

Krystyna Latawiec  
Kraków

## Konstanty Ildefons Gałczyński i Jacques Prevert - sytuacje liryczne

Nazwisko Preverta nie pojawia się w poezji Gałczyńskiego, choć autor *Zielonej Gęsi* chętnie wymieniał w swoich utworach poetów dawnych i współczesnych. Ten brak jest zrozumiały, gdyż poezja Preverta rzeczywistą sławę zdobyła dopiero po drugiej wojnie światowej. Pochodzący z rodziny urzędniczej o dość skromnym statusie materialnym młody człowiek prowadził w okresie międzywojennym życie anarchizującego cygana, bardziej zainteresowanego kinem niż poezją. W latach 1925-1928 związany był z grupą surrealistów, w jej klimacie ujawniła się zdolność jego wyobraźni do przekształcania tego, co powszednie, w zaskakujące zestawienia obrazów, gry słów i kalambury<sup>1</sup>. W latach trzydziestych pisze teksty dla teatralnej Groupe Octobre (Grupa Październik) oraz współpracuje z reżyserami filmowymi, zwłaszcza praca z Marcelem Carne, kontynuowana w latach czterdziestych, miała się okazać owocna dla francuskiego kina. Poznany w 1933 roku Joseph Kosma napisze muzykę do wielu tekstów Preverta, śpiewanych przez wybitnych artystów, między innymi przez Juliette Greco, Edith Piaf, Yves Montanda. Poetą popularnym stał się Prevert po ostatniej wojnie, kiedy to ukazał się pierwszy tom jego wierszy zatytułowany *Paroles (Słowa)*, będący już drugim wydaniem, jeśli uwzględnić edycję okupacyjną w Reims. Po *Paroles*, wielokrotnie wznawianych, przyszły następne tomy: *Spectacle (Widowisko)*, *La pluie et le beau temps (O byle czym)*, *Histoires (Historyjki)*, *Fatras (Gadanina)*, *Des choses et des autres (O tym i o owym)*.

Ogromną popularność, poświadczoną ilością opublikowanych egzemplarzy książek, zdobył Prevert dzięki umiejętności nawiązania kontaktu z publicznością literacką, złąknioną rzeczywistych emocji, a nie eksperymentów artystycznych czy dociekań intelektualnych. Podobny sukces u czytelników odniósł jeszcze w okresie międzywojennym Gałczyński, młodszy od francuskiego poety o pięć lat. Obaj realizowali, niezależnie od siebie, model poety popularnego, nawiązywali do stylu cyganerii, choć jednocześnie akceptowali życie rodzinne. W młodości obaj przeszli przez doświadczenie grupy poetyckiej - Prevert z surrealistami, Gałczyński z Kwadrygą, choć nie były to związki trwałe. O wiele ważniejsze wydają się w ich przypadku przyjaźnie osobiste, zwłaszcza z artystami. Po obu pozostała legenda osobowości,

kreowana jeszcze za życia, jako że elementy biografii przenikały do utworów, czyniąc je tym samym wiarygodnymi w oczach odbiorców szczególnie wyczulonych na emocjonalny fałsz, choć chętnie akceptujących magię, groteskę czy cudowność baśni. Odnieśli sukces, gdyż przywrócili poezji jej podstawową funkcję przekazywania wzruszeń wcale nie wyjątkowych, lecz doświadczanych dość powszechnie, tyle że przez artystę słowa ujętych w sugestywny obraz, syntetyczny skrót, zaskakujące zestawienie.

Zadaniem niniejszego szkicu nie jest szukanie powinowactw pomiędzy Gałczyńskim i Prevertem na planie idei artystycznych ani tym bardziej wskazywanie wzajemnych wpływów, gdyż na to trudno byłoby znaleźć dowody, zwłaszcza że twórczość obu powstawała, jak się wydaje, niezależnie od siebie. Ponadto dzieło francuskiego poety sięga lat siedemdziesiątych XX wieku, Prevert dożył roku 1977, podczas gdy Gałczyński zmarł w 1953. Wiele ich też różni, jeśli chodzi o stosunek do rzeczywistości, w której przyszło im żyć. Mieli za sobą inną tradycję, inne doświadczenie historyczne. Dla robotniczej grupy teatralnej Octobre Prevert pisał teksty o wymowie społecznej, nie wahał się kwestionować heroizmu wojny, powagi mieszczańskiego życia czy ideologicznych pewników, świeckich bądź religijnych. Natomiast fascynacja postacią Picassa owocowała poematami inspirowanymi przez tegoż malarza<sup>2</sup>. Autor *Słów* pozostawał w kręgu kultury francuskiej z jej tradycyjnym wolnomyślicielstwem, niechęcią do wszelkich ideologii, które niszczą materię życia, anty-idealizmem, gdyż to właśnie idealizm bywa często źródłem mistyfikacji jako ucieczki przed trudem egzystencji.

Tematów poważnych nie brakuje i w poezji Gałczyńskiego, tak odmiennych w treści i sposobie ujęcia, jak różny był los i doświadczenie historyczne poety środkowoeuropejskiego. Nie one jednak będą przedmiotem niniejszych refleksji, które nie mają ambicji komparatystycznych, a są jedynie wyrazem pewnego eksperymentu interpretacyjnego - zestawienia niektórych sytuacji lirycznych w wybranych utworach obydwu twórców. Chodzi jednak nie o tropienie wpływów, lecz o wskazanie na pewien uniwersalny model bycia poetą, realizowany w praktyce artystycznej poprzez określone relacje komunikacyjne wpisane w struktury tekstów. Współczesna komparatystyka nie sprowadza się do wpływologii, lecz zwraca większą uwagę na kontekst, zwłaszcza w obrębie tradycji formalnej, teoretycznej wiedzy o literaturze, w tym również wiedzy na temat konwencji literackich<sup>3</sup>. Rozumiana na sposób tradycyjny sytuacja liryczna jest

---

<sup>1</sup> Zob. J. Waczków, *Wstęp* do: J. Prevert. *Poezje wybrane*. Warszawa 1980. Szczegółowe informacje na temat życia i twórczości poety, uporządkowane w tablicę chronologiczną, przynosi analiza krytyczna: A. Laster, *Paroles. Prevert*. Paris 1972.

<sup>2</sup> Systematykę tematów Preverta daje analiza A. Lastera. Dz. cyt.

<sup>3</sup> Zob. H. Janaszek-Ivanickova. *O współczesnej komparatyście literackiej*. Warszawa 1989.

elementem strukturalnym utworu, kształtuje typ monologu lirycznego, określa rolę podmiotu mówiącego, warunkuje rozumienie całości wypowiedzi<sup>4</sup>. Julian Przyboś przypisywał sytuacji lirycznej wartość innowacyjną, jako że dobry wiersz odkrywa zmienione aspekty sytuacji obyczajowej, moralnej czy społecznej. Te czysto ludzkie układy znajdują swoje odpowiedniki w sytuacji podmiotu (bohatera) wiersza, zatem pojęcie nabiera również wymiaru egzystencjalnego. Takie określenie terminu nie wyczerpuje jednak problematyki. Jak pisze Edward Balcerzan, poetyka Przybosia pozwala na jeszcze inne pojmowanie sytuacji lirycznej - jako „sytuacji samego tekstu poetyckiego”<sup>5</sup>. Podmiotowe „ja” zastąpione zostaje wtedy przez jego wypowiedź, a układ relacji wewnątrz tekstu i ze światem zewnętrznym ulega istotnym przekształceniom<sup>6</sup>. Ten drugi sposób rozumienia sytuacji lirycznej w niniejszym szkicu nie będzie podejmowany, gdyż, jak się wydaje, odpowiada on innemu typowi poezji (Przyboś, Białoszewski).

W oparciu o kryterium tematyczne można wyróżnić w twórczości Gałczyńskiego i Preverta zestaw pokrewnych motywów<sup>7</sup>, organizujących monolog liryczny i odpowiadającą mu sytuację. Jedną z częstych jest rola szarlatana, kuglarza, maga, który przenosi w sferę fantazji nudę codzienności z jej rutyną życia domowego i zawodowego. W *Souvenirs de famille* (*Rodzinne wspomnienia*), tekście prozą, będącym ironiczną relacją z monotonią codziennej egzystencji, Prevert pisze o powtarzalności zachowań, o podobnych do siebie kolejnych dniach, porach roku, o regularności, która wprawia życie w absurdalny trans, sprawia, że toczy się ono monotonią i bezrefleksyjnie<sup>8</sup>. Gałczyński w wierszu *Tatuś* satyrycznie ukazuje jałowość życia urzędniczej inteligencji, także w kręgu rodzinnym:

Patrzy tatuś na dziatki: Jacy to mali,  
jacy ospali, monstualni ludzie!  
We mgle je spłodził, w nostalgii  
Oraz w ogromnej nudzie<sup>9</sup>.

Ucieczką przed mieszczańską egzystencją wydaje się poezja, odnajdywana również w codzienności, jeśli tylko spojrzeć na nią w sposób odbiegający od stereotypu. Temu służy wspomniana wcześniej rola szarlatana (Gałczyński) czy kuglarza (Prevert) jako czarodzieja, który przemienia nudę w fantazję lub pod powierzchnią zwykłych zdarzeń dostrzega ich wymiar estetyczny bądź egzystencjalny. W *Skardze kuglarzy* Preverta czytamy:

<sup>4</sup> Zob. B. Chrzastowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*. Warszawa 1987.

<sup>5</sup> E. Balcerzan, *Przez znaki*. Poznań 1972, s. 227.

<sup>6</sup> Zob. E. Balcerzan. Tamże, s. 227 i następne.

<sup>7</sup> Zob. A. Kulawik, *Konstanty Ildelfons Gałczyński*. Wrocław 1977; A. Laster. Dz. cyt.

<sup>8</sup> J. Prevert, *Souvenirs de famille*. W: *Paroles*, Paris 1949.

<sup>9</sup> K. I. Gałczyński, *Wybór poezji*. Oprac. M. Wyka. Wrocław 1982, s. 98. Wszystkie cytaty poezji Gałczyńskiego będą pochodzić z tego wydania.

Brniemy na ośle w noc  
Smutek oczy nam szkli  
Gdzie zakwita brzask dnia  
Gdzie życie blaskiem drga  
I gdzie radość się tli  
(.....)  
Gdzieś w dal nas wlecze licho  
ten zły bies co w nas tkwi  
Gdzieś w dal nas wlecze licho  
I z chwil przyjaźni czulej drwi  
Młodość w nas gaśnie cicho  
I miłość gaśnie w krwi<sup>10</sup>.

Mimo lekkiego rytmu piosenki w utworze pobrzmiewa skarga na czas, który studzi emocje, osłabia międzyludzkie więzi i skazuje na samotność. Jednak przyczyna tego tkwi w nas samych: „zły bies co w nas tkwi”. Jak szarlatani Gałczyńskiego, „zawsze sami”, odkrywają kuglarze przestrzeń nocy, zimne światło księżycy, złe moce psychiczne, które nie pozwalają zaznać spokoju. Monolog liryczny przybiera formę skargi na los odmienca, oddzielonego magią poezji od prozy życia. Jednak to poezja jako synonim egzystencji barwnej, choć niespokojnej i tak różnej od mieszczańskiej czy inteligenckiej nudy, wprowadza bohatera Gałczyńskiego w świat wyimaginowanych krain (Arabii, Farlandii, na wyspy szczęśliwe czy do zaczarowanych miejsc). Właśnie poezja będzie dla artysty, jak pisze Adam Kulawik: „raz „matką, kochanką i muzą”, raz szansą osiągnięcia Arkadii, kiedy indziej sprzedają dziewczyną, wreszcie (...) ujawni swoją muzę jako „blask i błysk nad światłem świata”, jako gwiazdę przewodnią, dając w konsekwencji formułę sztuki uniwersalnej, którą tworzy ludzkie, społeczne działanie<sup>11</sup>. Pisanie wierszy to jeden z ważniejszych tematów tej twórczości. Swego rodzaju autodefinicję poetyckiej kreacji przynosi utwór *Moja poezja*, w którym obrazy ze świata przyrody: noc księżycowa, poziomki słodkie, świerszczyk, stary kot w lecie stwarzają nastrój spokoju, wyciszenia. Poeta mówi w sposób bezpośredni „moja poezja”, łącząc jej klimat z codziennym doświadczeniem, drobnymi zdarzeniami, które sprzyjają refleksyjnie usposabiającej ciszy i lirycznej nakierowanej obserwacji świata zewnętrznego.

Jacques Prevert pisze utwór *Jak zrobić portret ptaka*, będący alegorią procesu twórczego. Kolejne jego etapy to: namalowanie klatki, potem czegoś ładnego dla ptaka, oparcie płótna o drzewo i czekanie - długie, cierpliwe - na przybycie ptaka, a kiedy ten już przyleci:

<sup>10</sup> J. Prevert, *Skarga kuglarzy*. (Piosenka z filmu „Wieczorni goście”). W: *Poezje wybrane*. Przeł. i oprac. J. Waczków, Warszawa 1980, s. 65.

<sup>11</sup> A. Kulawik. Dz. cyt., s. 9.

jeśli w ogóle przyleci  
zachowaj najgłębszą ciszę  
czekaj aż wejdzie za próg klatki  
a gdy już wszedł  
zawrzyj niepostrzeżenie drzwiczki za pomocą pędzla  
zaraz potem  
zamaż jeden po drugim pręty  
lecz tak by ptasich piór nie maznąć nieopatrznie  
(.....)  
odmaluj też zielone listowie i chłód wiatru  
pył słońca  
tudzież szelest stworzeń pośród traw skwarne lata  
a potem czekaj aż ptak śpiewać zacznie...  
Jeśli ptak nie zaśpiewa  
to bardzo niedobry znak  
ale jeśli zaśpiewa to znak nieomylny  
że możesz pod tym dziełem się podpisać  
zatem wrywasz jak najdelikatniej  
pióro z ptasiego ogona  
i wpisujesz nazwisko swoje w dolnym rogu<sup>12</sup>.

W narracyjnym trybie poeta snuje opowieść o kolejnych fazach powstawania dzieła, sięgając do znanej formuły Horacego „ut pictura poesis. Podmiot mówiący przybiera postawę mistrza, który w tym mini-traktacie o ptaku przekazuje uczniowi swoją wiedzę o kształtowaniu obrazu-wiersza. Ty liryczne, choć nieobecne w warstwie słownej, stanowi ważny element sytuacji komunikacyjnej, która służy przekazaniu nie tyle nauki rzemiosła artystycznego, co pewnej pokory wobec świata widzianego i słyszanego. Uczy też cierpliwości w oczekiwaniu na rezultat artystycznego działania, rezultat niepewny, bo narażony na ryzyko błędu. Nie pośpiech ani gorączka poetyckiego natchnienia sprzyjają powstaniu dobrego dzieła, lecz cisza, uspokojenie, skierowana do wewnątrz i zarazem otwarta na świat zewnętrzny kontemplacja. Tak powstają „proste dziwy”, jak pisał Gałczyński, łącząc sentymentalne wręcz wzruszenie z uważnym postrzeganiem zwyczajnych momentów życia ludzi i natury. W sytuacji lirycznej, w której poeta sytuuje siebie wobec własnego przekazu, dochodzi do odsłonięcia momentu dla artysty bardzo osobistego, trudnego do wyartykułowania w mowie dyskursywnej. Uchwycenie tej chwili wzruszenia lirycznego bądź zrekonstruowanie procesu powstawania dzieła pozwala na chwilę choćby odsłonić pewną jakość doświadczenia ze swej natury emocjonalnego i zarazem intelektualnego. Dla artysty świadomego warsztatu jest to moment szczególnie ważny, gdyż poeta próbuje ująć w obraz więź łączącą świat poezji z prozą egzystencji. Odwołuje się przy tym do zjawisk powszechnie znanych - u Gałczyńskiego są to poziomki, świerszczyk, kot; u Preverta

---

<sup>12</sup> J. Prevert, *Jak zrobić portret ptaka*. W: Dz. cyt., s. 80-81.

ptaki - by tym łatwiej nawiązać kontakt z czytelnikiem, któremu te dziecięce w rodowodzie doznania nie są obce.

Bezpośredniość wypowiedzi lirycznej i dramatyzacja utworu to cechy charakterystyczne dla poezji Gałczyńskiego<sup>13</sup>. Rozmowa stanowi częstą zasadę konstrukcyjną jego wierszy. Wypowiedź poetycka przeradza się w szkic sceny dramatycznej (*Koniec świata*), obrazek obyczajowy (*Tatusi*), schemat szkolnej lekcji (*Zima z wypisów szkolnych*), autoironiczną rozmowę z sobą (*Na dziwny a niespodziewany odjazd poety Konstantego, Serwus Madonna*), apostrofę do Natalii i Konstantego (*O naszym gospodarstwie*), zaproszenie (*Wizyta, Zaproszenie do płaczu*). Punktem wyjścia utworu, niejako jego motywacją, bywa wizyta, np. króla Łokietka w redakcji gazety (*Skumbrie w tomacie*), prośba (*Prośba o wyspy szczęśliwe*), zawołanie do woźnicy (*Impresario i poeta*), pisanie listu (*Opis domu poety*), przechadzka (*Liryka, Liryka, Tkliwa dynamika*), pytanie (*Dlaczego ogórek nie śpiewa*), powołanie się na świadectwo Artura (*Zaczarowana dorożka*), samotność w dużym domu (*Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*). Te sytuacje, wyprowadzone z codziennej egzystencji, czynią wypowiedź bardziej wiarygodną, mimo tak chętnie stosowanej przez poetę fantastyki obrazowania. W napięciu pomiędzy sytuacją, bardzo prawdopodobną, żeby nie powiedzieć pospolitą, a wypełniającą ją treścią, często zadziwiającą rodzajem skojarzeń, rodzi się tak charakterystyczne dla Gałczyńskiego odczucie paradoksalności świata, zarówno na planie społecznym i politycznym, jak i na płaszczyźnie egzystencji jednostki, poety w szczególności. Kontrast jako zasada obrazowania, kompozycji i wypowiedzi lirycznej ujawnia specyficzny dla poety rodzaj absurdu, gdyż pesymizm tego pojęcia zostaje złagodzony przez humor, błazenadę, nawiązanie do estetyki ludycznej. Nieprzypadkowo krytyka nazwała Gałczyńskiego katastrofistą buffo.

Jeśli chodzi o Preverta, to on również ucieka od abstrakcji na rzecz konkretnego egzystencjalnego. Tak buduje wypowiedź, aby oddawała naturalny tok mowy, choć bez naśladowania stylu improwizacji<sup>14</sup>. Posługuje się ironią i groteską w celu demistyfikacji idei, zarówno świeckich, charakterystycznych dla światopoglądu mieszczańskiego, jak i religijnych, skostniałych w powtarzanych rytualnie słowach i gestach. Inicjujący wiersz *Pater noster* początek znanej modlitwy pozornie stwarza okazję do porozumienia na płaszczyźnie wspólnych znaków kultury, podczas gdy w istocie unieważnia tę możliwość:

Ojciec nasz któryś jest w niebie  
Bądź sobie tam zawsze  
A my zostaniemy na tej ziemi

<sup>13</sup> Zob. M. Wyka, *Wstęp* do: K. I. Gałczyński, *Wybór poezji*. Wrocław 1982.

<sup>14</sup> Zob. A. Laster. Dz. cyt., s. 57.

To dla nas ciekawsze  
Nie najbrzydsza ta ziemia ze swymi tajemnicami  
W Nowym Jorku w Paryżu i gdzie indziej  
Ze swymi tajemnicami nie gorszymi od tajemnicy Trójcy<sup>15</sup>.

Preverta interesuje historia ludzka w jej codzienności skrepowanej często przez ideologiczny gorset społecznie ustalonych przekonań różnego pochodzenia (idee narodowe, religijne, polityczne). Wbrew tym abstrakcjom sięga więc do materialnej warstwy życia, wypełnia wiersze kolorami (szczególnie czerwienią), ptakami i bohaterami z peryferii (Bretończyk, dziecko, pijak, tania dziewczyna, człowiek głodny, ranny, robotnik, służąca, zakochani, kuglarze, uczestnicy jarmarcznego festynu). Nie lubi natomiast starych mądrali, szanowanych obywateli, dostojnych mieszkańców okazałych dzielnic, śpiewających podniosłe *Te Deum*, wracających z parady wojskowej mieszczan. Obok utworów o wymowie społecznej, także pacyfistycznej, pisze teksty wyciszone emocjonalnie, szkicowe w zarysowaniu sytuacji intymnej, aby relację bliskości uwolnić od zbędnej w tym wypadku potrzeby wyjaśniania przyczyn i ukazywania skutków. Spośród wielu wykreowanych przez poetę sytuacji i wypowiedzi lirycznych wyodrębnić można: udratyzowany monolog (*Do mego domu, Barbara*), uliczną scenę (*Rue de Seine*), rozmowę (*Conversation, L'orgue de Barbarie*), zwrot do bliskiej osoby (*Dla ciebie moja miłości*), do „wy” zadowolonych z siebie mieszczan (*Czas pestek*), pytanie o los dziecka (*Święto*), narracyjną opowieść (*Powrót do domu, Wszystko odchodziło, Histoire du Cheval*), scenę rodzinną (*Rodzinne*), zatracenie w miłości (*Piosenka*), pożegnanie w ciszy (*Śniadanie*), pozdrowienie (*Pozdrowienie ptaka*), zabawę (*Festyn jarmarczny*), autoprezentację (*Jestem jaka jestem*), alegoryczną opowiastkę (*Osiris ou La fuite en Egypte*). Prevert sięga po formę piosenki, wiele utworów zawiera to słowo w tytule, jak również w treści (np. *Epiphanie*), stosuje wyliczenia typu inwentaryzacyjnego (*Inwentarz*), tworzące płynny rytm tekstu. Klarownie zarysowana sytuacja, obliczona na przekaz podstawowych i dość powszechnych emocji, czyni tę poezję przezroczystą niemal, jeśli idzie o komunikację z odbiorcą, który bez trudu może w niej odnaleźć własne wzruszenia i zdziwienie magią codzienności.

Porozumienie z czytelnikiem osiąga Gałczyński poprzez wprowadzenie go w swój prywatny, domowy świat, w jego ciepłą atmosferę, zarysowaną w sposób szkicowy, jak w wierszu *Wizyta*:

Proszę, proszę, rozgość się serdeczny,

---

<sup>15</sup> J. Prevert. Dz. cyt., s. 30.

rozejrzyj się dokładnie po wszystkim;  
to jest czajnik - prawda, jaki śmieszny?  
z gwizdkiem.

To mruczenie? Powiem ci w sekrecie:  
jest mruczeniem kota Salomona.  
A ta pani zamyślona, z kwiatami  
to moja żona<sup>16</sup>.

Odwołuje się tutaj do sytuacji codziennej, banalnej nawet, lecz właśnie dzięki temu może pozyskać odbiorcę-gościa, wpisanego w tok konwersacyjny utworu. Stwarza klimat przyjacielskiej pogawędki, nastrój porozumienia poprzez dopuszczenie go do tajemnic domowych. Również w wielu innych utworach wykorzystuje wzorzec rozmowy (*Muzie nóżki całuję*, *Ofiara świerzopa*) czy konwencję formy dramatycznej (*Kolczyki Izoldy*, *Na śmierć Halasa*). W osobiste doświadczenie seansu kinowego, zrelacjonowane w monologu lirycznym, włącza czytelnika, dzieląc się z nim refleksją i nastrojem:

Wychodzisz zatumaniony,  
zasnuty, zakiniony,  
przez wieczne peryferie  
wędrujesz i myślisz, że

najlepsze te małe kina,  
gdzie wszystko się zapomina;  
że to gospoda ubogich,  
którym dzień spłynął źle<sup>17</sup>.

W monologach lirycznych bohater Gałczyńskiego wychodzi poza czysto subiektywne odczucia, dla tego, co osobiste szuka obiektywnej weryfikacji w emocjach doznawanych przez innych, z którymi umie nawiązać kontakt poprzez częsty w tej poezji zwrot do adresata lub rozpisany na „ja” i „ty” dialog wewnętrzny. Kreśli wyrazistą scenerię, jak w cytowanym wyżej utworze *Małe kina*, wprowadzając czytelnika w czas wyłączony z rutyny dnia, odmiennie płynący, bo oddany we władanie magii kina i filmowej fikcji. Wędrujący przez „wieczne peryferie” bohater Gałczyńskiego pozostaje odrębny, czasem samotny, często refleksyjny mimo maski szarlatana i błazna. Szuka porozumienia z tymi, którzy pozostają na uboczu, świadomi jawnych absurdów społecznej czy politycznej egzystencji. Potrafi z nimi nawiązać kontakt emocjonalny dzięki bezpośredniej wypowiedzi lirycznej, zwykle do kogoś skierowanej, obliczonej na włączenie w grę i zabawę poetycką nie tylko poprzez zwroty językowe, ale także

<sup>16</sup> K. I. Gałczyński. Dz. cyt., s. 104.

<sup>17</sup> Tamże, s. 173.

przez wskazanie na powtarzalność uczuć, nieuchronność sentymentalizmu w relacjach międzyludzkich i potrzebę szukania analogii, choćby w wyobraźni, pomiędzy zdarzeniami bardzo prozaicznymi a baśniową magią.

Bohatera poezji Preverta odnajdujemy również w sytuacjach zwyczajnych - w kwaciarni, w bistro, na targu, na ulicy, wśród zgiełku jarmarcznej zabawy, w ciemnych zakamarkach „miasta zwanego miastem Świąteł”<sup>18</sup>. Poeta dostrzega tych, którzy celebryją swą miłość, cierpią upokorzenie, oddają się nieskrępowanej niczym radości bądź doświadczają smutku pożegnania. Mówi o tym poprzez pośrednictwo rzeczy, ptaków, kwiatów, przedmiotów codziennego użytku, które niespodziewanie ujawniają silne, choć powściągane emocje. Poszukiwanie miłości przybiera formę relacji z nieudanych zakupów, zakończonych wyznaniem poczucia bezradności:

I poszedłem na targ niewolników  
I szukałem ciebie  
Ale nie mogłem ciebie znaleźć  
moja miłości<sup>19</sup>.

Intymną więź ukazuje poeta w szkicowo, lecz wyraziście zarysowanej scenie:

Trzy zapalki kolejno zapalone w nocy  
Pierwsza żeby zobaczyć całą twoją twarz  
Druga żeby zobaczyć twe oczy  
Ostatnia by zobaczyć twe usta  
I całkowity mrok by się wszystkiego nauczyć na pamięć  
Kiedy obejmuję cię ramionami<sup>20</sup>.

Wokół motywu kwiatów komponuje alegorię przemijania i oczekiwania na miłość:

Co tu robisz dziewczynko  
Z tymi kwiatami świeżo zerwanymi  
Co tu robisz dziewczyno  
Z tymi kwiatami z tymi kwiatami zasuszonymi  
Co tu robisz kobieto piękna  
Z tymi kwiatami które więdną  
Co robisz kobieto stara  
Z tymi kwiatami już zmarłymi

Czekam na pana<sup>21</sup>.

Prevert nie zadziwia wyszukaną scenerią, przeciwnie, odnajduje niezwykłość w codzienności, odsłaniając jej ukryty sens pod powierzchnią rutynowych gestów, jeśli tylko

---

<sup>18</sup> J. Prevert, *Całuj mnie!*. Przeł. E. Fiszer. W: *Słowa*. Warszawa 1973.

<sup>19</sup> J. Prevert, *Dla ciebie moja miłości*. Przeł. J. Waczków. W: dz. cyt., s. 29.

<sup>20</sup> J. Prevert, *Paris at night*. Przeł. J. Waczków. W: dz. cyt., s. 48.

<sup>21</sup> J. Prevert, *Bukiet*. Przeł. E. Fiszer. W: dz. cyt., s. 19.

poddać je celebracji, wyodrębnić w kadr poetyckiego obrazu, który nabiera wyrazistości w konfrontacji z naszym potocznym doświadczeniem. Posługuje się przy tym syntetycznym skrótem, jakby chciał skupić uwagę czytelnika na jednym, ogniskującym treść utworu punkcie. Uzyskany w ten sposób efekt kondensacji emocji zostaje spotęgowany przez oszczędność słów, relację sprowadzoną do zapisu tego, co niezbędne dla zarysowania dramaturgii wydarzenia. Bardzo konkretna sytuacja, wydobyta spośród wielu jej podobnych, w wypowiedzi poetyckiej nabiera znaczenia uniwersalnej metafory odsłaniającej podstawowe uwarunkowania kondycji ludzkiej. Zatrzymanie uwagi na konkretnym obrazie sprzyja medytacji, refleksji nad czasem, podobnie nieuchwytnym jak miłość. Jednakże Prevert nie jest poetą filozoficznych dociekań, więc abstrakcyjne pojęcia zastępuje sugestywnym obrazem lub scenką z życia codziennego bądź z życia ulicy. I choć dominuje w nich tonacja ciemna, to nie rezygnuje z apostrofy do „utraconych ogrodów”, „słońcem nagranych łąk”, mając przy tym pełną świadomość przeciwieństw, które harmonię świata czynią niemożliwą.

Codzienna czynność, jaką jest wypicie porannej kawy, zrelacjonowana w sposób chłodny, drobiazgowy, nabiera szczególnego znaczenia, kiedy w zakończeniu wiersza okazuje się, że było to milczące pożegnanie-rozstanie:

I wyszedł  
Na deszcz  
Bez słowa  
Bez spojrzenia  
A ja głowę  
W dłoniach schowałam  
I zapłakałam<sup>22</sup>.

Milczenie bohaterów, skupienie mężczyzny na prostych czynnościach to wyraźne sygnały wygaśnięcia uczuć, nienazwanych wprost, ale wyrażonych za pośrednictwem sceny z „życia domowego”. Zwolnione tempo zdarzeń potęguje dramaturgię wewnętrzną, rozgrywającą się na planie psychologicznym, tutaj jedynie zasugerowanym, choć zdecydowanie ważniejszym od zwykłych czynności związanych z wypiciem kawy i wypaleniem papierosa. Wykreowana w wierszu sytuacja przypomina kameralną scenę filmową z udziałem dwojga kiedyś bliskich, teraz oddalonych od siebie ludzi. Oszczędność środków, chłód relacji, jakby chodziło o sprawozdanie z porannego zdarzenia, banalnego w swej istocie, kontrastuje z podtekstem emocjonalnym sceny, ujawnionym w kończącym wiersz zdaniu. Jednak podobnie jak w filmie treści psychologiczne ukryte są za gestyką i ruchem postaci, tutaj anonimowych, lecz tak sugestywnie zarysowanych,

---

<sup>22</sup> J. Prevert, *Śniadanie*. Przeł. E. Fiszer. W: dz. cyt., s. 20-21.

że stan ich życia emocjonalnego wydaje się oczywisty. W sposób bardzo precyzyjny poeta odsłania ludzkie uczucia, nie nazywając ich wprost, a odwołując się do pośrednictwa rzeczy, zjawisk natury (deszcz) i zwykłych codziennych czynności. Sytuacja liryczna, choć tak wyrazista, nie wymaga rozbudowanego opisu czy szczegółowej narracji, wystarczy, że ściśle przylega do ukrytego sensu utworu. Sama wtedy staje się elementem znaczącym, oczyszczonym ze zbędnych komentarzy i dosłownego nazywania emocji.

Z przytoczonych wyżej przykładów nie wynika, że Gałczyński i Prevert byli poetami pokrewnego typu wyobraźni. Potrafili jednak nawiązać kontakt z odbiorcą, włączając go w konwersacyjny tok wypowiedzi, proponując mu tematy znane z potocznego doświadczenia, do którego odwoływali się tak chętnie. Byli zdolni, każdy na swój sposób, odsłonić nieoczekiwany walor nowości tego, co powszechne, szukając w sytuacjach egzystencjalnych emocji, które wyrażali wprost lub w sposób zapośredniczony przez rekwizyty z najbliższego otoczenia. Obaj byli poetami lirycznymi, choć nie stronili od satyry pod adresem burżuazji (Prevert) czy inteligencji (Gałczyński). Oficjalności świata politycznych i społecznych hierarchii przeciwstawiali żart, błazenadę, jarmarczną zabawę. Także prywatność stanowiła przeciwwagę dla surowej powagi strzegących porządku „starców”. Kontynuowali pewien model bycia poetą, nawiązując do tradycji cyganerii z jej przywiązaniem do wolności twórczej i przekonaniem o niezależności artysty od instytucji.