopiśmienniczej, którą zdaniem Balcerzana „arcyapostoł cywilizacji «Przekroju», najkonsekwentniej i najsprawniej wcielił w życie”¹⁴, uwzględniając „horyzont oczekiwań” określonej grupy czytelników. Z perspektywy późniejszej twórczości Gałczyńskiego, piszącego co i rusz utwory zgodne z profilem czasopisma, w którym je

wszystkie poziomy dzieła. W przypadku dzieła literackiego oznacza, że może ona realizować się na płaszczyźnie wypowiedzi, „wielkich figur semantycznych” oraz w sferze ogólnych jakości estetycznych.

⁹ „Rzeczpospolita” – dziennik będący organem jednej z frakcji nacjonalistycznych Zjednoczenia Chrześcijańsko-Ludowego; „Twórczość Młodej Polski” – „pismo wydawane przez wydawnictwo książek dla młodzieży «Kronika Rodzinna»”; „Smok” – pismo wydawane przez grupę literacką „Smok” utworzoną przez grupę młodzieży z Wolnej Wszechnicy (podają za K. I. Gałczyński, *Poezje*. t. I. Pod red. K. Gałczyńskiej i B. Kowalskiej, Warszawa 1979, s. 523).

¹⁰ Zob.: T. Stępień, *Gałczyński z Tuwimem w tle*. W: *O satyrze*, Katowice 1996, s. 208.

¹¹ A. Kulawik, *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Kraków 1977, s. 6.

¹² Tamże.

¹³ E. Balcerzan, *Strategia korespondenta*. „Twórczość” 1977, nr 7.

¹⁴ Tamże, s. 72.

zamieszczał, jego „młodopolskie” wiersze mogą być traktowane jako teksty świadomie stylizowane, zwłaszcza, że powstały w okresie, kiedy to „młodopolszczyzna” była już wystarczająco skompromitowana. W przeciwieństwie do starszego o 11 lat Tuwima, Gałczyński nie kształtował się więc pod jej przemożnym wpływem, a w związku z tym nie musiał się od niej wyzwalać. Dla niego styl młodopolski nie był już bezpośrednim dziedzictwem, z którym należy się rozprawić, lecz „językiem”, którym porozumiewał się z określonym odbiorcą.

Gałczyński zadebiutował więc jako sprawny technicznie poeta i pisarz o dość wyraźnie zarysowanej strategii twórczej, będącej swoistym wariantem koncepcji *poeta ludens*. Koncepcji nie jedynej, ale bezsprzecznie dominującej w jego dziele. Przejawia się ona w strukturze utworów opartych na szeroko rozumianej stylizacji i grze z odbiorcą oraz w stosunku do siebie samego jako autora zarabiającego słowem. Jest to koncepcja pozwalająca na odgrywanie różnych poetyckich ról, z rolą technika literackiego – jako kluczową – na czele. Rolą ambiwalentną i z ideowego punktu widzenia kontrowersyjną, wymagającą umiejętności pisania na każdy temat przy zachowaniu dystansu do tworzonych na zamówienie tekstów. Jej kontrowersyjność wynika z „niepoważnego” stosunku do słowa, które stając się towarem, ulega degradacji. Jest to rola, która abstrahując od moralnego aspektu twórczości, nie rekompensuje go wysokim ideałem estetycznym, ponieważ dopuszcza, a nawet zakłada schlebienie gustom czytelniczym. Pozornie daje niezależność, w rzeczywistości zaś narzuca mnóstwo ograniczeń, a tym samym wymusza przyjęcie postawy obronnej. Taką funkcję spełnia postawa błazna, która pozwala pod płaszczykiem niepoważności przemycić treści serio. W każdym razie twórczość Gałczyńskiego stanowi idealny przykład ścisłego związku pomiędzy rolą technika literackiego a rolą błazna. Jej żywiołem jest nie tylko parodia, ale też autoparodia i autotematyzm – sygnał dystansu poety do siebie samego, a więc swoisty wentyl bezpieczeństwa. Postawa błazna ma jednak istotne mankamenty. Może on powiedzieć więcej niż inni tylko dlatego, że nie traktuje się go poważnie. Jego pozycja obniża wagę wypowiedzianych słów. Analogicznie przyjęcie postawy błazeńskiej przez twórcę niesie ryzyko bycia bagatelizowanym, o czym recepcja Gałczyńskiego dowodnie świadczy. Ale nie niezrozumienie jest największym niebezpieczeństwem wynikającym z tej postawy. Błazeństwo jako element strategii twórczej usprawiedliwia produkcję publiki literackiej, na co

Gałczyński sobie wielokrotnie pozwalał, a tego rodzaju postępowanie bardziej szkodzi artyście niż – by posłużyć się określeniem Kazimierza Wyki – „partyjniactwo”¹⁵.

Ambiwalentna postawa błazna wymaga jako środka ekspresji odpowiedniej, a więc również ambiwalentnej, zasady twórczej. Rola ta w twórczości Gałczyńskiego przypada grotesce, mającej status wyraźnej dominandy, w tym sensie, że w jakimś stopniu jest ona aktualizowana w bardzo wielu utworach poety. Nie znaczy to bynajmniej, że w tekstach tych groteska pełni funkcję zasady konstytutywnej. Przeciwnie, w zdecydowanej większości z nich realizuje się ona tylko na pewnych poziomach organizacji.

Najbardziej elementarnym poziomem, na którym uobecnia się groteska w utworach Gałczyńskiego – a przy tym wyraźnie dominuje – jest ich warstwa językowa. Poziom ten został już szczegółowo opisany przez Danutę Buttler, posiadającą wyższe ode mnie kompetencje w zakresie analizy lingwistycznej. Ze względu na „monograficzną” ambicję mojego szkicu, pozwolę sobie jednak zreferować pokrótce zasadnicze wnioski autorki *Groteski językowej Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Otóż Buttler „zakładając [...] z góry, że nie uda się «wypreparować» w czystej postaci groteski językowej Gałczyńskiego”, pokazuje „przejawianie się w tworzywie słownym jego utworów charakterystycznych, ogólnych właściwości groteskowych”¹⁶. Poczucie nonsensu doświadczane przez odbiorcę utworów Gałczyńskiego jest, zdaniem badaczki, efektem „dążności do kondensacji znaczeniowej” – cechy charakterystycznej nie tylko dla jego frazeologii i składni poety, ale też dla słowotwórstwa, które na tle twórczości neologicznej innych pisarzy wyróżnia się swoistym realizmem, wynikającym z faktu, iż tworzone są one „zgodnie z żywotnymi sposobami słowotwórczymi współczesnej polszczyzny, na wzór rzeczywiście istniejących wyrazów” (s. 60–61). W konsekwencji groteska Gałczyńskiego

jest nie mniej „językowa” niż fantastyka słowna Morgensterna, ale wyzyskuje inne możliwości stwarzane przez język; przede wszystkim zaś ożywia bodźce komiczne zawarte potencjalnie w tradycyjnych środkach wyrazowych, bez ich reorganizacji i radykalnej destrukcji. Taką możliwość stwarza np. konfrontacja wyrazów o sprzecznym lub przynajmniej odmiennym zabarwieniu stylistycznym, następnie – wyzyskanie powszechności zjawisk polisemii i homonimii, wreszcie naśladownictwo tego, co w języku typowe. (s. 62)

Z powyższego Danuta Buttler wywodzi trzy istotne cechy groteski poety: 1) operowanie kontrastami i dysonansami stylistycznymi; 2) wykorzystywanie niespodzianki i przeciwieństwa – mechanizmów pokrewnych dowcipowi; 3) żywioł parodyjny. Szczególnie

¹⁵ K. Wyka, *Poeta i partyjniactwo*. W: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959.

¹⁶ D. Buttler, *Groteska językowa Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. „Przegląd Humanistyczny” 1973, nr 2, s. 42. Aby uniknąć nadmiaru przypisów numery stron, z których pochodzą dokładne cytaty podaję bezpośrednio po nich.

interesujące są spostrzeżenia badaczki dotyczące cechy drugiej. Stwierdziwszy, że „Gałczyński konstruuje kontrasty i dysonanse [...] w sposób [...] wyraźnie pokrewny technice dowcipu”, Buttler zastanawia się:

czy do konstrukcji słownych tego rodzaju powinno się odnosić nazwę „groteska językowa”, czy nie chodzi tu po prostu o dowcip wraz z właściwą mu kompozycją: ukrytym kontrastem, elementami wprowadzającymi w błąd, nagłą pointą. (s. 63)

i na pytanie to udziela następującej odpowiedzi: „Ale jeśli nawet jest to dowcip – to jednak w służbie groteski” (s. 63). Z punktu widzenia definicji groteski przyjętej w niniejszym szkicu, kwestia ta przedstawia się nieco inaczej. Jeśli bowiem uznamy groteskę za zasadę twórczą polegającą na konstruowaniu dzieła poprzez deformację i/lub łączenie niewspółmiernych bądź wykluczających się z punktu widzenia określonej normy składników i ewentualnie wywołującą w odbiorcy reakcję o charakterze ambiwalentnym, przyjmując ponadto, że zasada ta może się realizować w dziele lokalnie lub występować w roli dominanty konstrukcyjnej, to wątpliwości wyrażone przez Danutę Buttler zostają usunięte. W sytuacji, gdy groteska uobecnia się w utworze tylko na płaszczyźnie językowej, służy ona przede wszystkim komizmowi, wywoływanemu m. in. poprzez dowcip. Wówczas groteska pełni funkcję mechanizmu generującego dowcip, a więc pozostaje na jego usługach. Z kolei wówczas, gdy groteska jest dominantą konstrukcyjną tekstu tego rodzaju dowcip może być źródłem efektów groteskowych na innych płaszczyznach utworu. Mówiąc inaczej: z takiego dowcipu może wyłaniać się groteskowy świat przedstawiony. Tym samym słuszne okazuje się stwierdzenie, że dowcip służy grotesce w znaczeniu zasady konstrukcyjnej dominującej w całym utworze.

Podczas gdy groteska językowa jest w twórczości Gałczyńskiego właściwie wszechobecna, w roli zdecydowanej dominanty występuje znacznie rzadziej. Fakt ten leży u podstaw podziału artystycznego dorobku poety na lirykę, satyrę i groteskę, czemu zresztą towarzyszy przekonanie, że granice pomiędzy nimi są trudno uchwytnie¹⁷. W rzeczywistości groteska językowa jest integralnym składnikiem liryki Gałczyńskiego, decydującym o jej swoistości. Trzeba bowiem zgodzić się z Danutą Buttler, że:

nowatorstwo poetyckie Gałczyńskiego polega między innymi właśnie na umiejętności wyzyskania ożywczego, odnawiającego działania elementów groteskowych, wplatanych w tkanę utworu lirycznego. (s. 36)

¹⁷ Świadczą o tym zarówno w wypowiedzi badaczy, jak i niektóre wybory utworów Gałczyńskiego, np.: *Satyra. Groteska. Żart liryczny*. Wybór i red. Z. Feddecki. Warszawa 1955, *Liryka i groteska*. Wybór: N. Gałczyńska. Warszawa 1975. Natomiast w dwutomowej edycji poezji, składającej się na *Dzieła w pięciu tomach*, twórczość wierszowana poety jest traktowana jako całość.

Spośród trzech wyróżnionych przez Buttler cech groteski Gałczyńskiego na plan pierwszy wysuwa się parodia, przejawiająca się „zarówno w deformacjach tradycyjnych środków słownych, w neologizmach poety, jak w kompozycji całych utworów” (s. 66). Jest ona właściwie nadrzędną formą, poprzez którą groteska realizuje się w twórczości pisarza. Właściwie, ponieważ w rzeczywistości groteska Gałczyńskiego zasadza się na stylizacji zarówno o tendencji parodystycznej¹⁸, jak i pastiszowej¹⁹. Ujmując rzecz ogólnie należałoby więc powiedzieć, że kluczową cechą uprawianej przez poetę groteski są praktyki stylizacyjne. Jest to płaszczyzna, na której spotykają się poeta-technik literacki i poeta-twórca groteskowy. Ten wyraźny związek pomiędzy koncepcją pisarską Gałczyńskiego a dominującą w jego tekstach zasadą twórczą, pozwala na wniosek, iż jest to koncepcja stanowiąca dogodny grunt dla rozkwitu groteski. Wniosek znajdujący potwierdzenie nie tylko w twórczości Gałczyńskiego, ale też jego starszego kolegi Tuwima. Poezja obu stanowi modelowy przykład wyzyskania groteski w funkcji ludycznej, z punktu widzenia technika literackiego – pierwszoplanowej. Nie jest to oczywiście jedyna funkcja groteski u tych poetów. Niemniej fakt, że w ich twórczości znacząca obecność groteski idzie w parze z koncepcją pisarską o charakterze ludycznym, utwierdza w przekonaniu, iż jedną z ważniejszych przyczyn upowszechniania się groteski w literaturze polskiej XX wieku, począwszy od schyłkowej fazy Młodej Polski, było zastąpienie ekspresyjnej teorii sztuki właśnie przez koncepcje ludyczne²⁰. Takie rozumienie sztuki, mające źródło w uświadomieniu sobie przez twórców „społecznego charakteru języka, kreacji artystycznej i repertuaru rozmaitych konwencji”²¹, przejawia się przede wszystkim w stosunku do tworzywa, traktowanego z właściwym stylizatorowi dystansem. Ludyczność okazuje się niezbywalną cechą procesu twórczego, co bynajmniej nie oznacza, że głównym celem dzieła jest zabawienie odbiorcy, choć niewątpliwie funkcja ta w mniejszym bądź większym stopniu dochodzi do głosu. W każdym razie utwory o dominującej funkcji ludycznej reprezentują jeden ze skrajnych biegunów tej koncepcji. Przeciwny tworzą natomiast teksty wyzyskujące techniki ludyczne dla „poważnych” celów. W dorobku

¹⁸ Parodię rozumiem tak, jak ją definiuje M. A. Rose w pracy *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge 1993, a mianowicie jako: „the comic refunctioning of preformed linguistic or artistic material” (M. A. Rose, dz. cyt., s. 52), opowiadając się tym samym po stronie tych teoretyków parodii, którzy aspekt komiczny uznają za konstytutywny dla tej formy.

¹⁹ Różnicę między parodią i pastiszem trafnie charakteryzuje J. Sławiński: „Parodia dąży do zburzenia równowagi cechującej jakiś skonwencjonalizowany układ, pastisz – przeciwnie – wyrasta z dążenia, by układ taki odtworzyć [podkr. Autora] i to w stopniu daleko wyrazistszym, niż realizowały go konkretne utwory, ukształtowane w jego obrębie” (J. Sławiński, *Poetyka pastiszu*. „Twórczość” 1960, nr 4, s. 120).

²⁰ Zob. W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*. W: *Pre-teksty i teksty*. Warszawa 1998, s. 132.

²¹ Tamże. Jak zauważa Bolecki, proces ten rozpoczął się w okresie Młodej Polski.

artystycznym Gałczyńskiego znajdują i jedno, i drugie, przy czym wiele jego utworów nie daje się jednoznacznie zaklasyfikować. Można oczywiście wskazać zarówno teksty, w których parodia czy pastisz służą przede wszystkim zabawie z czytelnikiem, jak i takie, w których podporządkowują się intencji satyrycznej. Funkcjonalna jednolitość, podobnie jak „czystość” gatunkowa, jest jednak z założenia zjawiskiem obcym tej twórczości. Z braku miejsca skoncentruję się na więc na przypadkach niejednoznacznych jako bardziej złożonych przejawach działania groteski w poezji Gałczyńskiego.

*

Mistrz Ildefons, w jakiej roli by nie występował, zawsze był na swój sposób niepoprawny. Takim też był jako satyryk. Gałczyński, „przyjaciel i konkurent Tuwima”, wypracował alternatywny wobec Tuwimowskiego model twórczości satyrycznej²². W jego wykonaniu

precyzyjnie adresowana satyra jest zarazem „bezinteresowną”, ludyczną groteską, literaturą „długiego trwania”. [...] „czysta” liryka, „czysta” satyra (w sensie jednoznaczności funkcji) i czysty nonsens – splatają się [...], tworząc integralną całość artystyczną, inspirującą sposób postrzegania i modelowania świata, charakterystyczny dla kilku pokoleń powojennej inteligencji i jej emanacji kulturowych”.²³

Różnica pomiędzy tymi modelami twórczości satyrycznej jest w znacznej mierze pochodną odmiennej sytuacji pokoleniowej obu poetów. Można powiedzieć, że Tuwim wprowadził nowy typ satyry, który z kolei stał się bazą dla satyry Gałczyńskiego. Tuwim, będąc świadomym nieostrości granic pomiędzy poezją *sensu stricto* a pisanymi przez siebie tekstami ludycznymi i tzw. satyrą krótkiego trwania, a przy tym wykorzystując poetykę kabaretową w utworach lirycznych, przez długi czas traktował te formy działalności artystycznej jako odrębne, na co wyraźnie wskazują miejsca publikacji. Dopiero w latach trzydziestych żywioł satyryczny pojawił się w jego tomach poetyckich na szerszą skalę, a moment kulminacyjny „usatyrycznienia” liryki Tuwima przypada na lata 1935–36, kiedy to powstały opublikowany w *Treści gorejącej* cykl *Z wierszy o państwie* oraz drukowany jedynie we fragmentach, niecenzuralny *Bal w Operze*. Natomiast Gałczyński od początku nie oddzielał liryki od satyry, co daje się wprawdzie częściowo wytłumaczyć odmienną pozycją obu poetów w społeczności literackiej, mających skrajnie różne możliwości publikacji, ale w kontekście całej twórczości „zielonego Konstantego” przedstawia się jako jej właściwość istotowa. Mówiąc skrótowo punkt dojścia Tuwima w zakresie relacji liryka – satyra jest w przypadku Gałczyńskiego punktem wyjścia.

²² T. Stępień, *Gałczyński z Tuwimem w tle*, s. 197.

²³ Tamże.

Tomasz Stępień, porównując wiersze Gałczyńskiego i Tuwima, trafnie zauważa, że ten pierwszy przelicytowuje drugiego i „poprzez ostentacyjny konformizm do absurdu doprowadza swą polityczną rolę «pisarza na usługach»»²⁴. Podczas gdy u Tuwima – w pierwszym okresie twórczości satyrycznej, a więc mniej więcej do roku 1930²⁵ – absurd służy kompromitacji przeciwnika, który jest stosunkowo łatwo rozpoznawalny, zwłaszcza w utworach antyendekich, u Gałczyńskiego wkracza on na płaszczyznę wypowiedzi, której sensowność zostaje w ten sposób podważona. Satyryczność niektórych tekstów poety jest tak manifestacyjna, że staje się celem samym w sobie, przesłaniając ich związek z konkretną rzeczywistością historyczną. O ile na przykład wiersze *Boję się zostać wieszczem (z powodu tzw. polemiki „brązowniczej”)*, *Zjeżdżanie endeków (z okazji zjazdu Zw. Lud.-Nar. W Poznaniu)* czy *Ha, ha, ha Haga!*, mimo sporej dawki absurdu, wykazują tego rodzaju związek, a ich intencja satyryczna jest w miarę czytelna, o tyle utwory takie jak *Premiery w Biarritz* czy *Upał w raju* wydają się czystą igraszką, której obiekt stanowi forma satyryczna z jej podmiotem na czele.

Wiersz *Premiery w Biarritz* opatrzony został przez autora podtytułem o charakterze genologicznym – „feeria” oraz uwagą w nawiasie: „na temat spotkania, które nie miało miejsca”. Tytuł główny pozwala domniemywać, że tekst będzie satyrą polityczną. W efekcie podtytuł i dopisek zaskakują, dezorientując odbiorcę, któremu następnie przedstawiona zostaje zmyślona historia, opowiedziana w infantylnym stylu wierszyków dla dzieci o tym, jak to premier wybrał się do Biarritz samochodem „karym” w towarzystwie pocztulionów w zielonych liberiach i malutkiego kuchcika „z oczami jak niezabudki”, a drogę miał przedziwną. Dopiero po zajmującym połowę tekstu wprowadzeniu w historię czytelnik doczeka się „właściwej” anegdoty, czyli relacji ze spotkania premiera z... kolegą – Kaziem Bartlem, z którym nasz bohater rozmawia polityce i o banialukach.

Dialog obu premierów jest mało treściwy, podobnie jak cała historia, która tak naprawdę nie wiadomo czemu służy, bo intencję satyryczną trudno tu uchwycić. W sumie utwór okazuje się nie tyle satyrą o konkretnym adresie, co raczej jej parodią. Gałczyński, jak przystało na tego, który „robi humor rządowy”, napisał zabawny tekst o politykach, trochę jakby w stylu Tuwima, bo z absurdalną anegdotą, ale ów absurd tak spotęgował, że przytłumił intencję satyryczną. Przytłumił, a właściwie nadał jej inny kierunek. Niby to respektując

²⁴ Tamże, s. 213.

²⁵ Zob. A. Węgrzyniakowa, *Satyra polityczna Juliana Tuwima*, w: *Studia skamandryckie i inne*. Pod red. I. Opackiego i T. Stępnia, Katowice 1985, s. 23 i nn.

reguły satyry skamandryckiej, przedstawił familiarnie znane postaci świata polityki²⁶, w gruncie rzeczy jednak nic o nich nie powiedział. W efekcie satyra o – z pozoru – konkretnym adresie, okazuje się satyrą na świat polityki jako taki, ma zatem wymiar uniwersalny. I to jest jeden z najistotniejszych rysów satyry Gałczyńskiego, który nie rezygnując z historycznego konkrety, tworzył teksty satyryczne o bardzo szerokim adresie.

Potężna dawka absurdu, jaką nasycone są utwory satyryczne Gałczyńskiego, powoduje, że nawet teksty o – zdawałoby się – czytelnej intencji, okazują się wysoce niejednoznaczne. Świadczą o tym dobitnie dzieje recepcji słynnych *Skumbrii w tomacie*, absurdalnej anegdoty o wizycie w redakcji gazety „Słowo Niebieskie” króla Władysława Łokietka, który – jako że „zaraza rośnie świątek i piątek” – postanowił zrobić w Polsce porządek. Ten, jak by nie było, satyryczny wiersz posłużył swego czasu Romanowi Jakobsonowi za przykład zorientowanego na siebie komunikatu, którego cechą nieodłączną jest wieloznaczność charakterystyczna dla poezji w ogóle²⁷. Wprawdzie wieloznaczność tekstów poetyckich jest stopniowalna, ale akurat wiersz Gałczyńskiego, jako przypadek skrajny, doskonale ilustruje tę strukturalistyczną tezę. Analiza Jakobsona precyzyjnie opisuje mechanizm kreacji groteskowej w wierszu. Niewątpliwie bowiem kluczową rolę odgrywają tu refreny, których stylistyczna i tematyczna odrębność, wywołuje poczucie absurdu. Warto jednak zwrócić uwagę na inne jeszcze źródło efektu groteskowego – infantyлизację, jeden z częściej stosowanych przez Gałczyńskiego chwytów komicznej deprecjacji²⁸

dość nieprecyzyjnych przecież, mało dosłownych” wydaje się działaniem jałowym, gdyż „nie jest ten tekst manifestem politycznym jasno określającym stanowisko autora”²⁹. Paradoksalnie jednak ta nieokreśloność prowokuje do dopowiadania, skutkiem czego wiersz obrósł wieloma interpretacjami, które – jak to określił Andrzej Makowiecki – „objawiają się jako typowy zabieg legendowy”³⁰. Pozostaje zgodzić się z Andrzejem Drawiczem, że kwestia, do jakiej sytuacji wiersz nawiązywał nie wydaje się z perspektywy czasu istotna. Możliwe, że „Gałczyński miał na myśli jakieś określone zdarzenie”³¹, ale równie – a z perspektywy jego innych utworów nawet bardziej – prawdopodobne jest to, iż „chciał celowo stworzyć sytuację umowną, która się często w doświadczeniu polskim aktualizuje”³², tak jak to uczynił np. we wcześniejszym od *Skumbrii* wierszu *La danse des Polonais* dedykowanym „Matkom-Polkom”, dobitnie akcentując fakt powtarzalności sytuacji historycznych. Bardziej wyraźna niż w *Skumbriach* jest tu być może aluzja do konkretnego zdarzenia politycznego, ale z pewnością nie stosunek autora wiersza do przywołanej sytuacji. Wprawdzie podmiot utworu niby to deklaruje poparcie dla „sprawy brzeskiej”, ale ironiczny ton, jakim przemawia, czyni tę deklarację wątpliwą. Krytyką objęte zostały zarówno przywary narodowe Polaków, jak i działania Piłsudskiego, który rozprawił się z nimi w dość szczególny sposób. Satyra na bieżącą sytuację ma jednak w *La danse des Polonais*, podobnie jak w *Skumbriach*, charakter wyłącznie pretekstowy i służy satyrze o szerokim zasięgu, sprowadzającej do absurdu odwieczne polskie bolączki. W obu wierszach poszerzenie zasięgu satyry, a tym samym jej uniwersalizacja zasadza się na grotesce, która realizuje się tu m.in. poprzez *reductio ad absurdum*, któremu towarzyszą liczne dysonanse na płaszczyźnie stylistycznej tekstu, a w przypadku *La danse des Polonais* także motyw tańca w funkcji metaforycznego obrazu społeczeństwa³³. Swoista dla groteski ambiwalencja przejawia się również w konstrukcji ironicznego podmiotu, którego intencja nie daje się jednoznacznie określić. A taki podmiot wprowadza do satyry modyfikujący jej strukturę nihilizm. Niejednoznaczność może być przy tym koniunkturalnym unikiem, może też być wyrazem bezradności satyryka, wynikającej z przekonania, że sytuacja jest ze swej istoty absurdalna i w związku z tym nigdy nie ulegnie

²⁸ Zob. A. Kula wik, *Bal i Arkadia – dwa kluczowe motywy liryki K. I. Gałczyńskiego*, s. 66.

²⁹ A. Makowiecki, *Trzy legendy literackie. Przybyszewski – Witkacy – Gałczyński*. Warszawa 1988, s. 157.

³⁰ Tamże. Zob. też T. Stępień, *Jak czyta(ł) się „Skumbrie w tomacie”*. W: *O satyrze*, s. 292–303 z ciekawą interpretacją odcinka *Kabaretu Olgi Lipińskiej* o tym samym tytule co wiersz Gałczyńskiego.

³¹ A. Drawicz, *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1972, s. 33.

³² Tamże.

³³ O roli tego motywu w *La danse des Polonais* zob. A. Kula wik, *Bal i Arkadia – dwa kluczowe motywy liryki K. I. Gałczyńskiego*, s. 59.

zmianie. W obu wierszach Gałczyńskiego za niejednoznacznością kryje się, moim zdaniem, to drugie.

*

Satyra Gałczyńskiego jest nie tylko satyrą na polskie problemy, ale też na cały świat, a nawet – jak głosi podtytuł *Końca Świata* – także „satyrą na wszechświat”, a więc taką, która niejako sama siebie unieważnia, ponieważ brakuje jej oparcia w określonym systemie wartości. Uniwersalny wymiar tej satyry jest wypadkową dominacji groteski jako zasady twórczej, która realizuje się nie tylko na płaszczyźnie językowej tekstu, ale też w sferze wyższych figur semantycznych, i to nie tylko tych składających się na świat przedstawiony utworu. Żywiół parodystyczny, ogarniając całą strukturę tekstu, zawłaszcza również jego podmiot. W tradycyjnej satyrze podmiot manifestując swój dystans do świata, okazuje wyższość swoją i swojej racji, której jest pewien. Mówiąc inaczej, postawa podmiotu satyrycznego wobec krytykowanego przedmiotu jest zazwyczaj wyrazista i jednoznaczna. U Gałczyńskiego przeciwnie. Podmiot jego utworów satyrycznych ośmiesza nie tylko innych, ale i siebie. Jest z założenia autoironiczny, a przy tym lubi zwracać na siebie uwagę poprzez różnego rodzaju metafikcjonalne wtręty. W zasadzie to on odgrywa rolę głównego bohatera. Jest to cecha poezji Gałczyńskiego, która ujawnia się zarówno w utworach lirycznych, jak i satyrycznych. Owo ukierunkowanie na podmiot nie wyklucza występowania w ramach tego samego tekstu cech przeciwstawnych, a więc ukierunkowania „na świat, na społeczne warunki egzystencji ludzkiej, dezintegrację społeczeństwa”, co „nadaje tej twórczości cechy satyryczne, pamfletowe, a także tragiczne”³⁴ i jest – dodajmy – przejawem działania groteski jako zasady konstrukcyjnej. W przypadku, gdy działanie tej zasady uwidacznia się w strukturze podmiotu, staje się on wyraźnie ambiwalentny, co idzie w parze z niejednoznacznością jego intencji. Taką ambiwalencją charakteryzuje się właśnie podmiot parodystyczny, którego obecność w tekście wskazuje na dominację groteski. Jeśli podmiot parodystyczny wciela się w rolę satyryka, to tym samym podważa jej sensowność, okazując w ten sposób zwątpienie w cel istotowy satyry – w możliwość naprawy świata. A satyryk wątpiący, to satyryk absurdalny, czy – jak kto woli – groteskowy³⁵, który na bezsens świata reaguje wisielczym humorem i równie jak ten świat bezsensowną radą:

Moczmy nogi! Moczmy nogi
Polsko moja, moczmy nogi!
(*Moczmy nogi*)

³⁴ Tamże.

³⁵ Zob. przyp. 34 do rozdziału I niniejszej pracy.

W takiej roli Gałczyński występuje najczęściej, i w utworach o dominującej funkcji ludycznej, i w tych, których ludyzm jest tylko środkiem wyrazu światopoglądu katastroficznego.

*

Katastrofizm Gałczyńskiego, tak jak zresztą jego poezja w ogóle, jest dla badaczy problematyczny. Źródłem spornych poglądów w tej kwestii nie są jednak wyłącznie właściwości poetyki autora *Końca świata*, ale też problemy z terminem „katastrofizm”, podobne w gruncie rzeczy do problemów, jakie stwarza „groteska”, a więc po pierwsze, historyczna modalność zjawiska, po drugiego mieszanie płaszczyzny światopoglądowej z płaszczyzną poetyki. Nazwanie pisarza katastrofistą tak naprawdę niewiele mówi o jego twórczości i wymaga doprecyzowania. W przypadku Gałczyńskiego takim uściślającym określeniem jest termin „buffo”, przez niektórych badaczy uważany jednak za nieadekwatny³⁶. Znacznie bardziej interesująca niż spór o terminy jest jednak kwestia ewolucji światopoglądowej Gałczyńskiego jako katastrofisty. Za najpełniejszy wyraz tej postawy uchodzą poematy *Koniec świata*, *Bal u Salomona* i *Ludowa zabawa*, w których groteska pełni funkcję dominanty konstrukcyjnej³⁷. Pomimo wielu cech wspólnych utwory te jednak różnią się znacznie. *Koniec świata* na tle dwu pozostałych, w których pobrzmiwają tony poważne, wydaje się czysto ludyczną groteską bądź też satyrą wykpiwającą tendencje katastroficzne. Taką aurę stwarza zarówno podtytuł poematu *Wizje świętego Ildefonsa czyli Satyra na Wszechświat*, dość przewrotnie informujący o intencji tekstu, jak i parodystyczna dedykacja o zaszyfrowanym – jak się później okazuje – sensie, gdyż inicjały „śp. cioteczek nieutulonego Autora”, porwanych „od trąby powietrznej w kwiecie wieku na ulicach bolońskich”, składają się na słowo „PROLETARIAT”. Ostre kontrasty stylistyczne są tu źródłem dysonansów o dużym potencjale komizmotwórczym. W efekcie najbardziej wyrazista staje się ludyczna funkcja groteski, przytłumiająca nieco jej aspekt polemiczny, ześrodkowany na problematyce katastroficznej. *Koniec świata* poematem katastroficznym jednak nie jest, choć nie dlatego, że – jak sugeruje Wiesław Paweł Szymański – „podtytuł jego brzmi: «wizje i... satyra»”³⁸. Satyryczność bowiem nie wyklucza katastrofizmu, jako że

³⁶ Zob. A. Kula wik, „*Bal u Salomona*” – próba określenia wrażliwości poetyckiej Gałczyńskiego. „Poezja” 1973, nr 12, s. 9.

³⁷ Zob. W. Bolecki, *Groteska, groteskowość*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1992, s. 354.

³⁸ W. P. Szymański, *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1972, s. 16.

rola proroka jest jedną z aktualizacji postawy satyryka³⁹. Szymański zresztą ewidentnie przeinterpretowuje poemat, akcentując to, co w gruncie rzeczy marginalne i w dodatku nie tak znów jednoznaczne⁴⁰.

Dywagacje, w jakim stopniu *Koniec świata* jest, a w jakim nie jest poematem katastroficznym mają charakter sofistyczny. Niewątpliwie przedstawia on katastrofę, zarazem jednak jest utworem autotematycznym, na co wyraźnie wskazuje rozbudowany podtytuł „genologiczny” wraz z parodystycznymi dedykacjami, jak i metafikcyjne wtręty w rodzaju: „A tu w moich widzeniach / nastąpi należna przerwa”, służące deziluzji. W konsekwencji pierwszoplanową staje się nie tyle sama wizja katastroficzna, ile sposób, w jaki została ukazana. *Koniec świata* jest – jak to pokazał w bardzo drobiazgowej, posiłkującej się terminologią Genette’a, analizie Erazm Kuźma – utworem uwikłanym w wielorakie związki intertekstualne, przede wszystkim z tekstami drugiego (popularnego) i trzeciego (jarmarcznego), ale też i wysokiego obiegu, co stanowi m.in. źródło licznych dysonansów stylistycznych. Skomplikowanie przedstawia się również sytuacja komunikacyjna w poemacie. Komunikacja przebiega tu aż na trzech poziomach i na każdym z nich jest zakłócana. W efekcie nie wiadomo, kto tu jest ostatnią instancją nadawczą. Idąc tropem Derridy, według którego tekst apokaliptyczny odsyła ciągle do kogoś innego, a Apokalipsa jest modelem dramatu *écriture*, dochodzi Kuźma do następującego wniosku:

w *Końcu świata* język komunikuje samego siebie. Wszystkie instancje są tam wprzęgnięte w system komunikacyjny, są mu podległe i to nie one mówią, lecz są mówione. Autor, podmiot, bohater rozśrodkowują się, jakby powiedziała Kristeva, giną, by na horyzoncie w pełni zajaśniał Język–Bóg (to trawestacja M. Foucaulta).⁴¹

Kuźma nie tylko pośrednio ukazuje, w jaki sposób w *Końcu świata* przejawia się groteska jako zasada konstrukcyjna, realizująca się tu przede wszystkim poprzez międzyobiegowy intertekstualizm i związane z nim stylistyczne dysonanse, ale też w ciekawy sposób interpretuje jej funkcje, dowodząc przy okazji, że „nieawangardowy” Gałczyński był poetą bardzo nowoczesnym. W świetle tej interpretacji dodatkowe argumenty zyskuje wzmiankowana już hipoteza Tomasza Stępnia, że artystyczny start Gałczyńskiego jest odwrotnością startu autora *Balu w Operze*, który to poemat wyrasta z kabaretianów i satyry okolicznościowej Tuwima. Potwierdza się również wygłoszony kilkadziesiąt lat temu przez Jana Błońskiego sąd, że Gałczyński podjął w swoim utworze katastroficzną temat „nie po to,

³⁹ Zob. T. Stępień, *O satyrze*, s. 69.

⁴⁰ Dotyczy to np. odczytania fragmentu o „towarzyszu Mydelko”. Aprobatywna zdawałoby się tkliwość jest tu przecież wyraźnie przesłodzona i podobnie jak pozostałe fragmenty utworu nosi znamiona parodii.

⁴¹ Tamże, s. 173.

aby wydrwić katastrofę. Po to, aby wydrwić tych, którzy mieli do niej jakikolwiek stosunek, którzy poważnymi sprawami chcieli się poważnie zajmować⁴². *Koniec świata* jest więc manifestacją określonej postawy – postawy błazeńskiej – wobec nasilających się tendencji katastroficznych, wyprzedzającą notabene o kilka lat ich najwybitniejsze artykulacje w poezji polskiej Dwudziestolecia.

Poemat łączy więc w sobie cechy utworu autotematycznego i satyry, czyli tekstu bardziej lub mniej (w tym konkretnym przypadku raczej to drugie) bezpośrednio odnoszącego się do rzeczywistości, przy czym obie te właściwości zasadzają się na parodii konwencji prorocstwa. W porównaniu z *Balem w Operze* Tuwima, w którym satyryczność realizuje się w dwóch wymiarach: konkretnym i ogólnym, *Koniec świata* jako satyra wyraźniej ciąży ku uniwersalności, a to dlatego, że aluzje do określonej sytuacji historyczno-politycznej są tu znikome, ograniczają się bowiem do podobieństwa brzmieniowego między Bolonią i Polonią oraz porównania „jak w polskim sejmie”. Rozpatrywany w aspekcie satyrycznym poemat wykazuje więc cechy typowe dla charakteryzowanej wcześniej satyry Gałczyńskiego, absurdalnej i lirycznej zarazem, o czym świadczy chociażby ten „przecudnej urody” fragment, zaczynający się od słów: „Ściemnia się. Pomarańczą / księżyc wypływa z rzeki”. Liryzm miesza się tu z ironią, prostota bezpośredniego wyrazu ze stylizacją, a wszystko to razem tworzy tak charakterystyczną dla Gałczyńskiego poetycką aurę, balansującą na granicy powagi i niepowagi. Ponieważ jednak *Koniec świata* mówi przede wszystkim o sobie, a nie o katastroficznych przecuciach, element tragiczny jest w nim nieobecny. Pojawia się on natomiast w *Balu u Salomona*, w którym – przeciwnie niż w pierwszym poemacie Gałczyńskiego – nad satyrą dominuje żywioł liryczny.

*

Bal u Salomona jest utworem, któremu w przedwojennym dorobku artystycznym Gałczyńskiego przypada rola analogiczna do roli, jaką odgrywa *Bal w Operze* w poezji Tuwima. Oba poematy skupiają w sobie najistotniejsze cechy twórczości swoich autorów tak w aspekcie światopoglądowym, jak i warsztatowym, w związku z czym określane są mianem ich *summy* poetyckiej. Ponadto teksty te łączy nie tylko podobieństwo zasady konstrukcyjnej – są one bowiem kwintesencją uprawianej przez obydwu poetów groteski, ale też to, że choć współcześnie zalicza się je do najwybitniejszych poematów Dwudziestolecia, nie od razu zostały docenione. Wprawdzie nie do końca z tych samych powodów, gdyż w przeciwieństwie do *Balu w Operze* poemat Gałczyńskiego w całości ukazał się drukiem

⁴² J. Błoński, dz. cyt., s. 8.

jeszcze przed wojną, jednak na dobrą sprawę w obu przypadkach istotnym źródłem interpretacyjnych nieporozumień była groteskowa poetyka tych utworów.

Z punktu widzenia rozważań nad fenomenem groteski próby odczytania *Balu u Salomona* są nie mniej interesujące niż interpretacje *Balu w Operze*. Struktura tekstu, który w pierwszej lekturze wydaje się bardzo niespójny, nasunęła jego interpretatorom skojarzenia z surrealizmem, chociaż raczej zgodnie twierdzą oni, że utwór Gałczyńskiego poematem surrealistycznym nie jest⁴³. W każdym razie dominuje wśród badaczy przekonanie, że związki utworu Gałczyńskiego z surrealizmem są dość luźne i przejawiają się w zewnętrznych cechach poetyki, natomiast z zasadą *écriture automatique* nie ma *Bal u Salomona* nic wspólnego poza tym, że napisany został niemal jednym tchem. Jednak zdaniem Małgorzaty Baranowskiej:

Niezależnie od tego, w jaki sposób naprawdę dzieło powstało, przyznanie się do – jakby się chciało powiedzieć – „konwencji transu” uprawnia w pewnych wypadkach do porównania z działaniami surrealistycznymi⁴⁴.

A właśnie w przypadku *Balu u Salomona* Gałczyński do transu się przyznawał, co bynajmniej nie oznacza, że utwór ten jest poematem „surrealistycznym”. Otóż według Baranowskiej Gałczyński stworzył coś, co określa ona jako „pop-surrealizm”, a więc popularną wersję surrealizmu, a uczynił to „nie mając żadnej podstawy w systemie literatury polskiej”⁴⁵. O tym, że *Bal u Salomona* nie jest poematem surrealistycznym „serio” świadczy zdaniem Baranowskiej fakt, iż jego autor liczy się z czytelnikiem, na co artysta surrealistyczny nigdy by sobie nie pozwolił. Niezgodne z surrealizmem są również katastroficzna aura poematu oraz – co chyba najistotniejsze – nadmiar motywacji, ukrytych pod pozornie luźnymi skojarzeniami, spod których przeziera bardzo misterna konstrukcja, choć trzeba przyznać, że jej rekonstrukcja wymaga wielokrotnej lektury. Sytuacja komunikacyjna nie jest tu tak złożona (wielopoziomowa) jak w *Końcu świata*, a mimo to *Bal* sprawia wrażenie tekstu mniej spójnego. Wrażenie to ma swoje źródło w strukturze dygresyjnej utworu, znacznie bardziej rozbudowanej niż w poprzednim poemacie. Podczas,

⁴³ W kontekście surrealizmu sytuują poemat Gałczyńskiego m.in.: M. Wyka, *Gałczyński a wzory literackie*, s. 111–113 oraz *Wstęp* do: K. I. Gałczyński, *Wybór wierszy*. Wrocław 1964, J. Prokop, *Od Larbauda do Harasymowicza. Z historii „dłuższych form liryki”*. W: *Euklides i barbarzyńcy*. Warszawa 1964, W. P. Szymbański, dz. cyt., s. 41–56, H. Dubowik, *Gałczyński – epigon i prekursor*. W: *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*. Poznań 1971, A. Stern „*Bal u Salomona*”. O „wobraźni wyzwolonej” w naszej poezji. W: *Głód jednoznaczności i inne szkice*. Warszawa 1972, S. Jaworski, *Między awangardą a nadrealizmem*. Kraków 1976, s. 105–108 oraz M. Baranowska, *Pop-surrealizm (Gałczyński) i następcy. Odbudowywanie brakującego ognia*. W: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984.

⁴⁴ M. Baranowska, dz. cyt., s. 295.

⁴⁵ Tamże, s. 297–298 (podkreślenia autorki).

gdy w *Końcu świata* na plan pierwszy wysuwa się warstwa zdarzeń, w *Balu* dominują liryczne dygresje, co nasuwa skojarzenia z romantycznym poematem dygresyjnym w rodzaju *Godziny myśli* Słowackiego. Skojarzenie tym bardziej zasadne, że warstwa zdarzeń stanowi w *Balu u Salomona* tło dla opowieści autobiograficznej, która właśnie z dygresji się wyłania. Składają się na nią informacje rozproszone, przemycane w bezpośrednich zwrotach do „przyjaciela” (które to określenie może odnosić się tyleż do wskazanego w dedykacji Jana Piotra Morela, co do czytelnika) i w uwagach skierowanych do żony, a także wyodrębniony z całości fragment, zaczynający się wersem: „Najpierw był ojciec. Każdy ojciec jest zły.” – coś jakby *curriculum vitae* Gałczyńskiego, ale z wyraźną tendencją do uogólnienia.

Warstwa zdarzeń w poemacie jest nader skromna, ogranicza się bowiem do kilku sytuacji, które mają miejsce podczas balu zorganizowanego przez niejakiego Salomona pod nieobecność gospodarza. Pierwsza „relacja” z balu pojawia się nagle mniej więcej pod koniec czwartej strony utworu i zaczyna się stwierdzeniem, sugerującym nawiązanie do przerwane go wątku: „Oczywiście, że nie mamy do czynienia z hołotą”. Fragment ten jest symptomatyczny dla całego utworu, w którym relacje z balu obudowywane są obszerniejszymi niż one same komentarzami metafikcyjnymi, jak przytoczony powyżej zwrot do żony i metapoetyckimi, jak na przykład *passus* skierowany do Strawinskiego. W efekcie *Bal u Salomona* okazuje się tyleż poetycką autobiografią, co utworem autotematycznym, traktującym o ambiwalentnej roli poety, który musi zarabiać na chleb i „musi krzyczeć, ażeby był szczęśliwy”, który „chciałby pomóc milionom i [...] się nad innych wywyższyć”, i „[...] jeszcze ma takie sprawy na sercu, / które muszą być wypowiedziane i skonstruowane, / i szumiące jak drzewo, / jak podróż do Taorminy”, i który z niepokojem czeka na natchnienie. Jest to też poemat opowiadający o dojrzewaniu do napisania autobiografii i o perypetiach towarzyszących realizacji projektu.

Dygresyjny tok i prowadzące do deziluzji metakomentarze sprawiają, że poemat, czytany po raz pierwszy, wydaje się ciągiem obrazów zestawionych na zasadzie swobodnych skojarzeń. W rzeczywistości stanowi on „autonomiczną całość artystyczną i jest kompozycją skończoną”, choć ukrytą pod skomplikowaną metaforyką, której rozszyfrowanie wymaga rozeznania „w zasadniczych motywach i treściach przedwojennej liryki Gałczyńskiego”⁴⁶. Na dobrą sprawę *Bal u Salomona* jest skonstruowany w sposób typowy dla wielu utworów poety, trafnie scharakteryzowany przez Kulawika, którego zdaniem wiersze Gałczyńskiego

są w gruncie rzeczy schematyczne. Jeśli przebić się przez ich stylistykę, obrazy, metaforykę, to schemat ten wygląda następująco: poeta – nierzadko przedstawiający się z imienia i nazwiska jako

⁴⁶ A. K u l a w i k, „*Bal u Salomona*” – próba określenia wrażliwości poetyckiej Gałczyńskiego, s. 7.

Konstanty Ildefons Gałczyński – siedzi przy lampie czy świeczniku i pisze wiersz o tym, że pisze wiersz, bo świat jest zły, zły w wymiarze ludzkim, społecznym; [...].⁴⁷

W utworze tak obszernym jak *Bal* schemat ten traci wprowadzie na wyrazistości, niemniej to właśnie on jest wyznacznikiem spójności tekstu na płaszczyźnie semantycznej. Poemat można by bowiem streścić w taki oto sposób: bohater – poeta, na którego tożsamość z Konstantym Ildefonsem Gałczyńskim wskazują liczne aluzje autobiograficzne – pisze utwór projektowany od wielu lat, a pisanie to sprawia mu trudność, bowiem nie potrafi znaleźć odpowiednich środków, aby przedstawić przełomowe wydarzenie swego życia – ów tytułowy bal u Salomona, po którym pozostało migotliwe wspomnienie o konturach zatartych nie tylko z powodu upływu czasu.

W gruncie rzeczy *Bal u Salomona*, noszący zresztą podtytuł szkic, jest więc poematem o pisaniu poematu o balu u Salomona. W dodatku poematem, który mimo pozorów hermetyczności, zawiera wskazówki co do jego interpretacji. Taką funkcję pełni, moim zdaniem, powtarzające się trzykrotnie w różnych wariantach słowo „alegoria”, które może być uznane za informację metatekstową, podpowiadającą jak należy czytać utwór. Taką informację zawiera również *implicite* tytuł poematu, wpisujący go w kontekst tradycji literackiej reprezentowanej m.in. przez *Bal u Senatora* z III cz. *Dziadów* i *Wesele*, a więc utwory, w których metaforyczny motyw balu (zabawy, tańca) służy satyrycznemu zobrazowaniu społeczeństwa. Na tym tle *Bal u Salomona* wyróżnia się nie tylko groteskową stylistyką, ale też wyraźnym przesunięciem akcentów: krytyka stosunków społecznych, ukazanych zresztą w wymiarze uniwersalnym, ustępuje miejsca satyrze egzystencjalnej. „Bal” symbolizuje tu ten „wielki”, wyczekiwany moment w życiu człowieka, w którym to ma ono objawić mu swój sens. W gruncie rzeczy więc „bal” jest tu nie tyle symbolem co alegorią, rozumianą jednak jako „dwuznaczność”, a nie „jednoznaczność”⁴⁸. Wykładni alegorycznej poddają się również pure-nonsensowe z pozoru partie poematu, które w ten sposób czytane, okazują się całkiem sensowne. W takim ujęciu fragment traktujący o człowieku z glinianą okaryną, przywoływany przez niektórych interpretatorów *Balu* jako przykład czystego nonsensu, jest swego rodzaju przypowieścią na temat wartości sztuki, którą – jak zauważa

⁴⁷ A. Kula w i k, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, s. 9–10.

⁴⁸ Jako „dwuznaczność międzysystemową” określa alegorię Andrzej Zgorzelski, polemizując z definicją alegorii jako figury jednoznacznej. Zob. A. Z g o r z e l s k i, *O funkcjonalnym pojmowaniu tropów*, „Teksty” 1976, nr 1, s. 57.

Adam Kulawik – Gałczyński uznawał za coś, „co pomaga żyć, ale nie przypisywał jej wartości transcendentnych”⁴⁹.

Życie ukazane w *Bal u Salomona* zarówno w wymiarze społecznym, jak i egzystencjalnym, przedstawia się jako absurdalne. Cała pompa, ów pełen przepychu bal, symbolizujący ogromne oczekiwania, jakie towarzyszą poszukiwaniu sensu życia, okazują się niewspółmierne do formy, w jakiej sens ten nagle się objawia jako brak sensu. Tak wyczekiwany Salomon przybywa bardzo zwyczajnie w najbardziej nieoczekiwanym momencie. „Świat to drzenie”, w życiu jest „mało słodczy”, a przerażony nim poeta, „kapłan-karzełek” i „quasi-prorok”, ucieka przed bezsenssem świata w poezję i składa hołd „bogini Li, / która stworzyła świat splunięciem”.

*

Groteska stanowiąca w *Balu u Salomona* wyraźną dominantę konstrukcyjną, której działanie przejawia się i w warstwie językowej tekstu, i na wyższych piętrach jego organizacji poprzez parodię, deziluzję, hybrydyczną strukturę gatunkową poematu, a także metaforyczny motyw balu, okazuje się tu nie tylko kategorią estetyczną, ale też światopoglądową. Inaczej mówiąc: poprzez estetykę groteski wyraża się w *Balu* poczucie absurdu świata. Katastrofizm tego poematu jest więc natury egzystencjalnej i to, go odróżnia od katastrofizmu żagarystów, ku któremu zbliżył się Gałczyński w *Ludowej zabawie* – „komiczniaku poetyckim” opublikowanym w Wilnie w 1934 roku.

W utworze tym, podobnie jak w *Końcu świata*, dominuje funkcja satyryczna, natomiast tak wyraźny w dwu wcześniejszych poematach autotematyzm usuwa się na plan dalszy. Przeczucia katastroficzne znajdują tu motywację w sytuacji społecznej, zarysowanej w „reportażowych” scenkach z ludowej zabawy, która podobnie jak „bal u Salomona”, funkcjonuje na zasadzie alegorii, tym razem obrazującej życie w jego wymiarze społecznym.

Z *Końcem świata* łączy *Ludową zabawę* charakterystyczny dla poezji Gałczyńskiego, jak i dla nurtu katastroficzno Dwudziestolecia w ogóle, międzyobiegowy intertekstualizm, przejawiający się poprzez filiacje z obiegiem popularnym i jarmarcznym. Pokrewieństwo obu poematów uwidacznia się jednak nie tylko na płaszczyźnie stylistycznej. W *Ludowej zabawie* Gałczyński konsekwentnie, zgodnie z „deklaracją” z *Końca świata*, realizuje temat katastroficzny w „niepoważnej” formie. Ludyzm, przejawiający się na różnych płaszczyznach tekstu, m.in. poprzez parodię konwencji stylistycznych oraz poprzez tytułowy motyw zabawy, okazuje się najbardziej adekwatnym środkiem wyrazu postawy katastroficznej. Środkiem

⁴⁹ A. Kulawik, „*Bal u Salomona*” – próba określenia wrażliwości poetyckiej Gałczyńskiego, s. 15.

mającym terapeutyczną moc, antidotum na absurd, który nie redukuje się tu ani do komizmu, ani do tragizmu. Remedium na rozpacz, przed którą uciec można w wielką poezję, ale tylko na chwilę i nie do końca.

Groteska, pełniąca w *Ludowej zabawie* – tak jak i w dwu wcześniejszych poematach – funkcję dominanty konstrukcyjnej, ujawnia swój ogromny potencjał znaczeniowórczy i polemiczny. Jest bowiem nie tylko wyrazem postawy katastroficznej, ale też problematyki estetycznej towarzyszącej jej artykulacji, a przy tym ujawnia swoją terapeutyczną moc.

Indeks osobowy:

Achremowiczowa Wanda
Balcerzan Edward
Baranowska Małgorzata
Błoński Jan
Bolecki Włodzimierz
Brodzka Alina
Buttler Danuta
Drawicz Andrzej
Dubowik Henryk
Fedeki Ziemowit
Gałczyńska Kira
Gałczyńska Natalia
Jakobson Roman
Jaworski Stanisław
Konopka Maria
Kowalska Barbara
Kulawik Adam
Lipińska Olga
Makowiecki Andrzej Z.
Markiewicz Henryk
Opacki Ireneusz
Ossowski Jerzy S.
Prokop Jan
Rose Margaret A.
Sławiński Janusz
Stern Anatol
Stępień Tomasz
Stradecki Janusz
Szymański Wiesław Paweł
Węgrzyniakowa Anna
Witan Jan
Wyka Kazimierz
Wyka Marta
Zawodziński Wiktor Karol
Zięba Michał
Zgorzelski Andrzej