

Marta Bolińska

W przestrzeni (nie)świadomego?
(między *Końcem świata* K. I. Gałczyńskiego
a *Andante con speranza* J. Domagalika)

Na pozór *Koniec świata*¹ Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego² i *Andante con speranza* Janusza Domagalika dzieli wszystko. I sposób ukształtowania, i charakter stylistyczny tekstu, i gatunek, i forma przekazu, wreszcie – czas powstania. Pierwszy utwór napisany został przed II wojną światową (1928), drugi – długo po jej zakończeniu (1985). W tym rzekomym oddaleniu jest jednak nić, która subtelnie, ale wyraźnie łączy oba teksty. I nie wystarczy tylko spojrzeć na dialogowy charakter utworów³ czy też ich synkretyczny wymiar, bo są to sprawy oczywiste, lecz wypada przyjrzeć się strukturze głębszej⁴ tych specyficznych poematów. Z pewnością o podobieństwie można mówić biorąc pod uwagę temat oraz stronę artystyczną utworów. Obrazotwórcza metafora (związana z symboliczną wizją upadku pewnego porządku - świata) nadaje im wyjątkowy, tajemniczy nastrój i niezwykły, nawet wizyjny charakter. Wykreowany obraz poetycki jest zarazem realistyczny i fantastyczny. Świat przedstawiony w obu poematach opisany został językiem giętkim i pełnym kulturowych aluzji, mimo że sposób ukształtowania tekstów jest odmienny. Przestrzeń, ta konkretna, miejska oraz ta twórcza, umysłowa, wydają się być konstruowane wedle zbieżnych zasad. Wreszcie ten sam motyw (trumny) i podobny wątek (cieśli, stolarza) legły u podstaw artystycznej koncepcji. Postaramy się wspomniane podobieństwa wykazać i omówić ich funkcję.

I jeszcze jedno spostrzeżenie:

Przeszłość rysuje plany teraźniejszości, odżywają legendy romantyczne i przekształcają się legendy klasyczne. Od roku 1918 pisarz-inteligent – co wzmocni się ostatnio – poszukuje takich racji, które jego zawód przenosiłyby ponad i poza wąskie nakazy teraźniejszości⁵.

Biorąc pod uwagę opinię M. Wyki, w niniejszym szkicu nie omieszkamy uwzględnić także jej istotnego przesłania. Człowiek przecież dziedziczy sprawdzone wartości, pisarz więc od tego dziedzictwa uwolnić się nie może, często też nie chce. Nie zawsze też to, co czerpie z kulturowej przeszłości, jest śmiechu warte⁶. Częściej warte jest należytego zainteresowania i szacunku. Trudno wszakże rozstrzygać, w jakim stopniu inspiracja wcześniejszą twórczością jest „świadoma” i przemyślana, w jakim zaś chodzi o nieuświadomione, lecz trafne zbieżności⁷.

WŚRÓD ZNAKÓW I ZNACZEŃ PRZESTRZENI

Jaką wizję rzeczywistości zawarł Gałczyński w swoim poemacie? Marta Wyka pisze:

¹ Por. także Zbigniew Herbert *U wrót doliny* i Czesław Miłosz *Piosenka o końcu świata*.

² Por. Stanisław Bulbus, *Restytucja formy. 2. Restytucja ewokatywna (emblematiczna). Przykład: późna twórczość K. I. Gałczyńskiego*. W: *Między stylami*. Kraków 1996, s. 219-222.

³ Dialog bohaterów bowiem jest kanwą tekstów, ale obok niego istnieje wyraźna obecność podmiotu mówiącego, nawet tajemniczego „głosu”.

⁴ Zob. Henryk Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków - Wrocław 1984 oraz Henryk Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1980.

⁵ Marta Wyka, *Autorka się tłumaczy...*. W: *Głosy różnych pokoleń*. Kraków 1989, s. 5.

⁶ Por. Marta Wyka, *Śmiechu warte...* (o *Zielonych Gęsiach* Gałczyńskiego). W: *Głosy różnych pokoleń*. Kraków 1989, s. 95-103.

⁷ Marta Wyka, *Kategoria groteski*. W: *Gałczyński a wzory literackie*. Warszawa 1970, s. 160.

Pod maską drwiny i żartu kryją się przeczucia związane z konkretną sytuacją społeczną i polityczną Polski. Poszukując wartości w naznaczonej piętnem absurdu rzeczywistości, Gałczyński znajduje je w dobrze wykonanej pracy (toteż jedyną postacią w *Końcu świata*, która uniknie zagłady, jest stolarz – dobry rzemieślnik)⁸.

Domagalik natomiast stworzył opowieść o ludzkich wyborach, klęsce i odpowiedzialności.

Zarówno u Gałczyńskiego, jak i Domagalika ważne są dwie perspektywy: patrzenie z góry i z dołu⁹. Gałczyński określa przestrzeń i precyzuje czas – „Za oknem była zielona Bolonia I wieczór (...) Było to w lecie”¹⁰. Zdarzenia umieszcza w porządkach: realnym (Bolonia) i wizyjnym (wizje Ildefonsa). Domagalik czyni podobnie, chociaż jak sugerują didaskalia w tekście scenariusza:

Wszystko rozgrywa się w czasie dwunastu uderzeń zegara oraz równocześnie w czasie dwunastu godzin przełomu roku. Wszystkie dowolności realizacyjne są tu dopuszczalne. Kategorycznie obowiązujące jest tylko tempo muzyczne określone w tytule oraz intencja, którą ten tytuł niesie¹¹.

W planie metaforycznym słychać szuranie butów, kroki - ciche, głośniejsze, coraz szybsze, intensywniejsze, bicie zegara, wiatr, zamieć. Zaczyna się Nowy Rok (bez daty). Oszczędnie gospodaruje się środkami wyrazu. Nie ma tu śródślovných i międzyslovných gestów fonicznych. Bo *Andante con speranza* to rodzaj impresji literackiej, poetycki dramat, który odznacza się wyraźnie dwupłaszczyznową budową. Przeplatają się tu dwa plany: realny (wydarzenia rozgrywające się w zakładzie stolarskim, związane z chęcią usunięcia ze starej rudery, szpecącej nowe osiedle, stolarza wykonującego trumny; nowi mieszkańcy osiedla nie chcą u siebie człowieka, którego rzemiosło wiąże się ze śmiercią) oraz refleksyjno-metaforyczny, który, rozpisany na głosy Dużego i Małego, układa się w przypowieść o ludzkim życiu, o lękach, obawach, niepokojach. Plan drugi stanowi liryczno-symboliczny komentarz do ujęcia pierwszego, jego niedookreśloność zaznaczona jest dobitnie w zakończeniu słuchowiska, kiedy jedna z postaci - Ona (z Prawej), wymienia nazwiska aktorów, bez dopowiedzenia, jaką grali rolę. Słuchowisko składa się z dziewięciu odsłon, których zmianę i przemieszanie sygnalizują gesty foniczne stanowiące rodzaj blekautu informującego o zmianie miejsca (bicie zegara, odgłosy sylwestrowej nocy, odgłosy pracy stolarza)¹².

⁸ Marta W y k a , *Gałczyński Konstanty Ildefons*. W: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, tom 1. Warszawa 2000, s. 182. A. Drawicz zaś zauważa: „Niepokoje te, im bliżej roku 1939, tym bardziej potężniejsze, nie będą jednak podszyte mściwą radością, lecz melancholijną goryczą; tonacja uczuciowa się nie zmieni, nie będzie się z czego śmiać, nowy *Koniec świata* ani nic w tym guście nie powstanie”. A. Drawicz, *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1973, s. 59. Zob. także Adam K u l a w i k , *Bal i Arkadia – dwa kluczowe motywy liryki Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 6, s. 57-69.

⁹ Tzw. perspektywa żaby i z lotu ptaka.

¹⁰ W niniejszej pracy korzystamy z wydania: K. I. G a ł c z y ń s k i , *Koniec świata*. W: *Poezje*. Warszawa 1980, s. 11-24. Wszystkie cytaty pochodzą z podanego źródła.

¹¹ Janusz D o m a g a l i k , *Scenariusz słuchowiska *Andante con speranza**. Archiwum PR S.A. w Warszawie, s. 1-51. Wszystkie cytaty pochodzą z tego tekstu. Dodatkowo bierzemy pod uwagę nagranie i emisję na radiowej antenie.

¹² To słowa bohaterów oraz efekty akustyczne stanowią kanwę przedstawienia. W plan refleksji wprowadza słuchacza dialog Dużego i Małego, następnie zjawia się tajemniczy Ktoś (Duży i Mały równocześnie). Poetyckie, godzinne słuchowisko w 9 odsłonach dla dorosłych w reżyserii Romany Bobrowskiej zrealizowała w 1985 roku rozgłośnia Polskiego Radia w Krakowie. Wyemitowane zostało 29 grudnia 1985 roku w Teatrze Polskiego Radia w I Programie o godz. 22. Na antenie słuchowisko po raz drugi pojawiło się 30 grudnia 1990 roku w opracowaniu Ewy Sierpińskiej. Udział wzięli: Dorota Pomykała, Ewa Kolasińska, Jerzy Bińczycki, Tadeusz Bradecki, Jerzy Radziwiłowicz, Andrzej Busiewicz, Zdzisław Klucznik, Zbigniew Kosowski. W *Andante con speranza* występują osoby: Ona, stary stolarz Kalarus, Paweł, Sierżant, dyrektor szkoły, tłum gapiów (kilka głosów), pies oraz Ktoś (On - zarówno Mały, jak i Duży). Wydaje się, że Domagalik nawiązał tu do koncepcji rozszczepienia głosu jednego bohatera-narratora. Por. Józef M a y e n , *Radio a literatura*. Warszawa 1965, s. 291.

W *Końcu świata* przestrzeń rozpatrywana jako aspekt zawartości dzieła oznacza pewne fragmenty geometryczno-fizyczne, a więc terytorium, na którym rozwijają się zdarzenia. Bolonia jako miasto wymieniona jest z nazwy. Podane też są różne wycinki tego terytorium, zarówno przestrzeń otwarta, np. ulice Bolonii, tory tramwajowe, plac targowy, jak i zamknięta (wnętrza), choćby sala w Akademii czy zakład cieśli. W przestrzeni zamkniętej umieszczone są przedmioty wytworzone (krucyfiks, lustro, trumna), w otwartej naturalne (księżyc, drzewo, gołąb), w jej obrębie odnotowujemy także pory dnia i zjawiska przyrody (wieczór, burza). U Gałczyńskiego przeważają krótkie, pojedyncze opisy zawiązkowe, np. *za oknem była zielona Bolonia*, komunikujące o tworach przestrzennych, rzadziej spotkać można opisy scalone¹³, rozrzucone w różnych miejscach tekstu zdarzeniowo-dialogowego. Opisy poetyckie, zbudowane najczęściej na metaforze i porównaniu, bywają scalane poprzez domniemywanie i wnioskowanie, co wpływa na zawartość już ukształtowanych składników rzeczywistości przedstawionej. Dodatkowo opis poddany kinetyzacji zbliża się do opowiadania lub nawet jego cechy zaczynają w nim przeważać, głównie wtedy, gdy przedmiot (np. wschodzący nad miastem księżyc) ukazany zostaje w przemianach i w ruchu. Na przykład:

Ściemnia się. Pomarańczą

Księżyc wypływa z rzeki.

Drzewa nad rzeką tańczą

Jak jednonogie kaleki.

Opis związany z kinetyzacją ukazuje ponadto przemieszczanie się postaci w przestrzeni; z taką sytuacją mamy do czynienia w scenie pochodu tłumu przez całe miasto.

Usytuowanie w przestrzeni elementów świata przedstawionego charakterystyczne jest również dla słuchowiska Domagalika. Z opisami zawiązkowymi mamy do czynienia na początku utworu, w obu planach, stopniowo zaś, kiedy noc się pogłębia a sprawa Kalarusa komplikuje, pojawia się coraz więcej informacji. Opisy scalone dominują w sposobie przedstawienia zakładu stolarskiego. Przeważają także w planie metaforycznym, towarzyszą bowiem rozmowom Małego i Dużego. Również wypowiedź postaci przedstawionej jako *Ktoś* jest poetycko rozbudowana i podana w sposób ciągły:

Duży nie odpowiadał. Stał przy oknie wpatrzony w śnieg, który sypał od południa. Wielkie, lekkie płatki powoli przykrywały wszystko, prawie wszystko, co jeszcze rano było szare i brudne. Potem nie wiadomo skąd zerwał się mroźny wiatr, uderzył z różnych stron ostrymi podmuchami, rozmazując śnieżną biel jak malarz, który zbiera farbę z jednego miejsca, żeby nałożyć więcej w innym, a później zmienia zamiar jeszcze raz i jeszcze, wciąż tym samym nerwowym ruchem, którego chwilę wcześniej sam nie potrafi przewidzieć. W tym wirującym śniegu szybko zamarało popołudnie i zupełnie już biały wieczór chętnie ustąpił nocy, która przysła ze wszystkich stron.

Występowanie powyższych składników skorelowane jest z określonymi kompetencjami Kogoś, czyli w tym przypadku podmiotu opisującego - wyjaśnianiem, komentarzem, konstatacją, interpretacją,

¹³ Por. Janusz S ł a w i ń s k i , *Przeźródlenie w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*. W: *Przeźródlenie i literatura. Tom poświęcony VIII Kongresowi Sławistów*, Studia pod red. Michała Głowińskiego i

oceną, a także z mediatyzacją (opis dokonany z punktu widzenia, wiedzy i oceny pośrednika narracyjnego). Jako konstytutywne elementy wyeksponowane zostały informacje o wewnętrznych relacjach, właściwościach sensorycznych poszczególnych części składowych przedstawionej przestrzeni za oknem, którą obserwuje Duży, ale przedstawia Ktoś. Opis jest więc konstytuowany z punktu widzenia bohatera i zawiera tylko te spostrzeżenia, które z tego miejsca są możliwe, punkt widzenia podmiotu nakłada się na punkt widzenia postaci - Dużego. To jeden z kilku przykładów mediatyzacji zastosowany przez Domagalika.

W obrębie opisu występują w rozmaitych kombinacjach lub osobno składniki takie jak: identyfikacja przedmiotu lub układu przez zaliczenie go do kategorii ogólniejszej (np. trumna, deska, drewno¹⁴), wyliczenie części składowych układu przestrzennego (stara rudera wobec nowych bloków), określenie związków przestrzennych między tymi częściami (zakład stolarski w sąsiedztwie, niedaleko osiedla). Określane są także stany fizyczne, w których przedmiot się znajduje, połączone z wyjaśnieniami wprowadzającymi informacje niedostępne bezpośredniej obserwacji (komentarze narratora). Dokonana zostaje także praktyczna i estetyczna ocena przedmiotu – trumny.¹⁵

Wśród zasad doboru przeważają jakości wzrokowe (rozmiar – wielkie płatki śniegu, barwa – malarska biel, oświetlenie – półmrok nadchodzącego zmierzchu), słuchowe (skrzywienie śniegu, odgłosy strugania drewna, szczekanie psa), motoryczne (kroki - przemieszczanie bohaterów z jednej strony na drugą, głównie z Prawej na Lewą). Daje się także zauważyć tendencję związaną z przechodzeniem od konstatacji ogólnych do szczegółowych (np. stopniowe wyłanianie się planów – najpierw wizyjnego, potem realnego). Różnicowanie planów dokonuje się ponadto ze względu na użyte słownictwo oraz zastosowaną frazeologię.

Jako cechę konstytutywną związaną z jednością artystyczną *Końca świata* i *Andante...* potraktować należy podobieństwo w sposobie kształtowania przestrzeni i umieszczania w niej postaci literackiej. Przeplatają się dwie orientacje: wertykalna i horyzontalna. Kierunek góra – dół dominuje w planach wizyjnych. W *Końcu świata* przywołać wypada choćby wizje świętego Ildefonsa – *I ja to wszystko słyszałem w niebiosach przez telefon*, w *Andante...* natomiast śnieg padający z nieba na ziemię wyznacza

Aleksandry Okopień – Sławińskiej. Wrocław 1978. Zob. także Henryk M a r k i e w i c z , *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*. W: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków - Wrocław 1984.

¹⁴ Janusz D o m a g a l i k w swojej twórczości wykorzystuje powracające wątki i motywy. Należy do nich motyw drzewa. Pisarz tak komentuje tę skłonność: „Opowiadanie *Ktokolwiek zna* napisałem na konkurs wydawnictwa Horyzonty, potem zaś zostało ono wykorzystane w filmie *Kolega Pana Boga*. Jest to rzecz o trumnach. Skąd taki temat? Może stąd, że wujek mojego przyjaciela, Andrzeja w Czeladzi, miał zakład pogrzebowy. Zawsze pachniało tam świeżym drzewem, lasem, patrzyłem na to jak na zakład stolarski. I tu znów pojawia kult drzew, a właściwie drewna”. Wyjawia też pewną tajemnicę: „Drzewa kocham, nawet się kiedyś interesowałem drzewami w literaturze, zawsze trafiam dokładnie na to, co jest mi potrzebne. To też ten mały duszek na ramieniu, trzeba uwierzyć w niego, mianowicie drzewa u Dantego to drzewa, w które wcielają się dusze. Drzewo odwrócone korzeniami do góry jest symbolem rozpowszechnionym w okultyzmie, z indyjskim rodowodem”. Por. Aneks do rozprawy doktorskiej Marty B o l i Ń s k i e j , *Pisarstwo Janusza Domagalika* (w posiadaniu autorki).

¹⁵ Nie wygląda ładnie, jest prosta, drewniana, ale funkcjonalna; stać na nią nawet najuboższych; tym całkiem biednym stary stolarz wykonuje i daje trumny bez zapłaty.

wertykalną perspektywę przestrzeni. Orientacja horyzontalna stanowi podstawę kreowania przestrzeni w słuchowisku Domagalika. Od samego początku didaskalia informują:

I narasta koncert różnych, różnie bijących zegarów, małych, dużych... w jakiś sposób – może nachalnie, może delikatnie (kontrapunktowo? Zgodnie?) zaczyna się z tymi dźwiękami mieszać wiatr, padający śnieg – w różnym natężeniu, ciągle z Prawej na Lewą, zamieć śnieżna.

Prawa strona zarezerwowana jest dla Kalarusa – starego stolarza. W didaskaliach czytamy:

Z Prawej – i konsekwentnie zawsze tylko z tej strony – odgłosy pracy stolarza. To mały warsztat stolarski w niewielkiej ruderze. Po chwili z Lewej otwierają się drzwi na dwór – za nimi śnieżna zamieć. Lewa – Sierżant (w otwartych drzwiach).

Głosy Pawła i Sierżanta brzmią naprzemiennie, to z Lewej, to z Prawej. Również w odniesieniu do postaci z planu wizyjnego, niedookreślonego, ważna staje się polaryzacja stron, tym razem stała – z Prawej wyłaniają się głosy Małego, Jej, z Lewej – Dużego, Kogoś, Jego. Taki układ ma wyraźnie symboliczny wymiar. Prawy symbolizuje bowiem m.in. wyższe cnoty, mądrość, świadomość, porządek i trwałość, Lewy natomiast doczesność, nieszczęście, podświadomość i śmierć¹⁶.

To, czy zdarzenia i uczestniczące w nich postaci są w środku, czy na peryferiach danego miejsca odgrywa istotną rolę w *Końcu świata*. Na początku bowiem Gałczyński umieszcza w centrum sali bolońskiej akademii, a zarazem w centrum zdarzeń i uwagi czytelnika, astronoma Pandafilanda. Następnie, gdy kończy się jego władza, sytuuje go Gałczyński na peryferiach świata i przestrzeni. Pozostawia w wykładowej sali. Przeto astronom nie bierze udziału ani w groteskowym pochodzie protestującego tłumu, ani nawet w wesołym święcie studentów, którzy popijają wino w tawernach. Pozwala mu jedynie... wyrzeć przez okno. Wraca tym samym w konstrukcji przestrzeni do orientacji wertykalnej, która potwierdza zaobserwowany układ (polaryzację): góra-dół, czyli niebo-ziemia i uwypukła, zastosowaną w poemacie, zasadę uzupełniania się planów.

W obu utworach nadrzędną zasadą artystyczną jest relacja oparta na więzi przyległościowej (sąsiedowanie planów: realnego i wizyjnego) oraz towarzyszący jej paralelizm (podobieństwo i kontrast tych światów, gradacja emocji). Ważna jest ponadto charakterystyka terenu jako całości, a w niej pary, takie jak ciągłość - eliptyczność; jednorodność - wewnętrzne rozgraniczenie; zacieśnienie - rozległość; zamkniętość - otwartość; różne momenty treściowe określające terytorium przedstawione: region geograficzny, pory roku, pory dnia, proporcje między „wypełnieniem” przyrodniczym a kulturowym oraz dominacja określonych tworów przestrzennych w zawartości narracyjnej¹⁷.

Podkreślić tu jeszcze należy występowanie u obu autorów określonego terytorium jako naczelnej, choć nie jedynej więzi kompozycyjnej oraz współrzędność układów przestrzennych wobec zawartości fabularnej i postaci. Dla bohaterów stanowią teren ich bycia, obiekty ich działania i poznania, jako otoczenie

¹⁶ Władysław K o p a l i ń s k i , *Prawy/Lewy*. W: *Słownik symboli*. Warszawa 1991, s. 336-338.

¹⁷ Por. Henryk M a r k i e w i c z , *Zawartość narracyjna a schemat fabularny*. W: *Wymiary dzieła literackiego*, dz. cyt., s. 97-122.

przedmiotowe - służą ich pośredniej charakterystyce, pełnią też wobec nich funkcje impresywne - oddziałują na ich stany wewnętrzne. Głównie zaś układy stanowią podłoże i obudowę zdarzeń fabularnych, ich uwarunkowanie sprzyjające lub przeszkodę. Obecność przestrzeni pomaga czytelnikowi lepiej zrozumieć zdarzenia, ale i wyraźniej je skonkretyzować¹⁸.

Twory i układy przestrzenne stanowią składniki całościowej wizji świata przedstawionego o autonomicznej wartości; stają się substratami jakości formalno-estetycznych (piękno, brzydota, harmonia) czy emotywno - waloryzacyjnych (groza, groteskowość, śmieszność, radość); są także symbolicznym nośnikiem nieprzestrzennych konotacji (znaczeń sekundarnych). Na uwagę zasługuje jeszcze stosowanie metafor i porównań dla modelowania przedmiotów i stosunków nieprzestrzennych, np. sytuacji egzystencjalnych, postaw duchowych, stanów psychicznych czy stosunków społecznych. O tym za chwilę.

W *Końcu świata* wydarzenia rozgrywają się w terytorium autentycznym, indywidualnie nazwanym oraz sportretowanym i literacko przekształconym¹⁹. W słuchowisku Domagalika brak konkretnej nazwy, ale wskazanie na miejską społeczność, nabiera cech uniwersalnych. Podobny wybór, jak mieszkańców nowoczesnego osiedla, może spotkać każdego. Równie podobnego losu – osoby niechcianej, już niepotrzebnej, wręcz zagrażającej innym – doświadczyć mogą wszyscy.

Wreszcie też i w *Końcu świata*, i w *Andante...* wartość symboliczną należy wiązać z trumną. Co charakterystyczne, opis tego przedmiotu zastąpiony został opowiadaniem o kolejnych fazach jego powstawania czy wykonywania. Ten wytwór stolarza-cieśli niesie w sobie dodatkowe znaczenie, zapowiada bowiem koniec i początek jednocześnie, daje schronienie udręczonym myślom i wpływa na przekonanie, że w niej kryć się może wręcz metafizyczne ocalenie człowieka. Ocalenie, które wiąże się z dobrze wykonanym zadaniem, do jakiego człowiek został powołany. Giovanni Lucco śpiewa: „Ciosaj, trumno moja, się ciosaj; położy się w tobie panna, panna o złotych włosach”. Stary Kalarus zaś wypowiada znamienne słowa:

¹⁸ U Gałczyńskiego granie przestrzeni prowadzi do ujawnienia symbolicznych obrazów. Jest wśród nich starotestamentowy (kara za grzech w postaci plagi) oraz apokaliptyczny (wizja zagłady). Wartość symboliczną mają również lustro¹⁸ i księżyc¹⁸. Zmiana scenerii wiąże się ze zmianą stylu. O obecności różnych odmian stylistycznych, świadczą fragmenty, gdzie sąsiadują ze sobą: styl potoczny (*wrzasnął*) oraz ustępy stylizowane na język Biblii (*Bo gdy wypełniła się pora*). Pojawiają się elementy groteski (mieszanie stylów, zmienność nastrojów, sąsiedowanie powagi, nawet grozy i sielskości – np. dramatyczna scena pękających luster została umieszczona tuż obok, wręcz idylliczno-lirycznego obrazka przedstawiającego studenta grającego na flecie). Por. także W. K o p a l i Ń s k i , *Księżyc* oraz *Lustro*. W: *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 179-181 oraz s. 206-207. Lustro stanowi też zapowiedź Nieznanego, Tajemnicy.

U Domagalika wypowiedzi bohaterów z planu realnego charakteryzuje język potoczny (np. Kalarusa, Pawła), mowa uniezwykła, z licznymi przeobrażeniami, zgrubieniami, zdrobnieniami (Ktoś, Duży, Mały, Ona) dominuje w palnie wizyjnym. Ponadto przestrzenne obrazowanie pozwala na wyzyskanie czasów innych od empirycznego, stąd choćby możliwość wprowadzenia planu wizyjnego. Samo opowiadanie o przebywaniu stolarza Kalarusa w innym czasie (okres wojny) staje się z konieczności opowiadaniem o jego przebywaniu w innej przestrzeni, w której czas także rozwija się linearnie.

¹⁹ Terytorium - z łac. pola podmiejskie; obszar ziemi o określonych granicach; obszar geograficzny podlegający władzy jakiegoś państwa. Topografia – gr. topos – miejsce, okolica; rzeźba terenu, kraju, wraz ze szczegółami jego powierzchni (osiedla, drogi, mosty, lasy itp.); top(o) – w złożeniach: miejsce, miejscowość, okolica, teren; topografia – technika pomiaru i przedstawiania na mapie rzeźby terenu, wraz z jego szczegółami naturalnymi i budowlami. Por. W K o p a l i Ń s k i , *Słownik wyrazów i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa 1989.

Niech każdy robi swoje. Musi tak być, bo jakby tak nie było, to będzie źle... On ma bardzo długie nogi, głowę ma w niebie, a nogi tu na ziemi. I sięga, zawsze dosięgnie. Bo wy nie wiecie, jakie są długie te jego nogi, ale ja wiem. Dobrze wiem, bo widziałem. Ale gdzieś się one kończą i już dalej nie mogą sięgnąć. A tam, gdzie się kończą jego nogi, to muszą się zacząć moje ręce. Żeby wszystko było na swoim miejscu.

TŁUM I JEDNOSTKA

W przestrzeni obu utworów pojawiają się postaci indywidualne (np. cieśla Giovanni Lucco, astronom Pandafilanda; stolarz Karalus, Paweł, Sierżant) oraz zbiorowość, którą tworzy tłum (np. scena pochodu w *Końcu świata*; pożar w *Andante...*).

Od astronoma do cieśli

Na wprowadzenie dwóch planów w *Końcu świata* – realistycznego i wizyjnego – pozwalają m.in. zastosowane zabiegi konstrukcyjne, w tym przeplatanie się porządków, fragmentaryzm, kompozycja ramowa. Plan realistyczny reprezentuje grono naukowców (pierwsza zbiorowość – ukonstytuowana) wraz z konkretnymi przedstawicielami. Są to: astronom Pandafilanda, rektor Marconi oraz woźny Malvento, którego sylwetka dopełnia obrazu całości wspomnianego środowiska. Poruszają się oni w zamkniętej przestrzeni (astronom do końca jej nie opuści; na tłum uliczny będzie spoglądał z wysokości swojego okna). Gałczyński zdaje się sugerować, jakoby przestrzeń zamknięta symbolizowała umysły bolońskich naukowców.

Plan wizyjny otwiera autotematyczna zapowiedź: *A tutaj w moich widzeniach nastąpi należna przerwa* oraz tytuł *Widzenia następują*. W nich realizuje się dialektyczna idea tłumy, który w końcu zyskuje ludzką twarz. Ale po kolei.

Podmiot opowiadający (zabawna zapowiedź w podtytule pozwala nam przypuszczać, że jest to święty Ildefons) w stylistyce niepowagi rozprawia o sprawach poważnych. Także wizję nadciągającej zagłady określić można jako utrzymaną w poetyce chaosu. Świadczy o tym m.in. sekwencja obrazów i użyte słownictwo (np. bayzel).

Tłum wyłania się stopniowo, najpierw jest bezimienny i nienazwany, potem przybiera twarze określonych grup zawodowych i społecznych (np. włoscy karabinierzy, biczownicy, umartwiający się w *diesirycznej włosiennicy*, weseli studenci), następnie konkretnych ludzi, wreszcie zyskuje nazwę. Tu Gałczyński wyzyskuje gradację, i tak – najpierw pojawia się TŁUM, później – PROLETARIAT. W pochodzie uczestniczą naukowcy, wojsko, poeci, studenci, chorzy, przekupki, bankierzy. Wszystkim zaś patronuje, wyłaniający się z burzowych chmur, księżyc²⁰. Osadzony w konkretnej przestrzeni cykl obrazów towarzyszących ludziom nabiera symbolicznego charakteru.

Komentując tę sekwencję, Andrzej Drawicz określił pochod tłumy jako formę uzewnętrznienia się masy ludzkiej, czy nawet specjalny rodzaj widowiska masowego o własnej stylistyce, własnych rytuałach i mechanizmach. Podkreślił także rzecz następującą:

²⁰ „Od początku dziejów ludzkości mężczyźni swą wewnętrzną kobietę, swą animę, projektowali na naturę. Ale spośród wielu manifestacji natury, które nosiły tę projekcję, jedynie księżyc aż do dzisiejszego dnia zachował swój duchowy charakter” – pisze Marie-Louise von F r a n z w podrozdziale *Światło Księżycy*, w książce *Ścieżki snów*. Warszawa 1995, s. 125. I dodaje – „księżyc symbolizuje kobiecą naturę mężczyzny również w owych snach” (s. 126).

Wesoły kalejdoskop poetyckiej wyliczanki wchłania zmieszana rzeczywistość jak ogromny wir; wszystko się kręci, wszystko traci równowagę i autorytet. (...) Postawa ludzka zostaje sprowadzona do jakiejś jednej, groteskowo wyolbrzymionej cechy, związanej z rekwizytem, wyposażonym w kukielkową wyrazistość: policjanci – niejako „na wszelki wypadek” - cwałują, biczownicy umartwiają ciało, zamiatacze czyszczą ulice, wreszcie odbywa się słynny pochód, będący kulminacją poematu, gdzie, z brawurową dobitnością, niby w ludowej szopce, każdy z występujących określony jest natychmiast i ostatecznie²¹.

W takiej oto scenerii poznajemy cieślę, Giovanniego Lucco. Charakteryzuje go rytm ruchów, spokój, opanowanie. Jego uporządkowane gesty przebijają się stanowczo przez kakofonię dźwięków, hałas, wrzask tłumu, wesołość podsycaną winem²². On nie idzie w pochodzie, zajmuje się powierzoną mu pracą, po jego więc stronie stoi racja²³. I to on, solidny rzemieślnik, zostanie uratowany z dziejowej katastrofy.

Fragmentaryczna kompozycja ma swoje prawa. Oto więc znów wraca zawodzący tłum. Jest to już jednak rozpaczliwy krzyk upadku. Wizję kończy groteskowa sekwencja (jej centrum – potwór – jest zmaterializowaną zapowiedzią zagłady, którą przepowiadał astronom):

*A wtedy przez mały otwór
wścibił się Astralny Potwór,
lekarstwa pomieszał i zjadł.
Tutaj się kończy wizja.*

W planie realistycznym otwiera się przed oczyma czytelnika furta miasta i słychać plotkujące przekupki, rozmowy wystraszonych bankierów, urywaną wymianę zdań nie wiadomo już kogo (chaos ogarnia przede wszystkim świat mieszczański), wreszcie pojawia się PROLETARIAT (rozpoczynający się „koniec świata” spowodowany jest więc burzeniem się proletariatu). Komiczny pochód protestacyjny tworzy się z ludzi pogrupowanych wedle wzrostu, rasy, profesji: „mniejszych, większych i małych, czarnych, żółtych i białych, parlamentarnych mowców, krawców i brzochołowców” itd. Świat więc, który poeta skazuje na zagładę, jest światem skompromitowanych mitów, wzniosłych i pustych idei, proroków i fałszywej moralności. Bezląd dosięga prawie wszystkich²⁴:

*Próżna rada! Nie wskórasz
w dzień ostatniej zagłady.*

Ocalony, niczym Noe w swej arce, zostaje jedyny sprawiedliwy. Patronuje mu gołąb. To Giovanni Lucco.

Jak zaznacza Drawicz, Gałczyński potrafi

Przetwarzać w nową poetycką jakość tłum widziany, słyszany, odczuwany; odpowiadać na jego ciasnotę zagęszczeniem obrazów, a na jego zmieszane porządki – kalejdoskopową swobodą konstrukcji, na jego falowanie i

²¹ Andrzej D r a w i c z , *Kosmiczna zaczęła się chryja*. W: *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1973, s. 60.

²² Cieśla ciosał właśnie trumnę, śpiewając, że jest ona dla księżniczki *o złotych włosach* (archetyp). Kiedy ukończył pracę, zaczął się posilać. Jego znaki to: oliwa, placek, okulary (oczy), cybuch (usta, dym), krzak w ogródku, pod którym spokojnie zasnął. Wydaje się, że powyższe sceny traktować można jako literacką aluzję do ostatniej wieczerzy, czy też do osoby Józefa-cieśli, opiekuna Jezusa. Forma rozkaznika: *Śpij słodko*, *Giovanni Lucco* wskazuje na symbolikę snu (marzenia sennego - zapomniany język podświadomości). Por. Alicja B a l u c h , *O królowie odbitej w zwierciadle natury*. W: *Archetypy literatury dziecięcej*. Wrocław 1993. Zob. także Marie-Louise von F r a n z , *Psychologia mężczyzn*. W: *Ścieżki snów*. Warszawa 1995.

²³ Jednak rację mają także dwaj inni bohaterowie. Astronom Pandafilanda, szarlatan, który kompromituje naukę i burzy równowagę psychiczną świata oraz towarzysz Mydełko, czyszczący ostatnie szyny. Zob. Wiesław Paweł S z y m a n s k i , *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1972, s. 17.

parcie ku przodowi – wewnętrzną dynamiką zmieniających się planów i skokami rytmu, na jego amorficzność – nieładem artystycznym²⁵.

Kończy się wizja. Ostatecznym jej zamknięciem jest groteskowy czterowiersz (odwołanie do wrażeń słuchowych, zdobyczy techniki - telefonu i wiary, którą symbolizuje niebo):

JA TO WSZYSTKO SŁYSZAŁEM
W NIEBIOSACH PRZEZ TELEFON
I W XIĘGI ZAPISAŁEM –
SŁUGA BOŻY ILDEFONS.

Bo, jak podkreśla A. Drawicz, katastrofa *Końca świata* to chwyt umowny, katalizator, dowcip, cudowną zabawa: „w dzień ostatecznej zagłady”. Katastrofa bowiem jest ostatnią rzeczą, jakiej Gałczyński mógłby życzyć sobie i światu²⁶.

Kroki, głosy i gorzka prawda

W słuchowisku *Andante...* naprzemiennie ujawniają się oba perspektywy: wizyjna i realna, podobnie płynnie następuje przechodzenie od pojedynczego człowieka do tłumu i odwrotnie.

Już na początku -w planie symbolicznym- didaskalia informują o bezimiennej, samotnej zbiorowości:

Z Prawej strony – na Lewą słycać kroki po mokrym śniegu, wyraźne, ciężkie, pojedyncze: idzie człowiek, przechodzi, nikną kroki. Idzie drugi, następny, tłum różnych kroków, różnych ludzi (może także słycać różne odgłosy ulicy, narastające, agresywnie bogate?) – i znów tylko pojedynczy człowiek.

Plan realny w *Andante* zawiera sceny, w którym m.in. Paweł i Sierżant charakteryzują tłum, stolarz przedstawia sam siebie (mówi m.in. o nogach Pana Boga), wybucha pożar i następuje zagłada domu rzemieślnika, wreszcie tłum „pokazuje” swą twarz, tyle że poprzez Głosy (autocharakterystyka tłumu, który nazwany zostaje mianem gapiów²⁷). One „dopowiadają” epilog:

Głos I – Podpalił ktoś! Dobrze podpalił, bo nagle buchnęło!
Głos II – Wariat stary na pewno sam podpalił! Stolarz zwariowany! Cholerny trumniarz!
Głos III – A może zasnął, albo pijany w ten Nowy Rok i ogień zaproszył?
Głos I – W te wióry swoje i w te dechy – mógł zaproszyć ogień!
Głos II – Osiedle nowe przyjąć go nie chciało! Tyle wrzasku o to było! (...)
Głos II – Człowiek może tam zginął? Szukają teraz. Może zginął w tym ogniu? (...)
Głos III – To marynarz był dawniej?! Ten stary wariat... Mówią, że marynarz.
Głos I – Nie. To ksiądz był! Bo i tak mówią. Dawny ksiądz.
Głos II – Różnie mówią. Ale że na wojnie ksiądz. A potem już nie!
Głos I – Bo zwariował, mówią, od wojny. (...)
Głos II – Ale straszny był! Trumny robił. Ludzie się go bali! Wariat był!
Głos I – Nikomu nic złego nie zrobił. Biedny był. Stary człowiek.

²⁴ W. P. S z y m a ń s k i , *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1972, s. 18.

²⁵ A. D r a w i c z , *Kosmiczna zaczęła się chryja*, dz. cyt., s. 61.

²⁶ Tamże, s. 58-59.

²⁷ W didaskaliach widnieje uwaga: „Paweł biegnie ulicą. Zdyszany biegnie i coraz bardziej zbliża się do narastającego gwaru ludzi – gapiów, zgromadzonych przy dogasającym pożarze”.

„Gadanię” tłumu głosów zamyka Dyrektor szkoły, odzywający się z Prawej: „Na okręcie wojennym księdzem podobno był, kapelanem... Okręt w walce zatonął... koło Norwegii. Tyle wiem...”.

Wcześniej Sierżant z Lewej, chcąc ocalić starego Kalarusa, kieruje swe słowa do niego i Pawła, wypowiada też wprost gorzką prawdę:

Zostawcie już te stoły! Cholera z nimi. Niech je robi kto inny. No, niech kto inny robi i już! Ale... panie Karuzel... Paweł no, zrozumcie! Nie chcą pana! Ludzie tam pana nie chcą... (...) Panie Karuzel, to zacznijmy jeszcze raz, z innej strony... Pan musi zrozumieć... I to teraz, bo będzie za późno... (...) Zrozumieć. Tamtych ludzi z nowego osiedla...

Wierny Karuzelowi zostaje tylko pies²⁸. Nieprzyjazna jest nawet pogoda za drzwiami. Oto fragment tekstu pobocznego:

Paweł przechodzi szybko na Lewą, otwarcie drzwi, z Lewej odgłosy ulicy, może przez chwilę różne kroki, mieszają się z wiatrem, odgłosami zamieci, które po ułamkowej pauzie przeskakują na Prawą. Tu narastają falująco, tu cichy dźwięk idącego zegara. Na Lewej – cisza. Z Prawej mały zegar zaczyna cicho wybijać godzinę: raz, drugi, trzeci – cichnie.

W słuchowisku *Andante con speranza* odkrywa Domagalik instynkty grupowe, odślania odziedziczoną zbiorową nieświadomość lęku przez tajemnicą, przed nieznanym i przed niezrozumianym, pokazuje jak do ziemskiego raję wdziera się grzech niechęci, przeradzając się w zbiorową histerię tłumu owładniętego irracjonalnym strachem. Mimo to ocalony zostaje świat wartości, nie ma bowiem rozstrzygnięcia co do losów starego Karalusa – *trumniarza*. Nie wiemy na pewno czy zginął w płomieniach, ale z wypowiedzi postaci określonej jako Głos wynika, że prawdopodobnie ocalał. Również w planie drugim zostaje więc wskrzeszona nadzieja, która może zwiastować spokój i bezpieczeństwo. Nie jest to więc wizja świata pozbawiona nadziei. Zresztą samo użycie słowa wizja pozwala sądzić, że świat realny ma szansę na ocalenie. Pojawia się Ona, która niczym dobra matka czy wcielona miłość²⁹ pozwala wierzyć w odrodzenie świata. Warto zwrócić uwagę także na tytuł, zinterpretowany przez Głosy w ostatniej, dziewiątej sekwencji – *Idąc z nadzieją*³⁰. Mechanizmy takie da się wyczytać również z poematu Gałczyńskiego, gdzie w wizji świętego Ildefonsa zagładzie nie podlega pracowity rzemieślnik.

Wizja człowieka, typ jego postawy, sposób wykreowania wydaje się być zakorzeniony w psychologii głębi C. G. Junga. Cieśla Gałczyńskiego śpi spokojnie, jego podświadomość we śnie nie wyrzuca zła³¹. „Trumniarz” Domagalika zajmuje się pracą, ale dręczy go niepokój zawiązany z przeszłością, nie mówi o tym, ludzie się jedynie domyślają, kim on jest³².

Z symboliką tłumu³³ wiąże się swoista filozofia przeczuć bohaterów. Owo miotanie się w otaczającym świecie, pełen chaotycznych gestów ruch to według C. Junga dynamika nieświadomego, tłum więc uosabia to, co nieświadome, implikuje pojęcie nowego jestestwa, stanowi wielość w aspekcie

²⁸ Jego pojawienie się w utworze ma wartość symbolu. Por. W. K o p a l i ń s k i , *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 317.

²⁹ Por. Rola miłości altruistycznej w tragedii Johanna Wolfganga Goethego *Faust*, cz. II oraz archetyp odrodzenia się w poemacie Samuela Taylora Coleridge’a *Rymy o sędziwym marynarzu*.

³⁰ Por. Znaczenie motywów: drogi, wędrowania, poszukiwania swego miejsca w życiu, chęci odnalezienia odpowiedzi na najważniejsze życiowe pytania o sens istnienia – ten kryje się w działaniu, służeniu innym – np. *Faust*, cz. II.

³¹ Jolande J a c o b i , *Psychologia C. G. Junga*. Warszawa 1993, s. 34.

³² Tamże, s. 34-35.

³³ Juan Eduardo C i r l o t , *Tłum*. W: *Słownik symboli*. Kraków 2000, s. 423.

całościowym. Dlatego Gałczyński i Domagalik, wpisując w swe poematy dialektykę dziejów świata, zawarli też ostrzeżenie przed owczym pędem tłumu, który zwiastować może zagładę. Nie zapomnieli jednak i o archetypie odrodzenia się oraz nadziei na ocalenie (przykład cieśli-stolarza).

ROZMOWA ARTYSTY Z SAMYM SOBĄ, CZYLI TWORZENIE

Proces kształtowania się konkretnej przestrzeni traktować można jako przejście od nieświadomego twórczego niepokoju aż do świadomego procesu tworzenia, ujawnionego w literackiej formie. Dlatego odkrywaliśmy przestrzeń zarówno jako element konstrukcyjny utworu, jako skarbnicę literatury i kultury, wreszcie jako wartość znaczącą, symboliczną, uniwersalną.

Groteskowy świat, który u Gałczyńskiego przejawiał się m.in. w prezentowaniu rzeczywistości niespójnej, niejednorodnej, w której mieszają się elementy sprzeczne, kontrastowe, pochodzące z różnych porządków czy wymiarów, to świat paradoksalny, zdeformowany, odrealniony, ale świadomie skonstruowany przez artystę wedle przemyślanej koncepcji. Świeży i oryginalny, nie skrępowany konwencją, nie obciążony ornamentyką, zachowujący swobodę gestu, ale też łączący „groteskowe środki wyrazu z nakazami racjonalistycznej satyry”³⁴. A. Drawicz napisał:

Rzeczywistość została tutaj nie zaczarowana i odrealniona, lecz rozbita na elementy składowe, przemieszana, zamieniona urwisowkim gestem ulicznika w kercelakowy stragan ze świecidełkami i tandetą.. Ta świetna, brawurowa, pełna iskrzącej się dezyntolury zabawa poetycka zdobyła sobie z wczesnych utworów poety rozgłos chyba największy; wiele świadectw mówi o tym, że czytano ją ze smakiem, recytowano i cytowano, znajdując elementy ciągle trwałe, o odradzającej się aktualności. Niejeden czytelnik poezji i po dziś dzień ma ten poemat w szczególnej estymie, bo też jego drwina jest uniwersalna, rozładowuje wszelkie napięcia; w pole jej rażenia dostają się wszystkie systemy myślowe, zbyt nadęte powagą i poczuciem ważności, aby nie nadzieć się na ostrze absurdalizującej groteski. To zabawa – podkreślmy: z a b a w a – w nihilizm, w „nic świętego”, w „kosmiczną chryję”³⁵.

K. Wyka eksponuje wartość i wagę całego cyklu słów-określeń w twórczości Gałczyńskiego. Zauważa:

Swoistego gatunku jest fantastyka Gałczyńskiego. Jej pierwszym materiałem wydaje się być fantazyjna igraszka słów. Słowo jako wartość fonetyczna włada wizją. Nie słowo na dadaistycznej wolności ani też słowo utracone w etymologię, w rdzeń – jak u Tuwima³⁶.

³⁴ M. W y k a , *Kategoria groteski*, dz. cyt., s. 163.

³⁵ A. D r a w i c z , *Kosmiczna zaczęła się chryja*, dz. cyt., s. 57.

³⁶ Kazimierz W y k a , *Poeta i partyjnictwo*, w: *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 81. A. Drawicz podkreśla nadto, że „Gałczyński lubił wszelką magię (...). Lubił także magię własnych pomysłów, spontaniczne fantazjowanie, przepływanie przez powszedniość na obłoku wyobraźni; może nawet nie tyle lubił, ile nie mógł po prostu jej nie uprawiać. Postawa poety zbliżała mu się do szarlataństwa, cenił je wysoko”. Por. A. D r a w i c z , *Kosmiczna zaczęła się chryja*, dz. cyt., s. 62.

W swojej „mieszaninie”³⁷ Gałczyński przede wszystkim ośmieszył stosunki społeczne, postawy światopoglądowe i orientacje polityczne, instytucje życia publicznego. Wystarczy przywołać jakże polskie (i jakże aktualne) akcenty – puste pulpity w parlamencie, samotny krucyfiks, proszek z „Kogutkiem”. Tonacja jego „satyry na wszechświat” jest oczywista, dlatego, jak pisze A. Drawicz, „to go odróżnia od wielu innych groteskopisarzy, którzy atakują rzeczywistość z żółcią, z grymasem mściwości, na ponuro, w ekstatycznych dreszczach samounicestwienia”³⁸. W tym też, jak twierdzi W. Szymański, odsłania się Gałczyńskiego koncepcja twórczości opartej na poezji jako rzemiośle, w której poeta uchodził za rzemieślnika³⁹. *Koniec świata* nie proponuje jednak żadnych rozwiązań pozytywnych. Za to Gałczyński w szerokim zakresie wykorzystuje chwyt karykatury, groteski, argumentacji⁴⁰.

Koniec świata dał początek katastroficznej grotesce⁴¹. To tekst z okresu współpracy Gałczyńskiego z Kwadrygą, zatem reprezentuje on tzw. nurt drugi w jego twórczości. Poemat *Andante...* natomiast jest jednym z ostatnich utworów napisanych przez Domagalika⁴². To rodzaj jego literackiego testamentu. Jest on zatem tym bardziej ważny, zawiera przecież artystyczne przesłanie. Kryje się ono w poetyckich obrazach, słowach i głosach oraz we wzbierającej ciszy.

³⁷ Z łac. *satura* = mieszanina. *Satyra*, w: *Słownik terminów literackich*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 1988, s. 456-457. Należy pamiętać, że wśród odmian twórczości satyrycznej zwykło się rozróżniać: społeczno-obyczajową, polityczną, osobistą (skierowaną przeciw osobom znanym z działalności publicznej, posługującą się często środkami inwektywy, pamfletu, paszkwilu), literacką (skierowaną przeciw ustalonym konwencjom i szablonom wypowiedzi literackiej, ośmieszającą je środkami parodii, trawestacji, burleski, persyflażu czy pastiszu). Z innego punktu widzenia wyodrębnia się w twórczości satyrycznej dwa zasadnicze bloki: konkretną (charakteryzuje się bezpośrednim odniesieniem do określonych realiów społeczno-historycznych) oraz abstrakcyjną (ma charakter pozaczasowy; zwraca się przeciw uniwersalnym cechom natury ludzkiej, często nasycona jest treściami moralistyczno-filozoficznymi). Satyra krytykuje ukazane zjawiska poprzez ich ośmieszenie. Właściwy sobie komizm zawdzięcza dowcipowi, grotesce, wyolbrzymieniu. Jako gatunek literacki stanowi dłuższy wiersz (poemat) przedstawiający zabarwiony humorystycznie portret postaci czy opis sytuacji.

³⁸ A. Drawicz, *Kosmiczna zaczęła się chryja*, dz. cyt., s. 59.

³⁹ W. P. Szymański, *Konstanty Ildefons*, dz. cyt., s. 18. Szymański pisze: „Poezja może być w niektórych wypadkach równie uczciwym interesem, jak wszelka inna praca. To utożsamienie pracy poety, artysty z pracą robotnika czy rzemieślnika nastąpiło już bardzo wyraźnie, bo serio, bez grymasu i żartu, w okresie powojennym”. Tamże, s. 24.

⁴⁰ *Koniec świata* to także ćwiczenie dialektyczne. Na czym ono polega? Otóż kryje się w dialektyce rozmowy. Oczywiście jako pierwsza pojawia się teza *Zbliża się koniec Ziemi*. W zastosowanej argumentacji prym wiodą obco brzmiące słowa i przecucia astronoma Pandafilandy. Technika odpierania zarzutów zastosowana przez Imé Marconiego polega na użyciu argumentu pochwały (odwołanie do próżności słuchacza) i jednocześnie do poważania autorytetu (*argumentum ad vanitatem* oraz *argumentum ad verecundiam*) – *Areopagu mędrców najznakomitszy*, zaraz potem zaś podkreśleniu wagi własnego autorytetu, którym posługuje się niczym tarczą oraz zarzucenie błagi i głupoty szarlatanowi – czyli metoda zaliczania do negatywnej kategorii pojęć (zaprzeczanie argumentom dokumentującym tezę, m.in. poprzez wykorzystanie tezy dowodowej jako przesłanki dowodu – *taki głupi argument wymyślić mógł energumen*). To parodia uczonej dysputy retorycznej, wspomagana przez zastosowanie gry słów (użycie tej samej litery *p* lub podobieństwa brzmieniowego słów). Pojawia się słownictwo kolokwialne, „nieuczzone”, np. omamić, nabujać oraz neologizmy: skorrumpować, zidiotyfikować.

⁴¹ W okresie współpracy ze Skamandrem zaczynają wylaniać się dwa style twórczości Gałczyńskiego: groteskowo-żartobliwy oraz dekadenco-cygański. Kształtuje się przeto już indywidualny styl artysty.

⁴² Np. Jolanta Ługowska wskazywała na retoryczne, strukturalne i psychologiczne wartości pisarstwa Domagalika, Stanisław Frycie podkreślał, że w swych utworach poszukuje on wciąż nowych rozwiązań narracyjnych, kompozycyjnych i stylistyczno-językowych, Michał Głowiński zaś dostrzegł talent pisarza w posługiwaniu się nowatorskimi technikami narracyjnymi. Por. Jolanta Ługowska, *Właściwości retoryczne i strukturalne powieści edukacyjnej dla młodzieży. Na przykładzie twórczości Janusza Domagalika i Heleny Smahelowej*. W: *Literatura bez granic. Referaty z konferencji o literaturze dla dzieci i młodzieży*. Praga 1995, s. 71-81. Stanisław Frycie, *Domagalik Janusz*. W: Stanisław Frycie, Marta Ziółkowska-Sobecka, *Leksykon literatury dla dzieci i młodzieży*. Piotrków Trybunalski, 1999, s. 77. M. Głowiński, *Narracja jako monolog wypowiedziany*. W: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973, s. 114.

Sfera foniczna⁴³ słuchowiska *Andante...* wpływa na znaki sytuujące przestrzeń (niedookreśloną nazwą, otwartą, ośnieżoną, zimową) i określające czas (zima, noc sylwestrowa, przełom starego i nowego roku). Jest ona dość zróżnicowana, choć zdecydowanie zdominowana przez słowo. Zasadniczo podporządkowana dwupłaszczyznowości fabuły wydziela lub łączy wątki, które, rzecz charakterystyczna, mają swój wewnętrzny czas zdarzeń: współczesny lub niesprecyzowany. Pojawiają się liczne wstawki muzyczne, dźwięki ikonofoniczne osób, które stają się znakami identyfikacyjnymi (głosy obdarzone różnymi właściwościami - chryпка, zdecydowanie, przeciąganie głosek), niezleksykalizowanymi gestami fonicznymi (westchnienia, odkaslnięcia; szuranie butów, odgłos heblowania drewna itp.). Ponadto zmienna intonacja wypowiedzi, sposób artykulacji, melodyka, wzmacniają walor doznaniowy i ekspresywny (np. gesty foniczne typu - płacz, krzyk, jęk, westchnienie), powodują przesunięcie uwagi odbiorcy na akcję wewnętrzną - psychikę bohaterów⁴⁴. Strukturę dźwiękową wzbogacają ponadto międzysłowne i śródslowne gesty foniczne. Wzmacniają one realizm planu realnego tekstu. Muzyka, traktowana jest głównie jako tło zdarzeń dialogowych, ale też jako foniczny znak lokalizujący przestrzennie akcję. Pojawiają się również inne czasoprzestrzenne znaki, niewerbalne, np. szczekanie psa, stłumione odgłosy rozmów itp. Tworzą one zazwyczaj drugi plan akustyczny.

Słuchowisko *Andante con speranza* jako gatunek dramaturgii radiowej, wyzyskuje właściwości tejże formy przekazu, zarówno w swoim językowym, jak i fabularnym ukształtowaniu. Operuje wybranymi elementami wchodzącymi w skład dramatu, tzn. warstwą językową i efektami akustycznymi, kształtuje je jednak w taki sposób, by zapewnić odbiorcy pełnię wyobrażeń. Na strukturę dialogu w tym słuchowisku oddziałują specyficzne radiowe środki wyrazu, zwłaszcza różnego rodzaju efekty dźwiękowe, które przynoszą uzupełniające informacje o przebiegu zdarzeń, bohaterach, zmianach miejsca i upływie czasu. Zjawiskiem dodatkowym jest narrator, którego rola nie ogranicza się do przekazywania wstępnych informacji, zarysowania ekspozycji i dawkowania wiedzy o przebiegu zdarzeń w planie pierwszym; jest on także uczestnikiem przebiegu dramatycznego w planie drugim - wizyjnym. Forma ta wykorzystuje również współcześnie żywotny styl i gatunek dramatyczny, jakim jest dramat poetycki. To słuchowisko oryginalne (pisane z myślą o radiu), którego motywy⁴⁵ (np. stolarz) zostały wykorzystane w filmie *Kolega Pana Boga*⁴⁶.

⁴³ Por. Sława B a r d i j e w s k a , *O znakach radiowych*. W: *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*. Wrocław 1977, s. 119-137. Bardijewska wskazuje na trzy rodzaje materiału fonicznego: dźwięk artykułowany (słowo mówione), dźwięk bezfonemowy (akustyka i tzw. gest foniczny) i dźwięk muzyczny oraz element ciszy (ważny zarówno z semiotycznego, jak i estetycznego punktu widzenia). Tamże, s. 121.

⁴⁴ Por. S. B a r d i j e w s k a , *O znakach radiowych*, dz. cyt., s. 124-128.

⁴⁵ Fabuła filmu łączy wątki i motywy kilku wcześniej powstałych utworów Domagalika. Otóż w starej kamienicy, która przeznaczona jest do rozbiórki, mieszka matka z córką, zięciem i wnuczką. Jej mąż, oficer marynarki wojennej, nie powrócił z wojny do domu. Ona czeka na niego, również jej córka - Jola - dziś już sama matka i żona, wyczekuje ojca. W oczekiwaniu nadziei dodają im listy i paczki z lalkami. W tej samej kamienicy mieszka samotnie stary człowiek, kiedyś marynarz i kapelan na okręcie, dziś stolarz zajmujący się wyrobem trumien. To on, pamiętając ostatnie tragiczne chwile życia ojca Joli, swego dowódcy, nie mając siły wyznać całej prawdy jego rodzinie, wysłał w imieniu zmarłego przyjaciela listy i paczki do jego rodziny. Kiedy przychodzi czas na przeprowadzkę do nowych bloków, okazuje się, że stary stolarz chce pozostać na „starych śmieciach”. Wie bowiem, że jego życie dobiega końca, a i ludzie nie chcą go widzieć na „nowym”, boją się jego zajęcia. Temat i problematyka utworu (opowieść o starym stolarzu wyrabiającym trumny, którego ze względu na profesję ludzie nie chcą przyjąć pod dach nowego osiedla) stanęły u podstaw koncepcji i scenariusza do filmu *Kolega Pana Boga*. Motyw padającego śniegu i samotności w tłumie przywodzi na myśl utwór

Podobnie jak Gałczyński⁴⁷, Domagalik w tym utworze wypowiada swoje literackie credo. Oba poematy potraktować można jako poszukiwanie odpowiedzi na najważniejsze życiowe pytania, obu autorów jako piewców „świętej powszedniości”⁴⁸, którzy stają na „gigantycznym rumowisku poglądów”.

Co im pozostaje? „Życie, życie, codzienne życie, niech wszystko będzie tak, jak było”. Bo artysta, czy to Gałczyński, czy Domagalik, wciąż wobec rzeczywistości i własnego dzieła, czuje się jak „zbląkany inteligent na ruinach”⁴⁹.

U podłoża *Końca świata* i *Andente con speranza* leży tajemnica eschatologii. Świadczy o tym choćby sam wybór tytułów. Kryje się tam i strach przed końcem, i obietnica początku, i nadzieja, która towarzyszy ludzkim poczynaniom. Zawsze też interesujący bywa duchowy wymiar doświadczenia twórcy. Z niego wyłania się potrzeba obcowania z tradycją, czytanie, rozumienie, odkrywanie i kontemplacja⁵⁰.

K. Wyka o wspólnej nici łączącej pisarzy i pokolenia napisał tak: „Poprzez ironiczne finty zamykające *Koniec świata* i *Ferdydurke* przebiega nić wspólności, którą pierwszy Gałczyński wic począł”⁵¹. Mógł tę wic przejąć i Domagalik. Z pewnością więc iskra inspiracji przeskoczyła.

Śnieg. Jak wskazuje sam Domagalik, istnieje także literacka wersja opowieści o „trumniarzu” zatytułowana *Ktokolwiek zna*, którą autor przygotowuje do publikacji.

⁴⁶ Poetycka opowieść o uczuciach, o miłości kobiety do mężczyzny, córki do ojca, o potrzebie czekania, o pamięci, o przemijaniu ludzkiego życia - tak w kilku słowach można sformułować przesłanie filmu *Kolega Pana Boga*. Scenariusz, przy współudziale Domagalika, napisał i film wyreżyserował Wojciech Brzozowicz, scenograficznie opracowała go Elżbieta Karwowska, nad zdjęciami czuwał Maciej Kijowski. Wśród aktorów kreujących główne role znaleźli się: Bogusz Bilewski, Jolanta Grusznic, Janusz Nowicki, Karina Brzozowicz, Wieńczysław Gliński, Robert Herubin, Gustaw Kron, Anna Milewska, Maria Nowarowska, Wirgiliusz Gryń. Film wyprodukowała Telewizja Polska w 1986 roku. Na ekranach obraz pojawił się dwa lata później (1988).

⁴⁷ Zob. Jan B ł o ń s k i , *Konstanty Ildefons Gałczyński*. W: *Poeci i inni*. Kraków 1956, s. 49-160.

⁴⁸ Zob. Artur S a n d a u e r , *Poeta „świętej powszedniości” (Rzecz o Konstantym Gałczyńskim)* oraz *O Gałczyńskim – tym razem... bez taryfy ulgowej (Dwa portrety z dwoma nieporozumieniami)*. Kraków 1977, s. 181 – 198 oraz s. 199-219.

⁴⁹ J. B ł o ń s k i , *Konstanty Ildefons Gałczyński*, dz. cyt., s. 64.

⁵⁰ Por. Jerzy P o d r a c k i , *Poeci i sztukmistrze. Eseje o poezji polskiej XX wieku*. Warszawa-Lódź 1999, s. 7.

⁵¹ K. Wyka, *Poeta...*, dz. cyt., s. 83.

Lista nazwisk przywołanych w szkicu *W przestrzeni (nie)świadomego...*

Balbus Stanisław
Baluch Alicja
Bardijewska Sława
Bilewski Bogusz
Bińczycycki Jerzy
Błoński Jan
Bobrowska Romana
Bolińska Marta
Bradecki Tadeusz
Brzozowicz Karina
Brzozowicz Wojciech
Busiewicz Andrzej
Cirlot Juan Eduardo
Coleridge Samuel Taylor
Domagalik Janusz
Drawicz Andrzej
Franz Marie-Louise von
Frycie Stanisław
Gałczyński Konstanty Ildefons
Gliński Wieńczysław
Głowiński Michał
Goethe Johann Wolfgang
Grusznic Jolanta
Gryń Wirgiliusz
Herbert Zbigniew
Herubin Robert
Jacobi Jolande
Jung Carl Gustaw
Karwowska Elżbieta
Kijowski Maciej
Klucznik Zdzisław
Kolasińska Ewa
Kopaliński Władysław
Kosowski Zbigniew
Kron Gustaw
Kulawik Adam
Ługowska Jolanta
Markiewicz Henryk
Mayen Józef
Milewska Anna
Miłosz Czesław
Nowarorska Maria
Nowicki Janusz
Okopień – Sławińska Aleksandra
Podracki Jerzy
Pomykała Dorota
Radziwiłowicz Jerzy
Sandauer Artur
Sierpińska Ewa
Sławiński Janusz
Smahelowa Helena
Szymański Wiesław Paweł
Wyka Kazimierz
Wyka Marta
Ziółkowska-Sobecka Marta