

Konstanty Ildefons Gałczyński wobec dziedzictwa romantycznego. Mickiewicz – Słowacki - Norwid

Konstanty Ildefons Gałczyński – niepoprawny kpiarz i satyryk, beztrąsco traktujący najpoważniejsze tematy, idee, autorytety. Echa wielkiej literatury romantycznej również odzwierciedlają się w prześmiewczych wierszykach i pełnych absurdu skeczach *Zielonej Gęsi*. Żartobliwy dystans mógł wyrastać z pobieżnej jedynie znajomości, bądź odwrotnie – ze znawstwa i ukochania romantycznej tradycji. Jak było w przypadku Gałczyńskiego? Jaki właściwie stosunek miał on do polskiego romantyzmu? Jak postrzegał tę epokę, przez pryzmat jakich utworów ją poznawał? Jak – w końcu – traktował jej twórców – Mickiewicza, Słowackiego, Norwida?

Zdanie zamieszczone we wstępie do *Wyboru poezji* z 1972 roku, choć trafne, nie rozwiązuje dostatecznie tego problemu. Marta Wyka pisze:

Stosunek Gałczyńskiego do tradycji polskiej poezji romantycznej układa się znowu torem podwójnym. Kiedy pisze *Ofiarę świerzopa* czy *Lilie albo kwiatki prohibicyjne* atakuje nie tyle osobę Mickiewicza poety, ile Mickiewicza – wieszczka. Mocno związane z romantyczną tradycją koturnowe oceny poezji są mu więc zdecydowanie obce i z tych właśnie pozycji prowadzi swoją szczególną kampanię odbrazowującą, wymierzoną w bezkrytyczny kult Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, czy neoromantyka Wyspiańskiego. Inne natomiast nazwisko wymieniane było niejednokrotnie w związku z Gałczyńskim, a właściwie z całym rówieśnym mu pokoleniem: C. K. Norwid. (...) Wpływ ten ogarniał tylko pewną i określoną jej (tj. twórczości – D.K.) warstwę. Gałczyński nie uprawiał przecież filozoficznej refleksji w stylu norwidowskim, przemawiał przede wszystkim obrazem i refleksją uczuciową. Natomiast rozluźnienie składni poetyckiej uznać należy za wynik fascynacji Norwidem¹.

Jak więc wyglądała zabawa Gałczyńskiego z Mickiewiczem, Słowackim, Norwidem? Z pominięciem Krasińskiego, gdyż on, wbrew konstatacji Marty Wyki, jest „wielkim nieobecny” w spuściźnie literackiej autora *Niobe*². Zaczniemy jednak od tego, iż intertekstualna gra zrodziła się ze szczerzej fascynacji i umiłowania dzieł czołowych romantyków. W biblioteczkę Gałczyńskiego utwory te miały należne sobie miejsce:

Oczywiście, że Jan Czarnoleski, a także Rej i Morstin; Mickiewicz, którego *Ballady i romanse* Gałczyński znał na pamięć, i Słowacki, którego *Święcone u J. O. Księcia Radziwiłła Sierotki* nigdy nie przestawało mu dostarczać zawsze żywej rozkoszy (...)³.

Tak rozpoczyna opis anińskiego księgozbioru poety Anatol Stern. I właśnie do Mickiewicza i Słowackiego jest najwięcej literackich odniesień w różnorodnej twórczości Gałczyńskiego. Warto przyjrzeć się im z bliska.

¹ M. Wyka, Wstęp. W: K. I. Gałczyński, *Wybór poezji*. Oprac. M. Wyka. BN I nr 189, Wrocław 1974, s. LXI-LXII.

² Wyjątkiem może tu być wiersz K. I. Gałczyńskiego pt. *Dysproporcje* z 1946 r., w którym wspomniane są postaci z *Nie-boskiej komedii* Z. Krasińskiego.

³ A. Stern, *Dans l'eau d'amour et de folie...* W: *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*. Przedmowa i red. A. Kamieńskiej i J. Śpiewaka. Warszawa 1961, s. 423.

Mickiewicz

W 1924 roku Gałczyński – jako dziewiętnastolatek – został redaktorem szkolnej gazetki „Dyscypuł”. Pisany przezeń list *Od Redakcji*, zdradza, iż młodym zapaleńcom towarzyszyły zgoła romantyczne ideały:

Wreszcie niech pismo to nas zbliży, w jeden łańcuch nierozzerwalny spoi, niech nas uczyni jedną masą zwartą, w której jeden duch niech będzie: „Hej! ramię do ramienia! Spólnymi łańcuchy opaszmy ziemskie kolisko! Zestrzelmy myśli w jedno ognisko I w jedno ognisko duchy!...” O, gdybyśmy cel ten osiągnęli!⁴

W 1929 roku Tadeusz Boy-Żeleński pisze swoją sławną przedmowę do *Dzieł* Adama Mickiewicza. W tymże roku, jak sam Gałczyński zaznacza „z powodu tzw. polemiki >>brązowniczej<<, powstaje wiersz *Boję się zostać wieszczem* (I, 108-110). Poeta dowodzi, że – choć nie jest „geniuszem” – mógłby napisać *Dziady* i *Pana Tadeusza*. Ze względu jednak na „diabelskie sekty” i „oszalałego” Boya nie będzie pretendował do rangi wieszca narodowego. Obecna jest w tym wierszu kpina zarówno z kampanii „paranoika” Żeleńskiego, jak i z poezji Mickiewicza. Sam Gałczyński kreuje się na prostaczka, któremu wystarczy miara 13- zgłoskowca i parę opisów, by mógł zaistnieć *Pan Tadeusz*. Na nic też się nie zdały ostrzeżenia samego Mickiewicza, dane w tzw. *Przemowie* do I tomiku *Poezji*, że nie o same duchy i upiory romantykom chodzi. Podmiot liryczny wiersza z udaną naiwnością zapewnia, iż z łatwością napisałby *Dziady*: „różne takie dziewice/ mdlałyby pod księżycem,/ a Gustaw by przedstawiał/ jak zwykle trupa” (s. 108). Problem sukcesji poetyckiej zostaje u Gałczyńskiego może nie tyle zlekceważony, co skompromitowany, a sam status poety-wieszca ośmieszony.

Tak odczytywane – stereotypowo i pobieżnie – wiersze Mickiewicza nie są bynajmniej lekturą właściwą dla dzieci. Poeta sugeruje, iż część III *Dziadów*, a więc martyrologiczna i w istocie najtrudniejsza w recepcji, stworzona została „na rozpacz dzieciom” (tamże, s. 108). Gorszące nieletnich są natomiast *Ballady i romanse*, w szczególności *Lilie*. Najpierw, w 1930 roku Gałczyński pisze „balladę ostrzegającą”: *Lilie albo kwiatki prohibicyjne* (I, 156-157). Mickiewiczowskie „Ha! mąż, ha! trup!” oraz „wrona gdzieniegdzie kracze/ I puchają puchacze”⁵ zostaje tu zabawnie skontaminowane: „i puchacze puchały/ nad ha mężem, ha trupem”. Zastosowane są też, charakterystyczne dla *Ballad i romansów* onomatopeje: „do knajpki >>Pod Zegarem<</ stuk, puk, stuk, puk (s. 156). Odwrócony jest sens ballady: „Sensacja niesłychana: / pani zdradziła pana.” Bohaterem nie jest wdowa, lecz błakający się po mieście porzucony przez żonę mężczyzna. Zaczepnięte z Mickiewicza motywy podlegają takim przekształceniom, że należałoby tu mówić raczej o parodii niż o stylizacji jako podstawie, na której kształtuje się zgoła groteskowy świat. Sposobem wyzyskania ujęć romantycznych w funkcji groteski jest również potęgowanie tajemniczości, zagęszczanie atmosfery dziwności, która z kolei wywołuje poczucie grozy i rozbawienia jednocześnie. Aluzje do stylu i sposobów obrazowania są o tyle śmieszne, że uwypuklają i pogłębiają groteskowość i absurdalność świata przedstawionego w tekstach samego Mickiewicza. Tak jest też, na przykład, w *Wielkanocnej korespondencji redaktora ze*

⁴ Cyt. za: K. Gałczyński, *Zielony Konstanty, czyli opowieść o życiu i poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Warszawa 2000, s. 40-41. Miłość do poezji Mickiewicza nie gaśnie wraz z wiekiem. Gałczyński np. wzrusza się jak dziecko, gdy w styczniu 1949 roku, podczas pobytu w Pradze, dostaje od zaprzyjaźnionego poety Františka Halasa szafirowy tomik *Ballad i romansów* z napisem: Lipsk 1852.

⁵ A. Mickiewicz, *Lilie*. W: tegoż, *Wybór poezji*. T. 1. Opr. Cz. Zgorzelski. BN I nr 6. Wrocław 1997, w. 30, s. 167 i w. 17-18, s. 166.

współpracownikami (I, s. 183-184). Kolejne propozycje posłania przez bohatera jakiegokolwiek tekstu spotykają się z odmową redakcji:

Współpracownik:
Może nowelkę z racji tej
zapropnuję śmieie?

Redaktor:
Słowiczku mój, a leć, a piej!
już mamy trzy noweie.
(...)

Współpracownik:
A czy nie zechciałby Pan mieć
ekspromptu? Jestem w wenie!

Redaktor:
Słowiczku mój, a leć, a piej!
ja Pana bardzo cenię.
(I, s. 183-184)⁶

Wedle Bachtinowskiej koncepcji „dialogiczności” słowa, posługiwanie się cytatami może być jedną z reguł poetyki pisarza. U Gałczyńskiego jednak, wyczulonego na wszelkie nonsensy, przywoływanie „cudzych” słów spełnia za każdym razem co najmniej dwuznaczną rolę. Cytowanie ich z wiersza dedykowanego Józefowi Bohdanowi Zaleskiemu uzmysławia jeszcze większy absurd owej scenki rodzajowej, niż wynikałoby z sytuacji. Każe się również zastanowić, czy tego absurdu nie ma w wierszach XIX – wiecznego geniusza, traktowanych po szkolarsku z obowiązującą estymą. Po co Mickiewicz nazywa przyjaciela „słowiczkiem” i rozkazuje mu „a leć, a piej”? Po co pisze okropną i demoralizującą balladę o pani, która zabiła pana? Na tym chyba polega sztuka odbrażowania wieszczka przez Gałczyńskiego. Nie chodzi, aby odsłaniać skandale, mające miejsce w biografii autora *Grażyny*, ale aby uzmysłowić, że jego twórczość wkraczała często na tory banału, groteski, absurdu i paradoksu. Była przez to bardzo „gałczyńska” i musiała się podobać autorowi *Wielkanocnej korespondencji*.... Co innego, że eliminowała (bądź umniejszała) czołobitność i uwielbienie wobec wieszczka.

Można tylko zapytać: czy teksty, które w przeważającej mierze stanowią cytaty, mamy jeszcze prawo uważać za utwory Gałczyńskiego? Lepiej może byłoby mówić o pewnego rodzaju współautorstwie. Z tym, że trzeba by uwzględnić dokonujący się za przyczyną Gałczyńskiego proces pełniejszego nasycenia mickiewiczowskiego słowa nonsensem, śmiechem, bylejakością. Mamy tu bowiem do czynienia z jednym z trzech wyróżnionych przez Konrada Górskiego typów aluzji – takiego kształtowania dzieła, aby wyzyskać nowe możliwości, tkwiące w cudzych pomysłach⁷. Twórczość Gałczyńskiego nasycona jest więc „cudzym słowem”. Poeta jednakże, balansując na granicy wtórności wobec tradycji oraz oryginalności, stworzył z nich nową jakość. W pewnym sensie wystąpił jako nowator-

⁶ Cytaty pochodzą z następującego wydania: K. I. Gałczyński, *Dzieła*. T. I. *Poezje z lat 1923-1946*. T. II. *Poezje z lat 1946-1953*. T. III. *Próby teatralne*. T. IV. *Proza*. T. V. *Przekłady i uzupełnienia*. Pod red. Z. Fedckiego, N. Gałczyńskiej, J. Putramenta, A. Stawara, J. Śpiewaka, M. Toporowskiego. Warszawa 1957-1960. Cyfra rzymska podana w nawiasie oznacza tom, arabska – stronę.

⁷ Zob. np. K. Górski, *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*. „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2, s. 366-7.

plagiator. Będzie to jeszcze bardziej widoczne w kolejnych, również powojennych, „przeróbkach” *Lilii*, *Ody do młodości* i fragmentu *Pana Tadeusza*.

W 1934 roku Konstanty Ildefons znalazł się w Wilnie. Organizatorzy jednego z wieczorów mickiewiczowskich, na których miał wystąpić poeta, bali się skandalu:

Tymczasem warszawski przybysz sprawił wszystkim miłą niespodziankę. Okazało się, że nie jest obrazoburcą. Rozpoczął swój występ od wyrecytowania z pamięci *Stepów Akermąskich*. Głosem na pozór jednostajnym, lecz o ciepłym, aksamitnym brzmieniu, podał ten sonet słuchaczom. A ukończywszy go zamyślił się na moment i powiedział jakby do siebie:

- Jakie to piękne!

To zaś, co następnie powiedział o Mickiewiczu, do reszty jednało mu nieufną początkowo publiczność. Zaczął tymi słowami:

- Dla mnie Mickiewicz jest świątynią...

Następnie rozwinął myśl, że piękno tej świątyni jest nie tylko dziełem wielkiego talentu, ale że wynika ono także z materiału, z „cegieł”, którymi Poeta się posługiwał. Zaliczył do nich Gałczyński wiedzę Mickiewicza, jego kulturę klasyczną i głębokie odczuwanie przeżyć religijnych⁸.

Nieszkodliwe wobec wieszczki – w porównaniu z kampanią Boya-Żeleńskiego wydają się zabawy słowne z wiersza *Kompleks wiosenny* z tegoż, 1934 roku. Prozatorski wstęp zaczyna się jednak bardzo odważnie:

Proszę państwa, Wilno ma to do siebie, że zawsze na wiosnę robi się w nim gwałt dokoła pomnika Mickiewicza. Gwałt z reguły rozpoczyna gazeta „Słowo”, bo czymże inaczej zapełniłaby dodatkowe kolumny swego zwiększonego formatu? (I, 237)

Pomnika tego nawet jeszcze nie było. Istniał tylko projekt rzeźbiarza Henryka Kuny, który – jak podają wydawcy dzieł Gałczyńskiego – „wywołał w Wilnie burzliwą dyskusję i w końcu został odrzucony” (s. 539). W wierszu ostrze ironii zdaje się być skierowane bardziej przeciw Mackiewiczowi, niż Mickiewiczowi. Kalambur polega nie tylko na uwydatnieniu podobieństwa obu nazwisk, ale również na wykorzystaniu – w tym wypadku – dwuznaczności wyrazu „słowo”:

Gdyby Mickiewicz był Mackiewicz
toby Mickiewicz „Słowo” miał –
I wtedy Mackiewicz stałby na pomniku,
a Mickiewicz by się śmiał –
(I, s. 237)

Jednak, uwzględniając wersję foniczną wiersza, można zauważyć, że Mickiewicza, owszem, stawia się na piedestale, lecz odbiera mu to, co stanowiło istotę jego osoby i jego dzieła – moc słowa: „Gdyby Mickiewicz >>Słowo<< miał”. Wszystko jednak jest potraktowane w konwencji żartu.

Przebywając w urokliwej stolicy Litwy, Gałczyński pisze jeszcze inne wiersze, w których – jak echo – dźwięczą słowa romantyków. *Szczęście w Wilnie*, wiersz adresowany do pozostawionej w Warszawie żony, przeplatane jest zatem głosami z *Pana Tadeusza*,

⁸ T. Łopalewski, *Wileńskimi śladami*. W: *Wspomnienia...*, dz. cyt., s. 239.

inkrustowanymi gwarą: „- tak-to-tak, Gierwazeńku”, „- tak-to-tak, Protazeńku” (I, s. 242)⁹. W *Wesołym moście* pojawia się jakiś uwspółcześniony „pan Domejko”, znów więc wspomniany zostaje *Pan Tadeusz*. Żywa okazuje się też obecność pierwszego tomiku *Poezji* wieszczą:

i zapachniało wszecz i wokół
kadzidłem, winem w pięknej szklance –
podobnie o wileńskim zmroku
pachną „Ballady i Romanse” (I, s. 243)

Niknie w tym wierszu drwina, znika ironia, a do głosu dochodzi autentyczne wzruszenie. Jest to okres, w którym Wilno poeta kojarzy przede wszystkim z Mickiewiczem, z jego „litewskim” poematem. Przypominają się postaci Gerwazego, Protazego, Domejki, ale i słynna inwokacja do Ojczyzny. Jeszcze w tym roku pojawia się *Ofiara świerzopa*, wiersz wydany w „Kurierze Porannym”, w kolumnie pod znamienym tytułem „Duby Smalone”. Bohater utworu rozchorował się psychicznie wskutek bezskutecznych usiłowań rozszyfrowania jednego słowa z eposu, któremu zresztą, wskutek ignorancji, nadaje w dopełniaczu złą końcówkę:

Bo gdy spytałem Kridla, co to takiego świerzop,
Kridl odpowiedział: - Hm, może to jakiś przyrząd?
Potem spytałem Pigionia,
a Pigoń podniósł ramiona. (I, s. 277)

Tajemnica słówka pomału się wówczas wyjaśniała i sprawa nie musiała wyglądać tak dramatycznie, jak ją przedstawił poeta. Stanisław Makowski, autor książki *Tęcze i świerzopy...*, komentuje ten wiersz następująco:

Oczywiście poetycka przesada! Pomijając bowiem, nieliczne na szczęście, ewidentne bałamuctwa komentatorskie oraz fakt, że wymieniony w tekście wiersza Manfred Kridl rzeczywiście w swoich edycjach *Pana Tadeusza* od komentarzy się uchylał, trzeba zauważyć, że w roku 1934 (...) sprawa świerzopu nie wyglądała tak beznadziejnie. Niemal cały legion wydawców poematu, z jego najwybitniejszym znawcą Stanisławem Pigionem na czele dawał na ogół poprawne, czasem może tylko niezbyt precyzyjne komentarze do „świerzopa”, który, poetycko zmitologizowany, pozbawił, jak Leśmianowski Dusiołek męskich sił pana Ildefonsa. Stanisław Pigoń, z bogatym doświadczeniem swojej ludowej tradycji i doskonałą orientacją w warsztacie poetyckim Mickiewicza, w komentarzu do wydania *Pana Tadeusza* w serii Biblioteki Narodowej (1925) napisał: „świerzop – świerzepa (tak do dziś w okolicach Wilna), ognicha, rośnie obficie jako chwast w zbożach; kwiatki ma drobne, żółte, bursztynowe”.

W nieco zmodyfikowanej formie powtórzył ten komentarz w następnej edycji poematu oraz w wydaniu sejmowym *Dzieł* Mickiewicza: „świerzop – świerzepka, ognicha, rzepak, rośnie jako chwast w zbożach, kwitnie żółto”¹⁰.

Wspomniana przez badacza edycja poematu z *Dzieł wszystkich* Mickiewicza miała miejsce w 1934 roku, dokładnie wtedy, gdy Gałczyński pisał *Ofiarę świerzopa*. Co innego jeszcze zwraca uwagę w tym wierszu. Otóż styl i metryka znów żywo przypomina *Ballady i romanse*, w szczególności *Lilie*. Tym samym sposobem, co w balladzie Mickiewicza, nadany

⁹ Por. A. M i c k i e w i c z, *Pan Tadeusz*. Opr. S. Pigoń. BN I nr 83. Wrocław 1996, ks. XI, ww. 308-310, s. 494 i w. 399, s. 498.

¹⁰ S. M a k o w s k i, *Tęcze i świerzopy*. *Słowacki, Beniowski, Mickiewicz*. Wrocław i in. 1984, s. 219-220.

zostaje rytm. Anafory, wyliczenia, dokładne rymy paroksytoniczne, konstrukcje czasownikowe kształtują warstwę brzmieniową tekstu, podkreślając dramatyzm wydarzeń i tempo lirycznego zwierzenia. Ekspresję wspomagają zdania pytające i wykrzyknikowe, tak charakterystyczne dla stylu *Lilii*. W dwóch ostatnich zwrotkach występuje podobnie nierówny wiersz – u Mickiewicza był to 7- i 8-zgłoskowiec, u Gałczyńskiego odwrotnie – 8- i 7-zgłoskowiec. W *Ofierze świerzopa* spotykamy żartobliwą archaizację stylu: „w cyklopediach”, „w trajediach”, „ni ma”. To „ni ma” zapożyczone zostało z *Lilii*. W obu bowiem przypadkach służy zaznaczeniu specyfiki upływu czasu:

Czekają, Przyszła zima,
Brata nie ma i nie ma.
(A. Mickiewicz, *Lilie*, I, s. 112)

Idzie jesień i zima.
Ale świerzopa ni ma.
(K. I. Gałczyński, *Ofiara świerzopa*, I, s.

277)

Ballady i romanse zostały napisane językiem zbliżonym do naturalnego, potocznego – tkwiła w nich duża doza ekspresji i żywioł spontaniczności. To wszystko było bliskie Gałczyńskiemu, jego rozumieniu poezji. Absorbował go świat doczesności i ziemskich spraw, a jednocześnie urzekała domena dziwów i fantazji. Tak więc język romantyka okazał się z jednej strony przydatny, aby mało wzniosłe, nieraz wręcz trywialne sytuacje określić, z drugiej zaś strony ujawnił się jako język już przeżyty, skonwencjonalizowany, martwy – staroświecki i zabawny. Wszyscy czytają, cytują, deklamują Mickiewicza, ale nie rozumieją sensu jego słów. Okazuje się to w przypadku „świerzopu”, nie lepiej też przedstawia się sprawa z „budrysami”: „Ale czy jest ktoś, w całej Polsce, kto by wiedział, co to znaczy naprawdę >>budrys<<?” – pyta poeta w zabawnym felietonie z „Przekroju” *Czato – owszem, ale gdzie pietyzm?* (IV, s. 288).

Wykorzystanie mickiewiczowskiego języka w wierszykach Gałczyńskiego uzmysławia banalność pewnych sformułowań, ich śmieszność. Oczywiście, są to tylko wybrane fragmenty z bogatej spuścizny autora *Grażyny*, spreparowane z ich pierwotnego kontekstu. Sąsiedztwo niejako nowego „otoczenia”, w jakim się znalazły, nadaje im parodystyczny wydźwięk. Andrzej Drawicz o innych wierszach Gałczyńskiego pisał:

Prawem kuglarstwa wszystko zostało wrzucone do wspólnego worka, wydarte z kontekstu, zmieszane i wstrząśnięte. Gałczyński nie wartościuje idei, nie roztrząsa ich; po prostu nie bierze ich poważnie. Odruch niechęci wywołuje nie ich treść, lecz ich forma, wszystko co przypomina jakikolwiek program, doktrynę, oficjalność, namaszczenie; stąd sprowadzenie wszystkiego do absurdu słów-symboli, słów-znaków obiegowych (...), którymi żongluje z błazeńską uciechą¹¹.

O ile Boy-Żeleński odbrażawiał osobę samego Mickiewicza, Gałczyński czyni tak z jego utworami. Poza jednym bodajże wyjątkiem, nie wykpiwa samego autora¹². Naigrywa się i bawi tekstami ulubionego twórcy. Słowa, obrazy, historie wyjęte z dzieł bądź biografii autora *Dziadów* wplata do swoich utworów.

¹¹ A. D r a w i c z, *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1973, s. 95.

¹² Na przełomie lat 1950-1951 poeta pisze wraz z Adamem Mauersbergerem groteskową farsę o Towiańskim *Noc Mistrza Andrzeja*. Jak podaje córka poety, sztuka „nie doczekała się nigdy żywota scenicznego, ale autorom dostarczyła wielu radosnych chwil. Przedowcipnie został tu sportretowany Adam Mickiewicz, całkowicie ulegający szarlatańskim wpływom mistrza Andrzeja” (K. G a ł c z y ń s k a, *Zielony Konstanty...*, dz. cyt., s. 287).

Taki odrealniony, przeniesiony z XIX wieku w polityczne realia Polski międzywojennej wizerunek Mickiewicza i jego mieszkania, odnaleźć można na przykład w *Wileńskim imbrioglio*:

Spóźnia się coś dobrodziej,
pan Adam.
Powrózę: orzeł, reszka –
jak reszka, to na Wielką
bo wiem: przy wielkiej mieszka...
Dzwonię...
Wychodzi postać mglista.
- Pan Mickiewicz?
- Nie, ujechał, do Rośji....
Boże! znaczy też komunista! (I, s. 343)

Po dwudziestu latach to zabawne, lecz szczerze oburzenie zastąpiła wiara, iż poezja Mickiewicza uskrzydła, zachęca do pracy i motywuje do budowania socjalistycznego świata. Wyraz temu da Gałczyński w utrzymanym w propagandowym tonie wierszu *Mickiewicz na co dzień*.

W repertuarze przedwojennych „mickiewiczianów” Gałczyńskiego nie zabrakło aluzji do jeszcze jednej szkolnej lektury, *Ody do młodości*. Owe inklinacje zdradzała wpierv zacytowana wcześniej przedmowa do „Dyscyphu”. W 1938 roku Gałczyński, zaproszony do współpracy z tygodnikiem „Prosto z mostu” pisze *Jubileuszową rozmową z Kirą*. Utwór kończy się następująco:

A w tym liście była wieść,
Że narodzić ma się pismo,
Które rzeknie do Poezji:
„Na nowe cię pchniemy tory”¹³.

Ostatni wers jest, oczywiście, przeróbką mickiewiczowskiego: „Dalej, bryło, z posad świata!/ Nowymi cię pchniemy tory”¹⁴.

Burzliwy okres wojny udaremnił na jakiś czas zajmowanie się tak żartobliwym tematem, jak kompromitowanie walorów artystycznych i wychowawczych *Ballad i romansów*, czy też parodiowanie mickiewiczowskiego stylu. Ale w 1946 roku zabawa zaczyna się od nowa. Najpierw w *Teatryku Zielona Gęś* pojawia się *Ballada „Lilie”* z udziałem „młodego ascety” GZEGŻÓŁKI i Pani, którzy razem śpiewają balladę Mickiewicza. Nagle Pani – zamiast kontynuować – wyśpiewuje „Tomasz, skąd ty to masz?” (III, 395) i kurtyna opada. Szczególnie skuteczna w wywoływaniu efektu komicznego okazuje się tu zaskakująca, rozbawiająca puenta, kryjąca w sobie opartą na homonimii figurę pozornie etymologiczną. Tak dochodzi do znamiennej dla tej twórczości karnawalizacji gatunku. Rok później ukazuje się w „Przekroju” wierszyk zatytułowany *Śliczne „Lilie”*, podpisany skwapliwie u dołu – „Ojciec Ildefons”. I tu poeta nie zdobywa się specjalnie na wysiłek – przepisuje tekst, by go - znów po szóstym wersie! - we właściwy sobie sposób spuentować:

Takie utwory Wieszcza

¹³ „Prosto z mostu” 1938, nr 34.

¹⁴ A. M i c k i e w i c z, *Oda do młodości*. W: Wybór *poezyj*. T. I, dz. cyt., w. 56-57, s. 66.

dzieciom się w książkach zamieszcza!!!! (II, 193)

Pozorne oburzenie podkreśla wyraźna kakofonia występująca w klauzuli tych dwóch nierównych długością wersów.

W 1946 roku powróciły również aluzje do mickiewiczowskiej epopei. Dla „Przekroju” poeta pisze artykułiki *W sprawie „Hajże! na Soplicę!* (IV, s. 478) i *Harmonijnie z przyrodą*, w których mnoży przykłady - jak to określa - „wzajemnego podgryzania się” Polaków. Pisze też – w związku z organizowanym w kraju referendum - sztukę zatytułowaną *Pan Tadeusz*. Powraca tu para ulubionych bohaterów, bo chyba oprócz „świerzopu”, te przytakiwania powaśnionych niegdyś stron autor najbardziej zapamiętał z całego poematu:

- T a k t a k t a k, Protazeńku – rzekł klucznik Gerwazy.
- T a k t a k t a k – rzekł woźny Protazy.
- T a k t a k t a k – powtórzyli zgodnie kilka razy
(...)

Co mówię! Choć Polacy mniemali swe grzeszki,
Lecz godzili się w końcu z Soplicą Horeszki, (III, s. 346)

Podobnie, jak odniesienia do *Ballad i romansów* służyły Gałczyńskiemu literackiej prowokacji, tak teraz wątek pojednania z ostatniej księgi poematu wykorzystany zostaje do funkcji parodystycznej. Bardziej zaś chodzi o parodię wydarzeń politycznych, urzędowych form komunikowania się „obywateli”, niż o kpinę z eposu. Soplicowska poufałość gdzieś znika, gdy tylko jeden z bohaterów zamiast trzykrotnego, wymieni dwukrotne „tak”:

Klucznik Gerwazy

T a k t a k, Protazeńku.

Woźny Protazy:

Na Mickiewicza i Maryłę Świdorską! Czy mnie ucho nie myli?
Obywatel klucznik zmienia zdanie? Na początku przedstawienia głosowaliście Tak
Tak Tak, a teraz tylko Tak, Tak, dwa razy. Co to znaczy? (III, s. 347)

„Powojenny” Gałczyński rozpatruje przydatność wierszy Mickiewicza z perspektywy tzw. kultury masowej. Zastanawia się, czym dla przeciętnego obywatela jest tzw. „wielkość” poety.

Jeszcze przed wojną, w 1935 roku, powstał tekst zatytułowany *„Ze czią o Tobie mówimy, Wieszczu!”* (IV, s. 126-127). Odsłania on rzekomą niefrasobliwość turystów w pokoju, w którym Mickiewicz w 1822 roku nie tyle pisał, co kończył i przepisywał swoją *Grażynę*. Mimo pewnej błazenady, Gałczyński jest nadspodziewanie precyzyjny w ustaleniu czasu i miejsca owego epizodu z życia „wieszcza”. Mickiewicz, rzeczywiście pracował nad poematem, mieszkając w domu Byczkowskich, przy Zaułku Bernardyńskim (nr 147). Podobnie dokładny pozostaje miłośnik *Ballad i romansów* przy pisaniu *Wileńskiego imbriglio*. Tam wspominał ulicę Wielką, przy której również mieszkał Mickiewicz. Interesuje i bawi Gałczyńskiego co innego, a mianowicie: czemu właściwie służą owe parady młodzieży do owych pamiątkowych miejsc, narażonych tym samym na dewastację? Gałczyński, nie rezygnując z humoru, stawia smutną w efekcie diagnozę: oficjalne uwielbienie dla wieszcza przez współczesnych Polaków, splendor, umieszczanie jego dzieł na listach lektur szkolnych, organizowanie wycieczek do jego mieszkań, idą w parze z zupełną ignorancją poezji i brakiem poszanowania wobec pamiątek.

Obok *Ballad i romansów* oraz *Pana Tadeusza* w dalszym ciągu miałym powodzeniem cieszy się u Gałczyńskiego *Oda do młodości*. W kolejnym skeczu z

„najmniejszego teatrzyku świata”, w *Poranku mickiewiczowskim* (przekornie, bo nawet nie „wieczorku”) bohaterowie recytują ten utwór i dodają – wśród absurdalnej kłótni o imię jakiegoś Jana W. – że „Mickiewicz nic sobie nie dodawał” (s. 437)¹⁵. W ten sposób Gałczyński wyśmiewa masowe popularyzowanie poezji wieszczą i żenujący poziom tego rodzaju spotkań. Owa groteska satyryczna służy charakterystyce przeciętnych odbiorców poezji Mickiewicza.

Jako obrońca dobrego imienia Mickiewicza poeta kreuje się też w liście *Do Redaktora „Przekroju”* zatytułowanym *Czato – owszem, ale gdzie pietyzm?* (z 1949 roku). Nadmieniając o przysłanym mu przez Pruszyńskiego holenderskim wydaniu „*Ballad i romansów*”, oburza się:

Dlaczego ballada „CZATY” nazywa się „CZATO”, co oczywiście świadczy o popularności znanego teatrologa Csató, ale uwłacza tekstowi Wieszczą; oraz dlaczego strofy „Czat” zostały pomieszane ze strofami „Trzech Budrysów”, co w rezultacie daje taki koszmarny miszmasz.” (IV, s. 288)

Rubaszna i dosadna interpretacja paru rzekomo pomieszanych ze sobą wersów mickiewiczowskich wierszy, mogłaby świadczyć jedynie o niewybrednym guście i braku zrozumienia dla tejże poezji. Lecz jest to zabieg umyślny. Narrator popełnia zresztą w tym tekście jeszcze jedną straszną gafę, zaliczając *Trzech Budrysów* (u niego pisanych z małej litery) i *Czaty* do tomiku *Ballad i romansów* (tu, z kolei, *Romansów* zaczyna się wielką literą!). Tym samym kult dla tak eksponowanego „Wieszczą” i jego dzieł wydaje się znów zwykłą bufonadą i zabiegiem zgoła groteskowym.

Dosłowne odczytywanie wierszy Mickiewicza zostaje sparodiowane w przedstawieniu z „Zielonej Gęsi”, w *Nagłym końcu p. Twardowskiej*. Występujący w niej Adam Mickiewicz, deklamujący początek *Pani Twardowskiej* na widok Komisji specjalnej zmienia repertuar i zawoławszy „Młodości, podaj mi skrzydła”, uratowany, odfruwa. (III, s. 492).

Ostatni raz *Oda do młodości* pojawia się w tymże teatrzyku w 1949 roku, pod niezmiennym tytułem. Trawestacją został natomiast objęty jej tekst. Owa „przeróbka” służy już zgoła innym celom, niż poważne cytacje i parafrazy utworu z czasów przedwojennych. Odsłania pozbawione patosu realia ówczesnego życia kulturalnego. I znów podejrzany w konfrontacji z nimi wydaje się „udziwniony” język Mickiewicza:

Na nie opalanej scenie

RECYTATOR:

Bez serc łu bu du du

(szczęka zębami)

bez ducha! łu bu du du

(szczęka zębami; pauza)

Pryskają nieczułe lody...

brrr!

(do Publiczności)

Przepraszam, ale nie mogę.

(przemienia się w sopol lodu)

PUBLICZNOŚĆ:

(ryki; konsternacja)

¹⁵ Fragment *Ody do młodości* odnajdujemy także w wierszu *Warszawianie* z 1939 roku.

Tylko k u r t y n a
spada litośnie,
otulając zlodowaciałe członki recytatora (III, s. 568)

W 1947 roku Gałczyński pisze „sztukę” *Wielka Improwizacja prof. Bączyńskiego* (III, s. 466), jedynie swoim tytułem zdradzającą jakiegokolwiek powinowactwa z dziełem romantyka. Natomiast w 1948 roku powstaje scenka „*Hej, użyjmy, póki czas, bo za sto lat nie będzie nas*”, opatrzona następującym wstępem: „Teatrzyk >>Zielona Gęś<< ma zaszczyt przedstawić f i l m o ś w i a t o w y pod szyderczo-ostrzegawczym tytułem...” (III, s. 511). Występuje tam Lekkomysłny Młodzieniec, Łakomstwo i Nieczystość. Poeta w celach parodystycznych wykorzystał ten sam chwyt, który – przed laty – posłużył mu w dookreśleniu *Lilii, czyli kwiatków prohibicyjnych*. Nazwał je wówczas „balladą ostrzegającą”.

Sięgając do tekstów Mickiewicza – czyniąc do nich aluzje, trawestując bądź pomysłowo dobierając cytaty, wydaje się, że Gałczyński przede wszystkim chce zabawić odbiorcę. Wykorzystuje najbardziej „dostrzegalne” pokłady tekstu, przede wszystkim ich sferę foniczną i leksykalną, a samą treść odczytuje w sposób przesadnie linearny, materializując wręcz abstrakcyjne pojęcia. Wybiera z tej poezji wszystko to, co niskie, trywialne, krzykliwe, absurdalne, ujawniając przy tym umyślnie antyestetyczne tendencje nie tylko swojej, ale i mickiewiczowskiej poezji. Ustosunkowuje się również do pośmiertnej sławy wieszczka, narażonego paradoksalnie – wskutek popularyzacji - na śmieszność. Tak rodzi się u niego, wypływając z różnych źródeł – żywił parodii i groteski. Dodajmy, że repertuar w ten sposób traktowanych utworów Mickiewicza poeta ogranicza do utworów znanych, stanowiących od dziesięcioleci kanon lektur szkolnych. Obok *Ballad i romansów, Ody do młodości* i *Pana Tadeusza* znajdują się tu *Pieśń filaretów* i *Dziady*.

Słowacki

O młodzieńczych fascynacjach Gałczyńskiego Jan Hoppe wspomina:

W okresie warszawskim Kostek wpada w oko szkolnemu poloniście, Pomirowskiemu. Zaczynają się rozmowy o poezji i dyskusje. Pomirowski umiał zaciekać. Ładnie mówił i z wielką pasją pragnął przelać na nas umiłowanie poezji, a zwłaszcza Słowackiego. Wszyscy byliśmy pod wrażeniem jego wykładów. Kostek też nie był wolny od tego wpływu. Na wykładach literatury zniknął jego sceptyczny uśmieszek, robił się skupiony, poważny i cichy. Nawet po dzwonku długo milczał i szukał samotności w rozległym parku Wierzbna. Kostek jakoś inaczej patrzył na świat. Inaczej wszystko widział, inaczej odczuwał, inaczej oceniał¹⁶.

Oto fragment biografii jakby wyjęty z *Godziny myśli*: dziecko nad wiek dojrzałe, wrażliwe i samotne. Dziecko – mały poeta. A pan profesor niczym tak nie pobudzał ducha jak opowiadaniem o Słowackim i jego poezji. Powinowactw ze Słowackim dopatrzeć się można już w wierszu *Słowa zwycięskie* (1924). Syn pani Salomei wierzył w moc sprawczą swojej poezji. Najdobitniej dał temu wyraz w słynnej V Pieśni *Beniowskiego*:

Nie pójdę z wami, waszą drogą kłamną –
Pójdę gdzie indziej! – i Lud pójdzie za mną!

Gdy zechce kochać – ja mu dam łabędzie
Głosy, ażeby miłość swoją śpiewał;
Kiedy kłąć zechce – przeze mnie kłąć będzie;
Gdy zechce płonąć – ja będę rozgrzewał;

¹⁶ K. Gałczyńska, *Zielony Konstancy...*, dz. cyt., s. 33-34.

Ja go powiodę, gdzie Bóg – w bezmiar – wszędzie.¹⁷

Podobny, w rzeczywistości bowiem „bezprogramowy” program głosi młody Gałczyński w wierszu *Słowa zwycięskie*:

Ja wiem, ja wiem, że przyjdzie Dzień i cały świat zapłonie od mych gorących słów.

Słowa – kule ogniste,
słowa – błyskawice syczące,
słowa – cwałujące konie –
meteory lecące z gwizdem!
Ja wiem, że przyjdzie dzień panowania mych gorących słów!
(I, 18)

Ten sam żar i entuzjazm, ta sama nadzieja na przyszłość, że słowo poetyckie może zawładnąć, poruszyć, zamienić się w czyn – u Słowackiego bliżej nie określony, u Gałczyńskiego zaś – pojęty z humorem i fantazją, jak świadczy dalsza część tekstu.

Rok później, Gałczyński przez dwa miesiące uczestniczy w próbach teatralnych Reduty Juliusza Osterwy. Do końca życia pozostaje mu w pamięci udział w spektaklu *Mazepy*. To jeszcze jedna lekcja z polskiego romantyzmu. A kiedy po latach z owego inaczej niż wszyscy patrzącego na świat młodzieńca wyrośnie komik, czy już nic nie zostanie po owych chłopięcych fascynacjach? Nie sądzę.

O ile Mickiewicz zaistniał w utworach Gałczyńskiego jako poeta absurdu, gorszący małuczkich autor, o tyle Juliusz Słowacki postrzegany był przez pryzmat *Ojca zadżumionych* i *Listów do matki*. Bardziej też poeta zwracał uwagę na jego osobowość. Przerysował i uwydatnił takie cechy romantyka jak nadmierna egzaltacja, przywiązanie do matki, melancholia i brak męskiej decyzji.

Ojciec zadżumionych Słowackiego powstał we Florencji w 1838 roku, wydany został w tomie *Trzy poemata* w Paryżu 1839 roku. W korespondencji Słowackiego z matką istnieje dość duża luka (od 21 VIII 1838 do 24 VI 1839 roku) spowodowana m. in. aresztowaniem pani Salomei w związku z procesem Konarskiego. Być może Słowacki pisał jakieś listy, które jednak się nie zachowały. Gałczyński niejako „wykorzystał” tę sytuację i napisał mini-sztukę *Nieznany list Juliusza Słowackiego* (III, s. 402), w której Przypisek informuje, jakoby „powyższy l i s t rozmiaru 13x18 pisany na żółkłych kartkach drżącym pismem znalazł u siebie w szafie: *K. G. Gałczyński*”. Owa personifikacja Przypisku, jak i też Listu staje się tu głównym źródłem komizmu. Groteskowo zakrojona jest też postać nadawcy, bojącego się pobicia, szukającego rady u matki, używającego przesadnie egzaltowanego słownictwa („błędny”, „imaginuj sobie”) i makaronizmu („émigré”). Ten napuszony język śmieszy tym bardziej, iż wyraża zgoła trywialne treści.

2 I 1838 roku Słowacki pisał do matki: „Coraz cichszy i smutniejszy przyjmuję rzadkie rąk uściski¹⁸” i tylko Gałczyński mógł te słowa sparafrazować następująco: „Ponieważ wątpy jestem i jak obłok błądy”. Poza tą, dość zresztą udaną imitacją epistolarnego stylu Juliusza Słowackiego, prawie wszystko jest tutaj zmyśleniem, w szczególności zaś obraza Mickiewicza na wieść o tytule dzieła. Historia z Bęcwałskimi i hrabią Augustem jest już zupełną drwiną i kolejną aluzją do humoru zamieszczanego w „Przekroju”, ale i do krajowego referendum.

¹⁷ J. Słowacki, *Beniowski, poema*. Oprac. A. Kowalczykówna. BNI nr 13/14. Wrocław 1996, Pieśń V, w. 523-529, s. 150-151.

¹⁸ J. Słowacki, *Dzieła wybrane*. Pod red. J. Krzyżanowskiego. T. VI. *Listy do matki*. Opr. Z. Krzyżanowska. Wrocław 1990, list nr 60, s. 281.

Karykaturę życia emigracyjnego Gałczyński stworzył w „wesolej grotesce-buffo”¹⁹ - *Stadninie im. Stan. Moniuszki czyli cierpieniach młodego emigranta*, umieszczając w „Hôtel Trebnal” (zapewne przekształconym z Hotel Lambert) zabawne towarzystwo złożone z sobie współczesnych oraz z Chopina, Słowackiego, Johny’ego (!) Kochanowskiego, Piotra Skargi, Przybosa itd. W tej powieści, wydanej dopiero pośmiertnie, występuje kompletne pomieszanie faktów historycznych i literackich. Czytamy więc:

(...) Sprowadzony z Londynu Piotr Skarga krzyczał, „że źle się bawicie”, pioruny biły, Słowacki płakał, Johny Kochanowski pod lipą deklamował wiersze Przybosa („Pod lewą lipą ukrywam pompkę wzruszenia”). Czesi bruździli, skowronek gwizdał, a husaria miażdżyła. (IV, Rozdz. VII, s. 422)

Porządek czasowy ulega zakłóceniu i trudno właściwie orzec, w jakiej epoce żyją w tej dziwacznej powieści Słowacki, Mickiewicz i Chopin:

Byli konsulowie powstali teraz z pozycji leżącej i na klęczkach również zaczęli wstępować na historyczne schody, po których kiedyś chadzali panowie: Chopin, Słowacki i Mickiewicz i w związku z czym Juliusz pisał do Matki: „Wczoraj, Mamo, byłem, niestety, w Hôtel Trebnal. Co za nudziarstwo! Chopin znowu grał, a Adam znowu improwizował.” (tamże, s. 434)

Słowacki to zniechęcony do wszystkiego emigrant, zazdrosnym okiem spoglądający na swoich rywali. Jak wiadomo, Chopina nie lubił ze względu na jego związek z Marią Wodzińską, Mickiewicz – za jego wieszczą sławę. I chyba właśnie takie, jednowymiarowe, rysują się sylwetki owych romantyków u samego Gałczyńskiego. Mickiewicz to wciąż tylko „wieszcz” i improwizator, a Słowacki niezmiennie znudzony i łzawy melancholik, ze wszystkiego zwierający się matce. Wchodzą one do światów przedstawionych Gałczyńskiego jako obiekt kpiny i żartu, nie inaczej zresztą jak i inne „świętości” Polaków. W 1948 roku poeta pisze w „Zielonej Gęsi” sztukę *Precz z sentymentalnym romantyzmem* (III, s. 519). A właśnie za takiego „sentymentalnego romantyka” uważa Słowackiego.

W Słowackim Gałczyński widział dandysa i zniewieściałego melancholika jednocześnie. W jego zaś twórczości dostrzegał – nie tylko w spadku po modernistach – kwintesencję indywidualizmu i poetyckości. Wspomnianą już relacją między poetą i jego matką autor *Niobe* - wbrew pozorom - mógł być oczarowany. Imponowała mu chyba postać pani Salomei, przypominała mu jego własną – cierpliwą i nie uginającą się pod brzemieniem prób życiowych mamę. W ostatnim roku swego życia, przebywając w Aninie zastanawiał się natomiast, czy „piękna polszczyzna pisarstwa” Hanny Januszewskiej, autorki sztuki *Magazyn pamięci*, wynika z jej pokrewieństwa z Salomeą Bécu z domu Januszewska²⁰.

Wydaje się, że – jeśli chodzi o twórczość – Juliusz Słowacki utrwalił się w pamięci Gałczyńskiego przede wszystkim jako autor *Ojca zadżumionych*. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż jest to przejmująca opowieść o ojcowskiej miłości, której autor *Balu u Salomona* tak mało doświadczył w swym dzieciństwie. W 1948 roku Gałczyński wyśmiewa tych, którzy odczytują ów tekst w kontekście bieżących wydarzeń w kraju i nie wyczuwają wieloznaczności niektórych słów. Bohater listu *Do Redaktora „Przekroju”* kreuje się na literata, który już w 1896 roku rozpoczął literacką polemikę z autorem *Ojca zadżumionych*, lecz jego tekst uległ redakcyjnej korekcie:

¹⁹ Jest to określenie A. Drawicza. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 165. W innym miejscu (s. 273) autor monografii o Gałczyńskim nazwie ten utwór „powieścią buffo”. Andrzej Stawar zaś nazwie ją „kukielkową opowieścią” (tegoż, *O Gałczyńskim*. Warszawa 1959, s. 222).

²⁰ Wspomina o tym Helena Czirinda-Ladoszowa. Zob. K. Gałczyńska, *Zielony Konstanty...*, dz. cyt., s. 351.

(...) ze środka wypadła cała genialna strofa o namiotach, a ja właśnie od dłuższego czasu cierpię na namioty i właśnie we wspomnianej strofie dałem należyłą odprawę Juliuszowi Słowackiemu, który powiada:

Trzy razy księżyc odmienił się złoty,
Jak na tym piasku rozbiłem (sic!) namioty.

To my, Panie Redaktorze, budujemy, a on rozbija i tego dotychczas nikt nie zauważył. Dlaczego? Jednocześnie pytam, dlaczego w miejsce pomienionej strofy o namiotach pojawiła się niezrozumiała dla mnie linijka o „starej kawiarni Szumana”? (IV, s. 276)

Jeszcze raz tytuł ten przywołany zostaje w narracji dłuższego felietonu *Precz z „Przekrojem”!* Narrację prowadzi despotyczny tatuś zbulwersowany, że „Przekrój” ogłosił konkurs na imię psa i wyznaczył nagrody: czajnik elektryczny i dzieła Juliusza Słowackiego.

Potem przyszli znajomi i również pokazałem im ten „Przekrój”, i również płakali. Obiady nie było. Noc spędziliśmy w trwodze i przerażeniu, jedząc wyłącznie obwarzanki. W nocy nb. jak zwykle zaczęły się pokazywać różne duchy i demony, a m. in. duch, czyli demon Słowackiego, błady i nadużyty do celów reklamowo – propagandowych. Po prostu przykro było patrzeć. Namówiliśmy go, żeby zniknął i poszedł nam na rękę.

I dalej:

(...) zestawienie poety z Czajnikiem miejsca mieć nie powinno, ja, który „Ojca zadzumionych” wysłałem z mlekiem matki, protestuję. (IV, s. 543)

Nic nie przeszkadza, że ów tatuś, ustawiający dzieci „w dwuszeregu” i nie znoszący słów protestu, jest żywym zaprzeczeniem bohatera poematu Słowackiego!

Efekt groteskowy współtworzą tu następujące czynniki: poczucie grozy i beznadziejności w kontekście błahego, wręcz urojonego problemu, zjawisko teatralizacji świata przedstawionego z nieco ograniczonym umysłowo czytelnikiem „Przekroju” jako pierwszoplanowym aktorem i intrygantem jednocześnie, element sensacji, komizm ujęć osadzający się w dużej mierze na paradoksie oraz niedorzeczności myślenia i działania bohaterów.

Komiczne wydają się Gałczyńskiemu inicjatywy w rodzaju wieczorków, „poranków” mickiewiczowskich, stawiania wieszczom pomników i długoletnich kłótni z tym związanych, amatorskiego wywoływania ich duchów, masowych wycieczek do miejsc pobytu artystów i nagradzania byle czego dziełami wieszczów tyle zaledwie wartymi, co czajnik. Jest to jednak absurd, który odpowiada autorowi *Zielonej Gęsi*: bawi go, zadziwia, rozśmiesza. Co więcej, poeta sam w jakimś stopniu przyczynia się do jego zaistnienia. Tak też mogło być w przypadku wspomnianego konkursu. Rzeczywiście, w setnym numerze „Przekroju” wśród kilku innych ogłoszeń pojawił się (wraz z dołączonym kuponem) następującej treści tekst:

Na 100-tny numer „Przekroju”

WIELKI KONKURS

Redakcja „Przekroju” i August Bęc-Walski dla uczczenia setnego numeru naszego tygodnika, ogłaszają konkurs na najlepszą nazwę dla psa Bęc-Walskiego, który to pies do dnia dzisiejszego nie posiada imienia. Dla ułatwienia czytelnikom zadania podajemy dane personalne: rasa – jamnik, płęć – męska, maść – brązowa, znaki szczególne – brak. Projekt na nazwę dla psa Bęc-Walskiego należy wpisać na załączonym poniżej kuponie i nadesłać do Redakcji tygodnika „Przekrój”, Kraków, ul. Piłsudskiego 19 a, do dnia 22 marca br. (wg.

[sic!] daty stempla pocztowego). Za najlepszą nazwę projektodawca otrzyma ŻYWEGO PSA
(Szczeniaka)
lub
wg. [sic!] uznania wygrywającego
CZAJNIK ELEKTRYCZNY
lub
<<Pisma>> J. Słowackiego
w opracowaniu J. Kallenbacha²¹

Równie więc groteskowe czy absurdalne są owe pomysły wzięte z otaczającej rzeczywistości, co nerwowe posunięcia takich oponentów, jak Karakuliambro, broniący „z przyzwoitości” dobrej sławy romantyków. Ani ich bowiem nie rozumie, ani do końca nie zna ich poezji. Przypomina Gombrowiczowskiego Bładaczkę fanatycznie powtarzającego, że „Juliusz Słowacki wielkim poetą był”.

Podobnie jak znajomość mickiewiczowskiego języka poeta ogranicza do kilku już zbanalizowanych zwrotów i fragmentów wierszy, tak samo, choć na mniejszą skalę, postrzega funkcjonowanie języka Słowackiego. „Więc poczułem się jak bezimienny elektron oraz sponiewierany bakcył, czyli >>trzeci z tłumy<< w tragedii poety Juliusza Słowackiego pt. >>Kordian<<” – czytamy w *Biada narodowi, który nie poważa swoich proroków* (IV, s. 547). „Pawiem narodów byłaś i papugą” cytuje wspomniany *alter ego* autora, Karakuliambro w *Nieznanych mieszkańcach naszych borów* pisanych, jak zwykle, dla „Przekroju” (IV, s. 550).

O ile jednak obiektem intertekstualnej gry staje się twórczość Mickiewicza (ograniczona zaledwie do kilku już wspomnianych tytułów), o tyle - w przypadku Słowackiego - podatniejszy na literacką kpinę wydaje się on sam, nie jego utwory. Balladomania młodego Mickiewicza poetę śmieszy, dlatego z sobie właściwą premedytacją odsłania on nieetyczne i antyestetyczne nacechowanie Lili, *Czatów* i *Trzech budrysów*. Oda *do młodości* wydaje sama w sobie niedorzeczna, *Pan Tadeusz* wprawia w dobry nastrój i jest świetnym pretekstem do parodii politycznych, ale sam Mickiewicz – „wieszcz” jako osoba prywatna zostaje „nietknięty”. Inaczej dzieje się ze Słowackim. Jaki stosunek miał Gałczyński do kilkakrotnie przywoływanego *Ojca zadżumionych* wolno się jedynie domyślać, jaki natomiast miał obraz samego autora – wynika jawnie z kilku tekstów. Wciąż ten sam – melancholijny, łzawy i dziwaczny Słowacki! Tak wykreowany autor *Listów do matki* wydaje się po prostu śmieszny i niczemu innemu, poza śmiechem, ta kreacja – jednostronna i przesadzona – nie służy. Groteskowość zaś kształtuje się na styku obiektywnej prawdy o poecie i przerysowaniu paru zaledwie jego cech osobowych. Jeśli nawet Gałczyński wykpiwa Słowackiego jako człowieka, to na pewno rehabilituje go jako poetę – autora *Ojca zadżumionych*, *Kordiana*, *Listów do matki* (których wartości nie umniejsza przez sam fakt parodiowania stylu) i - w końcu – *Beniowskiego*. Przejawia tę samą, co Słowacki w swoim poemacie dygresyjnym, werwę twórczą, podobną ironię i sarkazm. U obydwóch poetów w zbliżony sposób dochodzi do głosu długo tłumiony śmiech, będący upustem gorczy, folgowaniem nastrojom, reakcją na nonsens. Łączy tych twórców jeszcze jedno - wiara w moc poetyckiego słowa. Temat, jedynie zasygnalizowany, myślę, że wymagałby osobnego, głębszego omówienia.

Norwid

Przyjmuje się, iż duchowym patronem i literackim autorytetem dla Gałczyńskiego był Cyprian Norwid. Tak na przykład widzi kwestię Andrzej Stawar w swej – dziś już

²¹ „Przekrój” 1947, nr 100, s. 22.

wymagającej pewnej rewizji – monografii *O Gałczyńskim*²². Inklinacje poezji autora *Balu u Salomona* z twórczością późnego romantyka sygnalizuje też we wspomnianym wcześniej opracowaniu Marta Wyka, natomiast córka poety, Kira Gałczyńska, powołując się na zdanie Stawara konstatuje:

Ale najbardziej istotnym elementem (...) było uznanie przez Kwadrygę za poetyckiego patrona Norwida, zapomnianego wielkiego twórcę, którego czas pełni przypadła właśnie na okres dwudziestolecia. Norwid został wtedy odkryty jako poeta – myśliciel, pobudzający życie intelektualne młodych nowymi ideami, podczas gdy wielcy romantycy poruszali jedynie uczucia²³.

Najbliższy mógł być poecie Norwid w dwóch okresach – w czasie literackich debiutów i przynależności do „Kwadrygi” (głoszącej hasła „poezji uspołecznionej”) oraz w latach pięćdziesiątych, kiedy to Gałczyński niejako po raz kolejny podzielał smutny los swojego „wielkiego” poprzednika – wzgardzonego poety-oryginała. Po raz pierwszy, jeszcze w 1931 roku, dał temu wyraz we wspomnianej już *Wielkanocnej korespondencji redaktora ze współpracownikami*:

Współpracownik
A więc testament Panu śle,
dowcipny, więc się przyda.
Już mogę umrzeć?

Redaktor:
S'il vous plaît -
Ukłony dla Norwida.
(I, 184)

Owa solidarność urzeczywistnia się przez fakt odrzucenia, niezrozumienia, braku zainteresowania tekstami ze strony wydawców. Pobrmiewają tu echa norwidowskiego *Vade-mecum*:

(...) piszę pamiętnik artysty –
Ogryzmołony i w siebie pochylon –
Obłądny !... ależ – wielce rzeczywisty!²⁴

Paradoks polega na tym, iż sam Redaktor widzi w sytuacji swojego bardziej rozmówcy niż – jak by sugerował tytuł – korespondenta – analogię do losu Norwida – stąd owo zaskakujące zakończenie.

Samo nazwisko „mistrza” pojawia się następnie, po osiemnastu latach, w *Wesołej paradzie*, gdzie Norwid występuje w nieco dwuznacznej, jak na niegdysiejszego patrona, roli:

potem słonie wulgarne z ogromnymi trąbami
oraz stwory: pół wołu, pół pawia –
i też jechał na koniu Norwid, Cyprian Kamil,
i nad wszystkim się zastanawiał.

²² Zob. A. Stawara, dz. cyt., s. 43-46. Zob. też: J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990, s. 29 i 105.

²³ K. Gałczyńska, *Zielony Konstanty...*, s. 74.

²⁴ C.K. Norwid, *Vade-mecum*. W: tegoż, *Vade-mecum*. Opr. J. Fert. BN I nr 271. Wrocław 1990, ww. 46-48, s. 19.

Stawar przyznaje, iż poeta w tym wierszu „z życzliwą ironią uchwycił istotną właściwość ulubionego poety”²⁵. „Ironiczną cytację sławnego wiersza (a chodzi o *Moją piosnkę*, II) ulubionego skądinąd Norwida” wspomniany badacz zauważa też w *Rozmowie z diablem z Notre Dame*. Wystrzegający się przesadnej estymy wobec uznanych autorytetów autor *Zielonego Balonika* z rezerwą i humorem traktuje dzieło i osobę Norwida, tak samo jak nie bał się zabawiać „kosztem” Mickiewicza czy Słowackiego.

Toteż zdumiewają trochę te wszystkie aprioryczne skądinąd wypowiedzi o norwidowskim patronacie, gdyż obecności domniemanych filiacji ze spuścizną Norwida nie znajdziemy zbyt wiele ani w młodzieńczej ani też w dojrzałej twórczości Gałczyńskiego. Nierzadko Gałczyński próbuje niejako mówić, posługując się frazesami Norwida, lecz czyni to nader niezdarnie. W wierszu *Mickiewicz na co dzień* można, na przykład, doszukać się trawestacji uniwersalnych słów z *Promethidiona* brzmiących:

Bo piękno na to jest, by zachwycalo
Do pracy – praca, by się zmartwychwstało²⁶.

Podobnie, choć mniej zgrabnie pisze Gałczyński: „Bo twoja poezja świeci,/ żeby nam się lepiej pracowało” (II, s. 381). „Poezja uspołeczniona”, skoncentrowana na życiowych drobiazgach, zwrócona ku mało znanemu folklorowi „jarmarcznemu”, mówienie w podtekstach i niedomówieniach, „rozluźnienie składni poetyckiej”, wartościowanie pracy, a więc i propagowanie modelu spracowanego poety w miejsce natchnionego geniusza – oto norwidowskie dziedzictwo przypisywane Gałczyńskiemu. Rzecz jasna, wymagałoby to wszystko wnikliwszego omówienia, na które jednak nie ma tutaj miejsca. Wydaje się jednak, iż analogie te mogą być dość daleko idącym uogólnieniem. Więcej bowiem Gałczyńskiego od Norwida dzieli niż łączy. Wspomnianej intelektualizacji tekstów, zgodnie z norwidowskim duchem, trudno się doszukać w spontanicznej, dyktowanej uczuciem, poezji Gałczyńskiego. „Norwid usiłował zachować postawę wieszczą”²⁷ – pisze Stawar. Do tego bynajmniej nie pretendował Gałczyński. Obcy jest mu ortodoksyjny katolicyzm, tak znamieny dla autora *Vade-mecum*, inne rozumienie patriotyzmu. Brak ponadto w jego utworach norwidowskiej dostojności, powagi i rezonerstwa. Nie znajdziemy też u niego skrupulatnego liczenia się z każdym słowem, każdym słownym detalem. Inna, odmiennie zastosowana i odmiennie wartościowana jest u obydwu poetów ironia. Inaczej też się przedstawiał kontakt z odbiorcami. Odmiennie cele przyświecały tym dwóm pisarzom. Najbardziej jednak oddala ich od siebie wszechobecne u Gałczyńskiego: śmiech, parodia, groteska. A zatem bliżej chyba autorowi *Porfiriona Osielka* do Ignacego Krasickiego niż do Cypriana Kamila Norwida.

* * *

Nie wydaje się jednak, aby Gałczyński czuł niechęć wobec czołowych romantyków polskich. Raczej pewien rodzaj zażenowania i solidarność z pokrewnymi sobie bądź co bądź duszami. A z drugiej strony – coś w rodzaju politowania nad „niebezpiecznym” Mickiewiczem, „łzawym” Słowackim, „odprawianym” Norwidem. Autora wiersza *Boję się zostać wieszczem* wiele łączyło z tymi, wokół których w dużej mierze oscyluje jego poezja. Wydaje się, że literacka aluzyjność i wszechogarniająca parodia, tak znamienne dla jego twórczości, mają swoje źródło w romantyzmie, choćby w aluzyjnym i dygresyjnym toku

²⁵ A. Stawar, dz. cyt., s. 292.

²⁶ C. Norwid, *Promethidion*. Wstęp i komentarze A. Zaleskiego. Warszawa 1989, s. 70.

²⁷ A. Stawar, dz. cyt., s. 44.

lirycznych wypowiedzi Słowackiego. Jak romantyczni indywidualiści, był rzecznikiem podmiotowości i supremacji „ja”. Owo „ja” bywa „romantycznie” zmienne – liryczne, ironiczne, tragiczne, groteskowe, aż do pozy buffo. Jak romantyczni ironiści, żywił przekonanie, że pisarz nie musi identyfikować się ze swoją wypowiedzią, może być ponad nią, przyjmując kpiarski dystans do siebie, do dzieła i do czytelników. Podobnie jak Słowacki w *Beniowskim*, utworze najbliższym chyba Gałczyńskiemu, żartuje sobie z wieszczów, a jeszcze bardziej z ich nieco fałszywych adoratorów. Zwłaszcza w ostatnich latach swojej twórczości poeta niemiłosiernie rozprawia się, jak zauważa Stawar, „z pozą romantyczną, ze schematem romantycznego czy pseudoromantycznego ujmowania rzeczywistości”²⁸. Właściwy dla groteski i poetyki absurdu antymimetyzm sytuuje ją w kontekście świata fantastyki. Dziwność jednak występująca u Gałczyńskiego łamie wszelkie (a więc i baśniowe, romantycznie fantastyczne) schematy, zaskakuje i śmieszy paradoksem i nonsensem. Romantyczny, w końcu – był sam Gałczyński – człowiek, wpadający w stany depresyjno-euforyczne, nadwrażliwy, nieco egzaltowany.

Nie sposób zatem uznać, aby stosunek Gałczyńskiego do tradycji romantycznej pozostawał neutralny. Gałczyński pisze, posługując się językiem Mickiewicza, Słowackiego, Norwida. W pierwszym przypadku pisanie to jest dosyć (choć świadomie) prymitywne, w drugim i trzecim – oszczędniejsze i bardziej wyrafinowane. Dzieje się tak dlatego, iż autor *Niobe* miał niesamowity dar mówienia różnymi językami, również językami polskich wieszczów, czuł się do tego uprawomocniony, nie krępowała go ich wielkość. Zasługa Boya-Żeleńskiego, Gombrowicza, czy jakiegokolwiek innego demaskatora i demistyfikatora okazują się w tej dziedzinie zupełnie względne.

Imiona i nazwiska wymienionych w artykule autorów:

Marta Wyka, Wstęp. W: Konstanty Ildefons Gałczyński, *Wybór poezji*;
Anatol Stern, *Dans l'eau d'amour et de folie...* W: *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*.
Przedmowa i red. Anny Kamieńskiej i Jana Śpiewaka;
Zygmunt Krasiński, *Nie – boska komedia*;
Kira Gałczyńska, *Zielony Konstanty, czyli opowieść o życiu i poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*;
Adam Mickiewicz, *Wybór poezyj*. T. 1. Opr. Czesław Zgorzelski;
Konstanty Ildefons Gałczyński, *Dzieła; Przekłady i uzupełnienia*. Pod red. Ziemowita Feddeckiego, Natalii Gałczyńskiej, Jerzego Putramenta, Andrzeja Stawara, Jana Śpiewaka, Mariana Toporowskiego;
Konrad Górski, *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*;
Tadeusz Łopalewski, *Wileńskimi śladami*. W: *Wspomnienia...*;
Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*. Opr. Stanisław Pigoń. BN I nr 83;
Stanisław Makowski, *Tęcze i świerzopy. Słowacki, Beniowski, Mickiewicz*;
Andrzej Drawicz, *Konstanty Ildefons Gałczyński*;
Konstanty Ildefons Gałczyński, Adam Mauersberger, *Noc Mistrza Andrzeja*;
Juliusz Słowacki, *Beniowski, poema*. Oprac. Alina Kowalczykowa. BN I nr 13/14;
Juliusz Słowacki, *Dzieła wybrane*. Pod. red. Juliana Krzyżanowskiego. T. VI. *Listy do matki*.
Opr. Zofia Krzyżanowska;
Helena Czirinda-Ładoszowa. Zob. Kira Gałczyńska, *Zielony Konstanty...*;
Jerzy Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*;
Cyprian Kamil Norwid, *Vade-mecum*. Opr. Józef Fert. BN I nr 271;
Cyprian Norwid, *Promethidion*. Wstęp i komentarze Antoniego Zaleskiego (właśc. Juliusza Wiktora Gomulickiego)

²⁸ Tamże, s. 232