

[w:] *Mag w cylindrze. O pisarstwie K.I. Gałczyńskiego*, pod redakcją Janusza Rohozińskiego, Wyższa Szkoła Humanistyczna im. A. Gieysztora, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Pułtusk 2004, ISBN 83-88067-72-9, ISBN 83-89709-07-4, s. 81-124

*Edward Kasperski*

## PREPOSTMODERNISTA? O GROTESKACH K.I. GAŁCZYŃSKIEGO

### 1. SYTUACJA GROTESKI

Zagadnienie groteski u Gałczyńskiego wydaje się godne rozważenia z wielu względów. Każde zastanowienie się przede wszystkim nad jej miejscem i znaczeniem w twórczości poety. Nie sprowadzała się ona wprawdzie do utworów groteskowych, jednakże nurt groteskowy stanowił w niej wydatny rys i oddziaływał także na styl i poetykę utworów, których wprost do groteski nie można by zaliczyć. „Domeną groteski, pisała przed laty Danuta Buttler, są oczywiście przede wszystkim teksty satyryczne autora *Zielonej Gęsi*, jej żywioł jednak przenika i lirykę”<sup>1</sup>. Badaczka trafnie zwracała uwagę na dynamiczny potencjał groteski w pisarstwie Gałczyńskiego oraz na jej zdolność przenikania do rozmaitych form, „zarażania” ich i przekształcania. Istotnie, groteskowe widzenie i kształtowanie obrazu świata pojawiało się w całym pisarstwie Gałczyńskiego. Znamiona groteski występowały także w utworach, w których, zdawałoby się, powinno ich nie być. Obejmowała ona, można by rzec awansem, pełny repertuar środków poetyckich, prozatorskich, dramatycznych i teatralnych.

Nie koniec jednak na tym. Zagadnienie groteski u Gałczyńskiego wymaga zastanowienia się nad jej swoistą naturą, gdyż ogólnikowe wypowiedzi o obecności groteski w *Balu u Salomona* lub w *Zielonej gęsi* (skądinąd liczne) przestają wystarczać. Nie dość powiedzieć: „tu jest groteska” lub „to jest groteska”, ale należy wyjaśnić, na czym ona polega, jakie ma właściwości, jaki typ groteski reprezentuje. Podejmowano w tej dziedzinie rozmaite próby badawcze, ale były one na ogół cząstkowe i nie satysfakcjonowały w pełni. Ograniczały się

---

<sup>1</sup> D. Buttler, *Groteska językowa Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1973 nr 2, s. 54.

bądź to do impresyjnych stwierdzeń na temat obecności i cech groteski, bądź to do opisu jej poszczególnych aspektów, skądinąd, jak przytoczone uwagi Danuty Buttler, wnikliwych i cennych, bądź to do jej analizy immanentnej, bazującej na ogólnych sugestiach teoretyków groteski, formułowanych jednakże, jak w wypadku W. Kaysera i M. Bachtina, na podstawie innych niż polskie doświadczeń literackich i kulturowych. Pomijano zwykle rodzimy kontekst historycznoliteracki, swoistość oraz dynamikę przemian polskiej groteski dwudziestowiecznej. Ignorowanie jej odrębności wydaje się nieuzasadnione.

Pokazanie odrębności groteski rodzimej wymaga z kolei opisu funkcjonujących w niej różnorodnych stylów groteskowych oraz przywołania odpowiednich kontekstów porównawczych. Należałoby ponadto określić swoistość – a jeśli to możliwe, indywidualny styl – twórczości groteskowej Gałczyńskiego w polskiej literaturze w pierwszej połowie XX wieku. Teza mówiąca o tym, że „groteskowa poetyka Gałczyńskiego zachowuje charakter w pełni oryginalny”<sup>2</sup> jest intuicyjnie do przyjęcia, ale wymaga szczegółowych rozważań, uzasadnień i dowodów.

Wymaga też konfrontacji tej poetyki z dorobkiem innych pisarzy, którzy uprawiali groteskę, chociażby z wyrazistym, groteskowym stylem Witkacego i Gombrowicza, nie mówiąc o innych, którzy, jak Tuwim, Słonimski czy Wat, nie stosowali jej równie konsekwentnie, jak wymienieni. Niepodobna zignorować również groteskowego kontekstu literatury powszechnej, zwłaszcza klasyki w tej dziedzinie, którą stanowi pisarstwo J. Swifta, Woltera, E.T.A. Hoffmanna, M. Gogola, E.A. Poe’a, F. Kafki, M. Bułhakowa czy szeroko pojętego realizmu magicznego oraz teatru absurdu. Gałczyński z tą klasyką zresztą nieprzerwanie obcował i wiele jej zawdzięczał.

Wpadałoby ponadto rozstrzygnąć, czy twórczość groteskowa Gałczyńskiego miała, jak niekiedy sądzono, charakter doraźny, okolicznościowy, użytkowy i artystycznie podrzędny, motywowany potrzebami publicystycznymi lub estradowymi, czy przeciwnie, charakteryzowała się ambitnymi i przemyślanymi zamysłami artystycznymi. Wieloznaczność pisarstwa Gałczyńskiego była w tej dziedzinie uderzająca i znajdowała wyraz w rozbieżnych, niekiedy wręcz sprzecznych ocenach. Zdradzała równocześnie niektóre charakterystyczne właściwości jego stylu i poetyki. Polaryzacje ocen oraz interpretacji zdawały się wskazywać, że groteskowe pisarstwo Gałczyńskiego miało charakter pograniczny i niejako przejściowy. Sytuowało się na stykach odmiennych – niekiedy opozycyjnych – estetyk i kultur literackich oraz formacji historycznych. Wyłaniało się z wielkiego zamętu i chaosu artystycznego, jaki

---

<sup>2</sup> Tamże, s. 38.

cechował dwie pierwsze dekady XX wieku. Reagowało na przewartościowania i zmiany literackich i kulturowych paradygmatów, jakie się wówczas dokonywały.

Na osobną uwagę zasługuje analiza niechęci i nieporozumień, które towarzyszyły odbiorowi groteskowego stylu pisarza. Odbiór ten wyjawiał wewnętrzne skłócenie epoki, która – jakże znamienne! – domagała się literatury odpowiadającej duchowi czasu i jednocześnie, pogrążona częstokroć w hieratycznym klasycyzmie, nie była w stanie jej pojąć, docenić oraz zaakceptować.

Zmienne losy recepcji wydają się zresztą naświetlać nie tylko koleje pisarstwa samego Gałczyńskiego, ale także zawikłane dzieje twórczości groteskowej w literaturze polskiej XX wieku oraz trudności związane z jej akceptacją przez czytelników i widzów. Pojęty w sposób uproszczony racjonalizm oświecenia oraz równie uproszczony scjentyzm kultury pozytywizmu utrudniały lub zgoła uniemożliwiały dostrzeżenie jej krytycznego potencjału oraz nowatorstwa artystycznego. Groteska irytowała z natury rzeczy odbiorców, którzy zadania literatury sprowadzali do przekazu jasnych, czytelnych treści, do składania hołdu powszechnie uznanym wartościom i posługiwania się środkami, które uprzednio propagowały lub kanonizowały zbiorowe – oficjalne lub nieoficjalne – systemy edukacyjne.

Marginalizowały one rodzaje pisarstwa jaskrawo odmienne od tych, do których przywykli odbiorcy statystycznie przeciętni i które wymagały indywidualnego wysiłku w celu ich rozpoznania i przyswojenia. Z kolei próby uprawiania przez Gałczyńskiego „groteski popularnej” ściągały na niego anatemy krytyków osądających twórczość tego typu z wyżyn elitarnego intelektualizmu lub prestiżowej w danym momencie doktryny estetycznej. Recepcja ujawniała w rezultacie niejasne i niestabilne usytuowanie groteski w polskiej kulturze literackiej i wymuszała na Gałczyńskim – wrażliwym skądinąd na oceny własnej twórczości i zabiegającym o popularność – różnego rodzaju ustępstwa i kompromisy. Ich ceną była wspomniana wcześniej wieloznaczność pisarstwa i jego rozbieżne oceny.

Istniały również bardziej określone powody tego stanu rzeczy. Postawa groteskowa z samej swej istoty kłóciła się z programami, które żądały od pisarzy zaangażowania w obronę literackich, narodowych, społecznych lub religijnych wartości. Taka wstrzeźliwość wobec ideologii oraz doktryn budziła z kolei nieufność i nietolerancję przeciwników groteski. Podobne reakcje wywoływał również jej polemiczny stosunek do klasycznych, romantycznych oraz realistycznych wzorców literackości, występujących częstokroć w roli „oficjalnych” wyznaczników sztuki literackiej oraz piękna. Groteska w ogóle z trudem poddawała się zadaniom polegającym bądź to na upiększaniu oficjalnej rzeczywistości (próby Gałczyńskiego były w tej dziedzinie nieudane lub dwuznaczne), bądź to na zwalczaniu

panującego ładu ideologicznego (ukryty w grotesce pierwiastek negacji rodził tego rodzaju pokusy), bądź to na uprawianiu rozmaitych typów inżynierii społecznej (agitacji politycznej, budzenia uczuć patriotycznych, szerzenia idei społecznych, propagandy religijnej itp.).

W oczach krytyków, rzeczników normatywnych porządków estetycznych, groteska reprezentowała zazwyczaj zjawisko dwuznaczne, artystycznie pod wieloma względami wątpliwe, prowokujące do oskarżeń i potępień. Przeczyła ustalonym kodeksom i kryteriom w literaturze i – jako „szarganie świętości” literackich, estetycznych lub ideologicznych, ich komiczne zniżanie – wywoływała postawy „świętego oburzenia”, czasem gesty agresji. Nierzadko rodziła pragnienie napiętnowania groteskowych „wichrzycieli” prosperującego porządku w literaturze oraz poza nią. Słynna inwektywa – „drobnomieszczański kanarek” – Adama Ważyka z 1950 roku pod adresem Gałczyńskiego dobrze oddawała ideologiczną irytację i polityczny gniew z powodu nieposkromionego nonkonformizmu groteski.

Prawdą jest jednak również to, że w XX wieku groteska wraz z przemianami literatury stale poszerzała zakresy artystycznego oddziaływania i że Gałczyński wyjątkowo aktywnie uczestniczył w tym procesie. Wchodziła ona w relacje z istniejącymi lub powstającymi formami sztuki i w rezultacie różnicowała się wewnątrz. Grotesce katastroficznej przeciwstawiła się groteska komiczna; straszącej akompaniowała luźna, odprężona groteska śmiejąca się; grotesce monumentalnej towarzyszyła miniaturowa i kameralna. Podobne różnice pojawiały się w dziedzinie jakości oraz efektów estetycznych. Jedne rodzaje groteski ukazywały brzydotę rzeczywistości, inne, przeciwnie, ukrywały ją w lotności, zwiewności i marzycielskiej fantazyjności obrazów. Jedne, chętnie posługiwały się chwytami powieści grozy i makabry, wywoływały przerażenie i trwogę; inne satysfakcjonowała z kolei potrzeba doznawania estetycznej przyjemności i rozkoszy. Gałczyński niewątpliwie preferował i praktykował ten drugi, łagodny, marzycielski, konsumpcyjny typ groteski. Demonizm groteskowy, tak wyeksponowany w opisie groteski przez W. Kaysera, był mu w zasadzie obcy.

Dwudziestowieczna ekspansja groteski powodowała, że podlegał specjalizacji i różnicował się także repertuar typowych środków oraz chwytów groteskowych. Poszukiwania jednego jedynego wyznacznika groteski kończyły się w tych okolicznościach zupełnym fiaskiem, ponieważ poszczególne – niekiedy wręcz „odpychające się” – odmiany groteski preferowały odmienne „wizje świata”, środki i chwyt. Jedne skupiały się na budowaniu niemożliwych, komicznych kontrastów („oksymoronów groteskowych”), inne na kreowaniu obrazu „świata na opak”, jeszcze inne na zagęszczaniu hybryd, wyolbrzymień, skandalizujących gestów, itd.

Groteska tworzyła w rezultacie własną publiczność oraz kształtowała na zasadzie sprzężenia zwrotnego reakcje opiekuńcze i obronne. Tak czy owak liczył się historycznie fakt, że groteski Gałczyńskiego nie powstawały i nie funkcjonowały w próżni, lecz w atmosferze kontrowersji literackich, estetycznych i światopoglądowych. Rodziły się pod naciskiem oczekiwań entuzjastów groteski oraz pod czujnym okiem i krytyczną presją wpływowych przeciwników. Rzutowało to z reguły na właściwości produkowanych przez Gałczyńskiego tekstów groteskowych, głównie – na stosunek do adresatów, dobór środków ekspresji, prezentację groteskowych obiektów oraz, z drugiej strony, na koncesje czynione wobec instancji nadzorujących literaturę, tj. pilnujących poprawności ideologicznej i normatywnie ustalanego „poziomu” artystycznego. Koncesje tego rodzaju wpływały niekiedy na połowiczność rozwiązań i na pojawianie się satyrycznego dydaktyzmu w grotesce Gałczyńskiego.

Groteskę i satyrę różnił jednak, ogólnie biorąc, stosunek do przedstawianej rzeczywistości. Satyra jako taka – szczególnie jednak satyra dydaktyczna o proveniencji oświeceniowej – brała za podstawę konieczną poprawność wzorów, wyglądom i zachowań oraz piętnowała (ośmieszała) odchylenia od normy. Groteska, przeciwnie, kreowała natomiast z samego założenia rzeczywistość swobodną, w której normy w zasadzie nie obowiązywały. Była z natury przekorna wobec ustalonych porządków i przeciwna z góry przypisanym zasadom postępowania.

Gałczyński stale znajdował się tutaj w sytuacji dwuznacznej. Wahał się nieustannie między spontaniczną, anarchizującą pokusą groteski a narzucaną przez otoczenie, ukrytą w satyrze powinnością, utrwalającą uprzedni, normatywny porządek wartości. Niektóre groteskowe wiersze, teatrzyk *Zielona gęś* oraz *Listy z fiołkiem* odzwierciedlały te wahania. Wynikały one w niemałym stopniu z rozdarć i sprzeczności, które cechowały postawę Gałczyńskiego, a których w żadnej fazie pisarstwa nie był w stanie się pozbyć. Pełne uzgodnienie anarchizmu sposobnej do groteski osobowości i konformizmu – narzucanego przez publiczność, warunki komunikowania i konwencje literackie – okazywało się za życia poety niemożliwe. Toteż groteski Gałczyńskiego nigdy nie osiągały tego stopnia artystycznej konsekwencji, co, dajmy na to, utwory Witkacego lub Gombrowicza. Autor *Ludowej zabawy*, wiersza *Skumbrie w tomacie* i *Zielonej gęsi* zawsze miał pod ręką alibi, jakim była nastrojowa liryka oraz polityczna lub społeczna satyra.

„Groteska czysta” była rzeczą trudną i niewygodną, jeśli była w ogóle osiągalna, a przyczyn niechęci i wahań wobec niej istniało bardzo wiele. Stanowiła zjawisko sporne chyba głównie z racji programowego i zaczepnego „profanowania” oficjalnego, estetycznego

kanonu literackości, w pierwszym rzędzie – uznanego *decorum* poetyckiego, mimetyzmu, powinności narodowych, obywatelskich i religijnych. Krytycy nastawieni doktrynalnie zazwyczaj postrzegali w niej wówczas gorszące akty naruszania kanonów „dobrego smaku” oraz jaskrawe przypadki „wypadania” poza literaturę artystyczną i poza estetykę. Kwalifikowali z pasją groteskę, jak tego zresztą parokrotnie doświadczył Gałczyński, jako odpychające „niezrozumialstwo”, „bełkot”, „brak sensu”. W ten sposób twórczość groteskowa i stosunek do niej stawały się niekiedy probierzem krytycznego położenia kultury literackiej, w tym także kryzysowej pozycji pisarza i odbiorcy w tej kulturze oraz ich stosunków wzajemnych. Świadczyły o istnieniu filtrów normatywnych, jawnej lub ukrytej cenzury oraz o gorliwości instytucji czuwających nad obowiązującą, reprezentacyjną „poprawnością” literatury.

Pisarstwo Gałczyńskiego, rzecz jasna, nie wyczerpywało ani skomplikowanych zagadnień twórczości groteskowej w polskiej literaturze XX wieku, ani samo z siebie nie określało decydująco jej miejsca i znaczenia. Być może powodował to umiarkowy estetycznie i światopoglądowo, by nie powiedzieć ostrzej: nijaki lub zdezorientowany, koncyliacyjny na ogół charakter twórczości Gałczyńskiego. Utwory groteskowe, jak wcześniej wspomniano, nie wypełniały tedy jej bez reszty. Ale jego twórczość groteskowa nie była również zjawiskiem całkowicie izolowanym lub sporadycznym, powstającym i funkcjonującym w oderwaniu od aktualnego kontekstu literackiego i kulturalnego lub marginesowym w stosunku do niego. Podlegała synchronii i historii. Wyrastała z kryzysu literatury w okresie Młodej Polski, z chaosu propozycji awangardowych oraz innych, bardziej zachowawczych tendencji występujących w polskiej literaturze w latach dwudziestych XX wieku. Także położenie literatury powszechnej narzucało oraz podtrzymywało orientację groteskową.

Dawała ona zresztą Gałczyńskiemu pewne atuty, z których najważniejszym było, jak się wydaje, poczucie niezależności i dystansu wobec epoki, literatury w ogóle, kolegów po piórze i samego siebie. Trudno wszak uznać za udaną groteskę, która nie zawierałaby elementu sprzężenia zwrotnego i która byłaby jednostronnie moralizującym, niekomicznym wyrazem komizmu. Komizm byłby wówczas jedynie wyróżnieniem, środkiem dyskryminacji i gestem piętnującym. Taka postawa jest jednakże właściwa satyrze (satyrykowi), nie grotesce. Zdolność przyglądania się w krzywym zwierciadle samej sobie stanowiła w istocie immanentną własność groteski, a pisarstwo Gałczyńskiego dokumentowało ją wieloma przykładami.

Przeglądał się w nim sam Gałczyński, który bywał groteskowym i parodijnym bohaterem własnych wierszy, felietonów i teatralnych skeczów. Pokazywały to poetyckie „migawki

biograficzne” w rodzaju parodyjno-groteskowej elegii *Na dziwny a niespodziewany odjazd poety Konstantego* (1926) lub *Żywot Konstantego Ildelfonsa Gałczyńskiego*, parodyjnie i humorystycznie stylizowany na gatunek średniowieczny *vitae* (1935). Oto fragment żartobliwie groteskowego *Żywota*, mówiący o narodzinach poety i kreślącego fantastyczny wizerunek ojca. Zmyślonej, nieprawdopodobnej i groteskowej fabule akompaniowały komiczne rymy, których Gałczyński był prawdziwym wirtuozem:

Jako w noc w donicy grubej  
zakwita kaktusik luby,  
tak Konstanty na ostatek  
wyszedł na świat niczym kwiatek.

Ojciec w czasy niegdysiejsze  
był cesarzem w Azji Mniejszej,  
od pijaństwa potem ogłuchł,  
co dzień ścinał tysiąc głów.<sup>3</sup>

Parodie obejmowały także mające długą tradycję, nobliwie poetyckie wystąpienia programowe. Przykłady mogłyby stanowić komiczny wiersz *Evviva la poesia* (1929) lub parodiujący poetyckie listy Norwida do Lenartowicza utwór Gałczyńskiego zatytułowany *Ars poetica czyli Sztuka rymotwórcza* (1947). Ten ostatni utwór stanowił chętnie stosowaną przez Gałczyńskiego degradującą tawestację. Odnosiła się ona do namaszczonego i mentorskiego stylu Norwida, udzielającego nauk Lenartowiczowi w znanych wierszach *Teofilowi* oraz *Na jakie stać mię, Bracie – takieć piszę listy*. Gałczyński odślaniał komicznie trywialny – finansowy – podtekst udzielnych przez Norwida porad poetyckich:

Żeś nie zapomniał mnie po latach tyłu,  
wielka to dla mnie, mistrzu igły, radość  
i prośbie twej natychmiast, Teofilu,  
cisnąwszy inne prace, czynię zadość,  
bo chcę (za małą opłatą pieniężną),  
żebyś się z krawca w poetę przedzierzgnął.<sup>4</sup>

---

3 K.I. Gałczyński, *Dziela wybrane*, t. 1, *Poezje*, oprac. K. Gałczyńska, Warszawa 2002, s. 107.

4 Tamże, s. 272.

Oba przykłady ukazywały parodyjno-fantastyczny styl groteskowej twórczości Gałczyńskiego. Demonstrowały jej żartobliwy i relaksujący charakter. Czyniły jej komicznym obiektem zarówno osobę autora i jego najbliższych, jak hieratyczne, namaszczone i poważne gatunki literackie w rodzaju świętobliwego żywota średniowiecznego oraz napominającego i moralizującego listu poetyckiego. Unaoczniły karnawałowe, rozśmieszające i wesołe tło praktykowanej przez poetę groteski.

## 2. PREPOSTMODERNISTA?

Powyższe przykłady uzmysławiały także, że styl i poetyka tej groteski wpływały z innych źródeł niż pragnienie moralizowania i zapotrzebowanie na nie, znamienne dla literatury klasycyzmu i – na zupełnie różnej zasadzie – dla realizmu. Nie była to także, ściśle biorąc, ani groteska wywodząca się z tzw. czarnego romantyzmu, ani groteska modernistyczna w rozumieniu W. Kaysera, ani groteska awangardowa, której zapleczem był nadrealizm, ani groteska egzystencjalistyczna, która kojarzyła się z teatrem absurdu. Nie była to również groteska antykwaryczna, gustująca w naśladowaniu komedii Arystofanesa, antycznych gatunków powagi-śmiechu, średniowiecznego lub renesansowego karnawału. Życie się Gałczyńskiego z klasyką, jak pokazywały utwory, począwszy od powieści *Porfirion Osielek* (1926) a skończywszy na poemacie *Niobe* (1950), było intensywne i wszechstronne, ale jego uwaga kierowała się raczej ku teraźniejszości i przyszłości, a nie ku przeszłości. Klasyka dostarczała motywów i figur, które pozwalały teraźniejszość wyrazić lub przedstawić. Pojawiała się w roli współczesno(a)nej hybrydy.

Gałczyński faktycznie czerpał z różnych źródeł kulturowych i korzystał z rozmaitych inspiracji literackich. Był demonstracyjnie wielojęzyczny i wielokulturowy. Nawiązywał w tym względzie w pierwszej dekadzie międzywojnia do młodopolskiego, synkretycznego otwarcia na cudze języki i kultury. W czasach fundamentalizmu socrealistycznego postawa ta motywowała z kolei kokieteryjnie monumentalną (i w ówczesnych warunkach defensywną) pozę spoglądającego ku ponadczasowym, ogólnoludzkim wartościom klasyka, poświadczoną poematami *Niobe* i *Wit Stwosz*. Jednak żadne z wyżej wymienionych zjawisk nie stanowiło dominanty groteski i nie decydowało o jej ostatecznym wyrazie. Jego groteska ukazywała w istocie rzeczy osobliwe, by nie powiedzieć: „oryginalne”, prepostmodernistyczne oblicze, odpowiadające w pewnych zakresach cywilizacyjnemu paradygmatowi, jaki wprowadzał wiek XX i jaki uzyskał wyrazistość w jego ostatnich dekadach.



Teza ta, wcale nie oczywista, wymaga jednak szerszego objaśnienia i osadzenia w pisarstwie Gałczyńskiego. Intencją jej nie jest bynajmniej chęć odbrązowienia lub uwspółcześnienia poety, przybliżenia go jako „starzejącego się klasyka” czasom najnowszym, lecz wyjaśnienie kilku nietypowych cech jego twórczości, które – odpowiadając potrzebom czasu lub antycypując je – wykraczały poza wzorce praktykowane za jego życia i zapowiadały zasadnicze przekształcenia w dwudziestowiecznym paradygmacie literatury. Nie da się zresztą wywieść tych cech z jednego tylko zespołu warunków. Gałczyński – może zabrzmiał to jak ogólnik, ale nie przestaje być prawdą – był dzieckiem własnej epoki i jako pisarz reagował wrażliwie na zbiór warunków, a nie na oderwane okoliczności. Niektóre z tych warunków wiązały go z przeszłością, inne – antycypowały natomiast przyszłość. Wypada skupić się obecnie głównie na tych ostatnich.

Pierwszorządne znaczenie miały tu niewątpliwie zasadnicze przesunięcia, jakie dokonywały się w samej literaturze i myśleniu artystycznym XX wieku i wyznaczały stanowisko pisarza. Doświadczal ich oczywiście Gałczyński, więcej, wpisywał się w nie. Ich podstawą był narastający w literaturze prymat suwerennego, estetycznego spojrzenia na świat. Nowoczesna literatura i sztuka systematycznie rezygnowały ze wsparcia religii, nauki lub ideologii, aczkolwiek nie znaczyło to bynajmniej, że religie, nauka lub ideologie wyrzekały się całkiem, bez oporu, pieczy nad nimi. W systemach totalitarnych – i nie tylko w nich – piecza ta nierzadko grzebała autonomię literatury i swobodę pisarza, ale były to raczej „złe koniunktury” niż rozstrzygające, nieodwracalne procesy globalne.

Faktem jest jednak, że „sztuki wyzwolone” wytrwale poszukiwały utwierdzenia w sobie samych, tj. w tworzywie artystycznym, w języku, we własnych tradycjach, w specyficznych środkach wyrazu, technikach i konwencjach. Więcej. Pisarze, wyobcowani w pluralistycznym i zatimizowanym społeczeństwie, odwoływali się do własnej osobowości, biograficznych doświadczeń, subiektywnych przeżyć i ulotnych nastrojów. Czynili je punktem odniesienia i egzystencjalnym probierzem twórczości. Budowali na ich podstawie, jak nazwał to Bruno Schulz, „personalne mitologie”. Taką subiektywną, personalną, z ducha estetyczną mitologię „poety, łotra i łobuza” tworzył również na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych Gałczyński. Kształtował artystowski, urokliwie upoetyzowany wizerunek „człowieka szalonego”, bezgranicznie oddanego pasji poezji i sztuki, pochłoniętego namiętnością i chwilą, gotowego na wszystko. Nadawał mu świadomie rysy anarchiczne, groteskowe, ekscentryczne:

Byli inni przede mną. Przyjdą inni po mnie,

albowiem życie wiekuiste, a śmierć płonna.

Wszystko jak sen wariata śniony nieprzytomnie –

serwus, madonna.<sup>5</sup>

W świetle podobnych deklaracji fascynacje estetyczne i zajęcia artystyczne uzyskiwały pierwszeństwo przed powinnościami społecznymi, poznawczymi lub etycznymi, które *de facto* wywodziły się spoza literatury, instrumentalizowały ją i ograniczały jej niezależność. Groteska jako estetyczny pogląd na życie, który wysuwał na pierwszy plan twórczą anarchię – łamanie ustalonych reguł, zamianę panujących porządków w „nieporządku”, przemieszanie języków, form i znaczeń – uzasadniała tego rodzaju pierwszeństwo. Osadzała się w kręgu szeroko rozumianych, autonomicznych wartości literackich i artystycznych i dopiero z nich wywodziła stosowne odkrycia poznawcze i specyficzną etykę.

Wierność powołaniu poetyckiemu była w tej etyce wartością panującą nad wszystkimi innymi, dyrektywą naczelną. To właśnie komunikował Gałczyński w legendarnym wierszu *Serwus, madonna*. Nowe w mitologii artystowskiej było jednakże kojarzenie i przemieszanie znaków powszednich, pospolitych i familiarnych („serwus”) z nobilitowanymi („madonna”). Pierwsze uzyskiwały tą drogą walory estetyczne, gdyż nobilitowała je już sama obecność w rymowanych „salonach poezji”. Drugie – podlegały obniżeniu, niekiedy aż do granic groteskowej degradacji, trywializacji i profanacji.

Przesunięcia w paradygmacie literatury i zmiany pól pisarskich motywowały także czynniki strukturalne. Rozwój oświaty i publicznych mediów sprawił, że edukacyjne i wychowawcze znaczenie literatury spadło w nowoczesnych społeczeństwach praktycznie do zera. To prawda, że w Polsce wielu autorów, pod presją tradycji, nadal kultywowało pochlebne dla siebie, lecz sztuczne, nieprawdziwe, dziewiętnastowieczne mity na temat roli literatury w społeczeństwie oraz wyjątkowych atrybutów pisarza („geniusza”, „jasnowidza”, „budowniczego świadomości”, „moralisty”, „terapeuty”, „strażnika kultury” itd.). Funkcjonowały ciągle żywe, romantyczne mity wieszczce, mesjanistyczne, prometejskie. Tliły się pozytywistyczne wyobrażenia o „pracy oświatowej”, „inżynierii dusz ludzkich”, „budzeniu sumień”, „pokrzepianiu serc”, „rozdrapywaniu ran” itd. Jednak rzeczywistość bezlitośnie obnażała ich nieprzystawalność do nowoczesnych społeczeństw. Nadzieję na żywy kontakt z odbiorcą dawała w tej sytuacji zarówno demitologizacja samej literatury: komiczne pożegnanie znaków, języków, form i wyobrażeń oderwanych od realiów i schodzących ze sceny dziejowej, jak też użycie ich w celu pastiszowego lub parodyjnego

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 52.

recyklingu. Groteska Gałczyńskiego, pozbawiona pierwiastków wojowniczości, doskonale wpisywała się we wspomniany nurt.

Owe zewnętrzne, instytucjonalne punkty odniesienia – wiedza, wiara, nauka, edukacja, ideologie, systemy ustrojowe – traciły znaną z przeszłości, przemożną siłę oddziaływania na literaturę, jak się wydaje, głównie z przyczyny utylitarnych zainteresowań oraz względnej inercji. Jeśli zyskiwały przejściowo na znaczeniu, to rozstrzygały o tym na ogół albo „nadzwyczajne” okoliczności historyczne (rewolucje, wojny, kryzysowe sytuacje społeczne lub polityczne), które rozpalały zbiorowe emocje i wymuszały na pisarzach określone „zaangażowanie”, albo przymus instytucjonalny. W XX wieku podobne sytuacje występowały niejednokrotnie. Sam Gałczyński uczestniczył w nich, jak wiadomo, w rolach krańcowo odmiennych. Udzielał się jako sympatyzujący ze Skamandrem antyendek, współpracownik „Prosto z mostu”, patriotyczny poeta z czasów okupacji oraz konformista, z konieczności, w epoce socrealizmu. Nie były to jednak role jednoznacznie determinujące działalność literacką oraz niwelujące indywidualną osobowość i osadzone w niej preferencje artystyczne. Po spełnieniu rytualnych gestów „zaangażowania” rzeczy zwykle wracały do liryczno-groteskowej normy.

Ale wspomniane wcześniej skupienie literatury na sobie samej uzasadniały także czynniki endogamiczne, wewnątrzliterackie. Tracił wpływ na literaturę na przykład charyzmatyczny indywidualizm romantyczny i neoromantyczny (neoidealistyczny), sprzężony dialektycznie z ruchami kolektywistycznymi i populistycznymi. Słabła koniunktura na czujących za „miliony” wieszczów i na pokutnicze, pełne skarg i napomnień „sumienia narodu”. Spadał popyt na hieratycznie upozowanych „kapłanów czystej sztuki” i kontynuujących ich misję „strażników kultury”. Literatura pragnęła przemawiać „od siebie” w sposób luźny i swobodny, objawiać się właśnie jako literatura, a nie jedynie jako zapis i przekazywanie treści i wartości pozaliterackich, jako głos narodu, państwa, partii, kościoła lub społeczeństwa, rzecznik zbiorowej celebry i pompy. Fantazyjna groteska stwarzała ku temu bodajże najwięcej możliwości. Gałczyński intuicyjnie wyczuwał tę nową koniunkturę na groteskę i po omacku – aczkolwiek nierzadko niezwykle trafnie – reagował na nią. Ważył jednak nie sam nagi fakt reakcji (reagowali po swojemu na tę koniunkturę także inni pisarze), ale jej rodzaj i kierunek.

Względna żywotność groteski w polskiej literaturze pierwszej połowy XX wieku, poświadczona nazwiskami wielu wybitnych pisarzy, przede wszystkim pisarstwem Witkacego i Gombrowicza, stanowiła tedy w przywołanej perspektywie zjawisko pierwszorzędnej wagi, aczkolwiek jego doraźny wpływ i długofalowe znaczenie umykały w

zasadzie uwagi współczesnej krytyki i czytelników. Daje się ono lepiej rozpoznać i docenić dopiero w świetle późniejszych procesów i następstw. To samo dotyczy jego wewnętrznej, trudno zauważalnej polaryzacji. Formy twórczości groteskowej w międzywojniu nie były jednolite; style groteski, dajmy na to, Leśmiana, futurystów, nadrealistów, katastrofistów, Witkacego, Schulza, Gombrowicza, Tuwima czy Gałczyńskiego znacznie się różniły. Różne były też stopnie zaabsorbowania groteską u tych pisarzy.

Ta żywotność, a w pewnym sensie także literacka kariera międzywojennej groteski ukazywała głębinowe, nie zawsze rozpoznawane i nazywane na czas przewartościowania literatury. Kompromitowała sztuczność i nieprzystawalność do powojennych realiów programów oraz praktyk pisarskich, wedle których autorzy określali własną pozycję i tożsamość literacką na podstawie światopoglądu i zadań pozaliterackich. Sygnalizowała erozję i dezaktualizowanie się oświeceniowych, romantycznych, pozytywistycznych i młodopolskich wzorców i tradycji. Odzwierciedlała jednocześnie chaotyczny przyrost i zróżnicowanie produkcji literackiej oraz uświadamiała niemożliwą do ogarnięcia różnorodność funkcjonujących w niej stylów. Rejestrowała zauważony przez Witkacego paradoks licytowania się nowatorstwem i „nienasycenia nowoczesnością”. Reagowała w ten sposób na strukturalne zmiany, które nastąpiły po kataklizmie I wojny światowej oraz po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku. Miały one złożony, niejednolity, często wewnętrznie sprzeczny charakter. Rodzime czynniki literackie współgrały tu z importem nowoczesnych idei, którymi żyły ówczesne metropolie Europy i świata. Tylko jedno było w tym powojennym zamęciu jasne: zawalił się ostatecznie stary świat, nowy był jednak wielką niewiadomą i niepewnością.

Groteskowa twórczość Gałczyńskiego w pewnym stopniu wyrażała wspomniane przemiany i przewartościowania oraz aktywnie uczestniczyła w nich. Kompozycyjny chaos groteski oddawał gorączkowy chaos epoki, relatywizm, pomieszanie i wzajemne niwelowanie się idei oraz ich zazwyczaj krótki, efemeryczny żywot. Każdy kolejny ruch literacki i artystyczny ginął niejako w momencie, w którym się rodził, gdyż licytowały go następne. Można by rzec, że groteska Gałczyńskiego reprezentowała w pierwszej połowie XX wieku wariant zapowiadający hedonistyczny i prezentystyczny postmodernizm, który przejął – przynajmniej w Polsce – pełną inicjatywę dopiero pod koniec stulecia. Ten prepostmodernizm Gałczyńskiego przejawiał się zresztą – podkreślmy to, by uniknąć łatwych uogólnień i kuszących uproszczeń – nie tyle w samym fakcie uprawiania groteski (praktykowano ją niemalże od stworzenia świata), ile w jej specyficznym, aktualnym nachyleniu i stylu, antycypującym niektóre własności postmodernizmu.

Nie bez znaczenia był fakt, że paradygmatyczne przewartościowania ustabilizowanych, dziewiętnastowiecznych, mimetycznych i pragmatycznych wzorców literatury korespondowały z gorączkową wymianą kolejnych koniunktur i kierunków we współczesnej literaturze. Potęgowało to, z jednej strony, chaos zgłaszanych propozycji i rodziło dezorientację pisarzy, z drugiej zaś, paradoksalnie, popychało do poszukiwania stabilnych i trwałych stanowisk, które byłyby w stanie oprzeć się nerwowym przepływowi mód literackich. Groteskową nieprzewidywalność, nieokreśloność i chaotyczną zmienność form przeciwwazyły dążenia do spokoju, opanowania, ładu i harmonii, do ideałów klasycznego piękna. Obie postawy – rzecz skądinąd normalna – nie tolerowały się wzajemnie i zdecydowanie odpychały, albo przeciwnie, nieoczekiwanie współistniały ze sobą u tego samego pisarza. Takie zacieranie sprzeczności i wygładzanie przeciwieństw – rzutowanie ich na jeden, wspólny plan, połączenie i przemieszanie ze sobą – zapowiadało jednak nadejście nowej epoki, wolnej od modernistycznej pryncypialności.

Ten przypadek, polegający na godzeniu groteski z klasycyzmem, raczej dość niezwykle w historycznoliterackiej skali, reprezentował, jak wiadomo, Gałczyński, autor, który godził pisanie w *Zielonej gęsi* skeczów teatralnych profanujących wszystkie klasyczne świętości z peanem na cześć ponadczasowej harmonii, jakiej wyrazem miała być odkryta przezeń w Nieborowie marmurowa głowa Niobe (*L'art, l'art tu es Niobe, l'art qui rit et pleure, / plus vaste que vos canons, plus doux que le bonheur* – głosił jeden z dystychów poematu *Niobe*<sup>6</sup>). Poemat Gałczyńskiego gloryfikował przecież odporne na czas, niezniszczalne piękno nieborowskiej rzeźby i przeciwstawiał je chaosowi i morderczemu okrucieństwu historii. Niezwykła symbioza groteski i klasycyzmu w twórczości powodowała jednak, że aura klasycyzmu ukradkiem wkradała się do groteski, groteskowe zaś chwytły stłoczenia w jednym wersie przypadkowych „słów od rzeczy” udatnie „zdobiły” również monumentalny, klasycyzujący poemat Gałczyńskiego.

Niobe, córo Tantalą,

Niobe, żono Amfiona –

Nie ma śnieg ba śnieg śnieg sylaba ośnieży

mama śnieg baba śnieg sylaba ba,

Niobe, córo Tantalą,

Niobe, żono Amfiona –

---

6 Tamże, s. 540.

Kto mówi? mówi sylaba mama sylaba wysłowi  
słońce mama słońce baba w abecadle słowik,<sup>7</sup>

Nie tylko homogenizacja literackich i kulturowych znaków zapowiadała zbliżanie się ponowoczesności. Nie tylko pomieszenie wyrainowanego artyzmu z powszedniością i jarmarczną tandetą. Dla przyszłości decydujące było to, że literackie przewartościowania dokonywały się równoległe z przemianami cywilizacyjnymi. Współgrały z rozwojem technik mechanicznej reprodukcji i pojawieniem się nowych mediów, jak radio i film. Pozostawały pod wpływem tych ostatnich. Przyjmowały z tej racji specyficzny wyraz. Nie chodziło jednak o zewnętrzne, oderwane zapożyczenia. Oddziaływanie było głębsze, bardziej wszechstronne. Kształtowało postrzeganie świata i wrażliwość estetyczną. Obejmowało stosunek do tradycji i sposoby odwoływania się do współczesnego kontekstu kulturowego. Ogarniało samą groteskową poetykę i metodę komunikowania się z odbiorcami.

Pisarstwo Gałczyńskiego objawiało w tej materii rysy osobne. Od groteski wyraźnie awangardowej, znamiennej dla dramatów Witkacego i dla *Ferdydurke* Gombrowicza, różnił Gałczyńskiego profil, by tak rzec, manifestacyjnie populistyczny, ludyczny i magiczny. W pełni ujawnił się on i wykrystalizował w zasadzie dopiero po drugiej wojnie światowej. Określił go prasowo-publicystyczny fenomen, który wyraził się i utrwalił w nazwie „cywilizacja »Przekroju«”. Tę „cywilizację” tworzyła działalność poczytnego w latach powojennych oraz w okresie PRL-u tygodnika – magazynu rozrywkowego, adresowanego głównie do inteligentnych czytelników. Prezentował on, jak to wówczas określano, programowy „indyferentyzm ideologiczny” oraz względną apolityczność, gdyż tylko taka była w ówczesnych warunkach historycznych możliwa. Gałczyński, który publikował w „Przekroju” w latach 1946-1950 kolejne, seryjne odcinki *Zielonej gęsi*, wpisywał się w tę formułę magazynu rozrywkowego. Dostosowywał do niej popularną, na poły komiksową poetykę *Zielonej gęsi*.

Akceptował świadomie publicystyczną aktualność, eklektyzm, światopoglądową neutralność i rozrywkowy charakter. Godził się na włączenie działalności literackiej – na poły dramatycznej, na poły kabaretowej, na poły poetyckiej – w obieg gazetowy. Tworzył w „Przekroju” z arcydzieł literatury polskiej i powszechnej komiksy, z komiksów – małe arcydzieła, perełki literatury groteskowej. Ta orientacja na „przeciętnego odbiorcę” towarzyszyła zresztą jego pisarstwu od początków twórczości. Wskazywała na nią przed

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 539.

wojną współpracą z wileńskim radiem i ówczesną prasą. Wskazywało, jak przedstawiał to wiersz *Inge Bartsch*, nasycenie liryki, należącej do „wysokiego porządku literatury”, gazetową, aktualną, sensacyjną publicystyką.

Wiersz *Inge Bartsch*, poświęcony kabaretowej piosenkarce z kabaretu Kurta Tucholsky’ego, która według sugestii wiersza rzekomo popełniła samobójstwo po przejęciu przez nazistów władzy w Niemczech 1933 roku, ostentacyjnie mieszał realia z fikcją, aktualne aluzje polityczne z nonszalancką dezynwolturą, kularową plotkę z lirycznym nastrojem, ton ballady podwórkowej z gazetowym melodramatem. Ta pstrokata różnorodność *faits divers* tworzyła sylwiczny, jedyny w swoim rodzaju „magazyn liryczny”:

Inge Bartsch, aktorka, po przewrocie zaginiona wśród  
tajemniczych okoliczności...  
Oto słowo o Inge Bartsch,  
w całej prostocie,  
dla potomności.

Ona była ruda, ale niezupełnie – pewien połysk na włosach grasował –  
żyła z Finkiem. Fink był reżyser. Przez snobizm komunizował  
(są tacy też – na Mazowieckiej).  
A Inge? Inge miała w sobie jakiś smak niemiecki,  
ten akcent w słowie „Mond” – księżyc... der Mond, im Monde...  
A Fink był dureń i blondyn.

Historia prosta: Właśnie przyjechałem z Polski...  
Berlin... Berlin... deszcz...  
Fryderyk z żelaza jak niestrawność serce mi gniótł...  
Nuda – i nagle cud!  
Teatrzyk! Maleńkie serce w podziemiach!  
Idzie piosenka: Autor: Kurt Tucholsky.<sup>8</sup>

Ale nie sama współpraca z mediami decydowała o nachyleniu prepostmodernistycznym pisarstwa. Taką współpracę podejmowało wielu innych pisarzy, których jednak nie nazwalibyśmy prepostmodernistycznymi. Rozstrzygała o nim natomiast gotowość wchłonięcia przez Gałczyńskiego, by tak rzec, medialnego ethosu i kultury popularnej (sensacji, melodramatu) oraz przemieszania z formami literatury elitarniej. O znamionach i akcentach prepostmodernistycznego pisarstwa stanowiło w pierwszym rzędzie

<sup>8</sup> Tamże, s. 74

**uwewnętrznienie** tego ethosu medialnego („meldunków gazetowych”) i kultury popularnej w formach poetyckich, prozatorskich i teatralnych. Przesądzała o nich estetyka, która transponowała warunki cywilizacyjne w formę, stylistykę i nastrój przekazu poetyckiego.

Rysy prepostmodernistyczne przejawiały się tedy w nadawaniu utworom lirycznym, pisanym z artystyczną wirtuozerią, pomyślanym jako „dzieła sztuki słowa”, dysonansowych znamion publicystycznej oprawy i aktualności. Wyrażały się w nasyceniu ich bieżącymi realiami, intrygującymi, powszednimi fabułami gazetowymi, chodliwymi tematami i często rozmyślnie trywializującymi obrazami, jak w przytoczonym wierszu *Inge Bartsch*: „grubas, co siedział przy piwie”. Tej zniżającej prozaizacji i kolokwalizacji liryki odpowiadała jednakże u Gałczyńskiego, z drugiej strony, estetyzacja i poetyzacja powszednich rekwizytów i obrazów. W roli nośników poetyckiego *decorum* występowały częstokroć konwencjonalne, zużyte poetyzmy (róża, fiołki, księżyc, słowik, zdobiące epitety, tworzone od nazw klejnotów itd.), które nie uszczuplały komunikatywności tekstu, a jednocześnie kształtowały pożądaną aurę liryczną. Porównanie z wiersza *Inge Bartsch* „rewolwer nie był większy od róży” mogłoby stanowić dobrą ilustrację stosowanych przez Gałczyńskiego sposobów poetyzacji. Dyskurs zabiegający o medialny rozgłos wymagał dopasowania do niego warsztatowych składników poezji, tj. posługiwania się rozpoznawalnym, „zdobiącym” językiem poetyckim, komunikatywnym obrazowaniem, sentymentalną aurą emocjonalną.

Groteska Gałczyńskiego zamazywała w rezultacie różnice dzielące wysoką, nonkonformistyczną, eksperymentującą lub „uczoną” twórczość awangardową oraz „niską” literaturę popularną, odwołującą się częstokroć do niskich gatunków komicznych, w tym do produkcji estradowej i kabaretowej oraz do „jarmarcznego” folkloru miejskiego i podmiejskiego. Niwelowała dystanse między kulturą elitarną, z natury rzeczy hermetyczną, dostępną ludziom wykształconym, i kulturą popularną, uwzględniającą „czytelnika przeciętnego”, mało obeznanego z nowoczesnymi technikami literackimi, żyjącego gazetową powszedniością. Sankcjonowała łączenie i hybrydyczne nakładanie na siebie właściwych tym kulturom znaków, treści, gatunków wypowiedzi i stylów. Przenosiła literaturę poważną w niski, celowo trywializujący plan komiczny. Operowała różnymi kodami. Była w tym rozumieniu „wielojęzyczna” i polimorficzna. Była z tego samego powodu programowo konwersacyjna i familiarna.

Obecność antymimetycznej i parodyjnej groteski sygnalizowała jednocześnie krytyczny i refleksyjny zwrot literatury ku samej sobie, tj. ku środkom i formom przedstawiania rzeczywistości jako takim oraz ku motywującym je konwencjom. Groteska odgrywała tu podwójną rolę. Demaskowała umowność i sztuczność konwencji, nieprzejrzystość w



stosunku do przedstawianej rzeczywistości, zależność od fantazji pisarza. Zdradzała jednocześnie, że tworzywem produkowanej przez Gałczyńskiego literatury była przede wszystkim literatura. Realia, konkrety i detale odsyłające niby wprost do „faktów rzeczywistości” były w niej w gruncie rzeczy sugestywnym kamuflażem, który wszechobecną i wszechwładną literackość zręcznie maskował.

Gałczyński był, mimo pogoni za reportażowym konkretem, w istocie rzeczy pisarzem „metaliterackim”, a metaliterackość tę przemyślnie zasłaniał wirtuozerią, prostotą, swobodą i lekkością wypowiedzi. Na jej obecność naprowadzała jego wyjątkowa wrażliwość na cudze słowo i cudzy styl, udokumentowana niezliczonymi, groteskowymi pastiszami i parodiami. Poeta z upodobaniem podchwytywał i przedrzeźniał cudzą mowę. Demonstrowała to znakomicie chociażby wczesna parodia *Piekło polskie*. Pilnym zadaniem wydaje się dokładniejsze zbadanie tej liryczno-prześmiewczej wielojęzyczności i wielostylowości Gałczyńskiego. Poematy *Niobe* i *Wit Stwos* pokazywały jednakże, że cechy te nie były wyłącznie przymiotem groteski, lecz występowały również w poważnej twórczości lirycznej.

W uwagach niniejszych chciałbym w pierwszym rzędzie przeciwstawić się pokutującemu gdzieniegdzie pogładowi, że groteski Gałczyńskiego były, jak to niekiedy określano, zjawiskiem „bełkotliwym” i „niezrozumiałym”. Przeciwnie, dążyły właśnie usilnie do medialnej komunikatywności, stąd przybierały czasem znamiona „form uproszczonych”: komiksu, karykatury, satyry, gatunków komicznych, a także form właściwych literaturze dziecięcej. Nie wyłamywały się, wbrew pozorom, z rozpoznawalnych znaków i kanonów literackości, lecz odwrotnie, przywoływały je bądź to w charakterze konwencjonalnego *decorum* poetyckiego, ewokującego równoległy z groteską nastrój liryczny, bądź jako obiekty komicznej parodii. Nie sprowadzały się również, jak to im niekiedy zarzucano, do satyrycznego dydaktyzmu. Nie rozpląwały się także całkowicie w działalności rozrywkowo-kabaretowej (estradowej). Nie pełniły, innymi słowy, wyłącznie funkcji służebnych bądź rozrywkowych.

Tworzyły natomiast odrębną postać sztuki literackiej i widowiskowej, usytuowaną na pograniczu form popularnych oraz awangardowych. Ich komiczna „niskość” lub „trywialność” wcale nie oznaczała braku literackiego kunsztu lub wyrafinowania, a poetycka wirtuozeria – zerwania lub osłabienia kontaktu z „czytelnikiem przeciętnym”. Wydaje się ponadto, że twórczość groteskową Gałczyńskiego należy rozpatrywać na tle szeroko pojętej dwudziestowiecznej kultury śmiechu, jako jej składnik oraz graniczny, popularny wariant, korzystający również ze środków oraz tworzywa literatury i kultury wysokiej (awangardowej).

Kolejna teza mówi, że można w grotesce Gałczyńskiego dostrzec zapowiedź postmodernistycznych przemian, które ujawniły się w pełni i okrzepły dopiero w drugiej połowie XX wieku. Ich elementem było wkomponowanie w literaturę czynnika („nastawienia”) medialnego. Narzucały tę medialność w coraz większym stopniu nie tylko wynalazki techniczne, lecz także profesjonalizacja działalności literackiej, potrzeba znalezienia na nią popytu i zbytu, warunki rynkowe oraz anonimowa publiczność literacka. Epoka PRL-u usiłowała wprawdzie zawrócić bieg historii i powrócić do formuły pisarza-ideologa, ale w wypadku Gałczyńskiego, autora ukształtowanego przez międzywojnie, nie zdało się to na wiele. Wymuszone naciskami politycznymi gesty pisarza pod koniec życia nie przeobraziły istotnie jego estetyki i poetyki. Można o nich swobodnie zapomnieć. Mają dziś znaczenie jedynie dla literackich antykwariuszy, krytycznoliterackich hipokrytów i politycznych dewotów.

Rozpatrywana w rozległym kontekście historycznoliterackim, groteska Gałczyńskiego sygnalizowała przejście od mocno osadzonej w kulturze polskiej literackości celebrującej, koturnowej i instrumentalnej – patriotycznej, społecznej, artystowskiej czy religijnej – ku literackości wyzwolonej, skupionej na literaturze pojętej jako swobodna gra wyobraźni i języka, świadomej różnego typu konwencji, służebności obywatelskich i związanych z tym ograniczeń, chętnie – jeśli to tylko było możliwe – uwalniającej się od nich. Żyjąc w epoce tyranizujących ideologii, Gałczyński chronił się w rzeczywistość zmyśloną, różną od powszedniej, pozbawioną ograniczeń i przymusów. Kanon groteskowy doskonale realizował te pragnienia swobody artystycznej. Bronił pisarstwa przed sztywnym i zbanalizowanym – nie całkiem wolnym od wyrachowania i sztuczności – patosem ekspresji, który wcześniej ukształtowały warunki rozbiorowe i który ciągle – pomimo modernistycznych haseł „sztuki dla sztuki” oraz awangardowych transformacji – dominował w epoce. Sam Gałczyński nie był zresztą w stanie w pełni wyzwolić się od tego patosu. W okolicznościach tego rodzaju groteska stawała się komiczną katharsis, której jako autor był jednocześnie sprawcą i obiektem. Ta funkcja oczyszczająca, jak się wydaje, przeważała w jego pisarstwie.

### 3. KU GROTESCE MAGICZNEJ I ŻARTOBLIWEJ

Obrazy groteskowe pojawiały się we wczesnych utworach Gałczyńskiego i niemal od początku kojarzyły jego twórczość ze stylem groteskowym. Występowały w pochodzących z 1926 roku wierszach *Straszny dwór*, *Ballada o trąbiącym poecie*, *Pinokio* czy we wspomnianej już parodii naśladowującej elegię *Na dziwny a niespodziewany odjazd poety*

*Konstantego*. W tym samym roku Gałczyński ogłosił w „Cyruliku Warszawskim” satyryczno-parodyjno-groteskowy poemat *Pieć polskie*, który zwrócił nań uwagę środowiska literackiego Warszawy (ono też było tematem tej żartobliwej, stylizującej *Pieć* Dantego parodii). Elementy groteski dominowały w poemacie *Koniec świata. Wizje świętego Ildefonsa czyli Satyra na Wszechświat* (1928/1930). Zamierzonym, groteskowym debiutem była powieść *Porfirion Osielek, czyli Klub Świętokradców* (1926/1929), publikowana w serii Biblioteka „Kwadrygi”. Wszystkie te utwory wykazały widocznym kunsztem literackim poza twórczość okolicznościową, pisaną na doraźny użytek, w celach satyrycznych, kabaretowych lub estradowych. Mieściły się na pograniczu literatury popularnej i artystycznej.

Wydaje się, że to właśnie powieść *Porfirion Osielek* rozpoczynała zakrojony na większą skalę i świadomie uprawiany nurt groteski w twórczości Gałczyńskiego. Poemat *Bal u Salomona* (1933) wskazywał z kolei na łączliwość groteski z innymi rodzajami twórczości oraz na stawiane przed nią ambitne zadania artystyczne, w szczególności na nietypowy mariaż groteski z liryką. Analogiczne, aczkolwiek bardziej zobiektywizowane cechy zdradzała *Ludowa zabawa* (1934). Oba utwory ujmowały, na modłę groteskową, popularny w literaturze międzywojnia temat czasu świątecznego, wesela, bawienia się, dionizyjskiego upojenia. Stylizowany na baśnie J.Ch. Andersena *Młynek do kawy* (1934) wprowadzał do groteskowej palety Gałczyńskiego akcenty właściwej dla literatury dziecięcej cudowności, fantastyki oraz uniezwykłej komiki baśniowej.

Druga połowa lat trzydziestych, a zwłaszcza druga wojna światowa przyniosły wyczuwalną zmianę tonacji w pisarstwie Gałczyńskiego. Kierowała się ona częściej w stronę wysokiej – czasem jednak dość przypadkowej i nie zawsze trafionej – liryki okolicznościowej (*Modlitwa za pomyślny wybór papieża*, 1939) oraz publicystycznej, niekiedy mało wyszukanej satyry (*Chwalmy dyrektorów*, 1939). Wydaje się, że nadal zachowywała wiele elementów poetyki groteskowej. Miała ona rozkwitnąć po wojnie, która oznaczała wielkie przewartościowanie wartości i stwarzała z tego powodu nieograniczone możliwości dla groteski.

W poemacie *Bal u Salomona* groteska, tworząca raczej komponent niż dominantę tego z gruntu konfesyjnie lirycznego utworu, uzyskiwała autentyczne walory poetyckie<sup>9</sup>. Tworzyła niepodzielny stop wespół z liryką osobistą, „nadrealistyczną” fantastyką i zabarwioną dyskretną autoironią satyrą. Zdobyczą wczesnej groteski Gałczyńskiego było, jak pokazywał

<sup>9</sup> Poetyzacja groteski była w jakimś mierze artystyczną zdobyczą dwudziestolecia międzywojennego. W prozie tę artystyczną poetyzację uprawiał Bruno Schulz.

ten utwór graniczny oraz inne, bardziej wyklarowane pod względem obecności groteski utwory, wciągnięcie w „anarchiczny”, z ducha groteskowy wir maksimum środków poezjotwórczych, łącznie z wersyfikacyjnymi (w tej ostatniej dziedzinie Gałczyński nie miał równego sobie w Polsce poety). Pomieszenie rozmaitych środków poetyckich odtwarzało przedstawiane w obrazach groteskowych pomieszenie „rzeczy świata tego”. Ilustracją mógł być końcowy obraz kosmicznego zamętu w parodiującym biblijną apokalipsę poemacie *Koniec świata. Wizje świętego Ildefonsa czyli Satyra na Wszechświat*:

Kosmiczna zaczęła się chryja  
z całą straszną atmosferą.  
Vide św. Jan,  
Apokalipsa – Pathmos:  
Słońca zgasły i ginęły,  
tonęły w oddali,  
Gwiazdy spadały jak figi,  
a Żydzi je sprzedawali.  
W powyższej anarchii księżyc  
naśladował planety inne,  
znudziło mu także się żyć  
i wskoczył w beczkę z winem;  
dopieroż tam zabulgotał,  
zamlaskał ten stary opój,  
aż beczka zrobiła się złota,  
aż się na fest utopił.<sup>10</sup>

Widocznym składnikiem groteskowego stylu Gałczyńskiego była komiczna, nierzadko rozmyślnie trywializująca depoetyzacja. Unaoczniała ją w *Końcu świata* przemiana parodiowanej apokalipsy w „kosmiczną chryję” oraz, jak dalej oznajmiał utwór, w „walące się kosmiczne przeróżne draństwo”. Akompaniowało tej trawestującej przemianie apokalipsy w chryję przekształcenie utartych poetyzmów, jak gwiazdy i księżyc, w prozaizmy. W poemacie Gałczyńskiego apokaliptyczne gwiazdy „spadały jak figi, a Żydzi je sprzedawali”, z kolei księżyc zamienił się w „starego opoja”, który utopił się w beczce wina. Gałczyński przenosił w rezultacie „straszną atmosferę” apokalipsy w niski, trywialny plan komiczny i pozbawiał groźnej, straszącej wymowy. Apokalipsa stawała się w grotesce Gałczyńskiego obiektem powszednim i familiarnym, przedmiotem śmiechu.

---

10 KI. Gałczyński, *Dzieła wybrane. Poezje*, op. cit., s. 458.

Za główne wyznaczniki groteski we wczesnym okresie pisarstwa Gałczyńskiego można by uznać tedy trawestację, karnawałowy nastrój, obecność komiki i śmiechu, swobodną, asocjacyjną grę środkami artystycznymi i znaczeniami, rozmyślnie przemieszanie odmiennych światów (zacieranie granic między rzeczywistością i fantastyką), ich dehierarchizację oraz jawną lub ukrytą polifonię językową i stylistyczną. Dominantę stylu groteskowego u Gałczyńskiego stanowiła niewątpliwie parodyjna hybrydyzacja, która przejawiała się w świadomym nałożeniu na siebie i przemieszaniu elementów „świętych” i świeckich, poważnych i komicznych, wysokich i niskich, archaicznych i współczesnych oraz egzotycznych i swojskich. Nie była to metoda jedyna ani też izolowany chwyt, ale określała kierunek strategii groteskowej. Polegała ona na wprowadzaniu nobliwych znaków kultury w komiczne, kompromitujące otoczenie i na zabawnym odświeżaniu ich w ten sposób.

Interesującym zjawiskiem było jednakże to, że groteskowa depoetyzacja w zasadzie nie pociągała u Gałczyńskiego wytracenia właściwości i walorów poetyckich. Przeciwnie, równała się ona w zasadzie przemieszczeniu zastanych powszechnie i rozpoznawalnych znaków z planu stylistycznie wysokiego w niski, z oddalonego w bliski, z abstrakcyjnego w konkretny, z uroczystego w powszedni oraz z chłodnego w ciepły, nasycony sympatyzującą emocją. W profanującym kontekście groteskowym wytarte rekwizyty odzyskiwały aktywną, zwyczajną i familiarną wartość poetycką. Stosowało się to również do przekazu emocji oraz do zmodyfikowanej w nowym otoczeniu funkcji lirycznej, najczęściej obniżonej i uzwyczajnionej.

Depoetyzacja, która polegała na zamianie kosmicznych gwiazd w „spadające figi” i dekoracyjnego księżycy w „starego opoja” powodowała w rezultacie nie odjęcie, lecz reaktywowanie i ożywienie wartości ekspresywnych. To odzyskiwanie wartości następowało właśnie dzięki wesołemu sprofanowaniu, trawestującemu zdegradowaniu i familiarnemu uzwykleniu wytartych, konwencjonalnych poetyzmów. Groteska dokonywała tutaj, za pośrednictwem metod karnawalizacji, swoistej przeróbki poezji stylistycznie zużytej i wytartej w estetycznie aktywną. Zmieniała stylistyczny kontekst i funkcję powszechnie znanych poetyzmów.

Te działania poetyckie miały także głębsze znaczenie. Metafizyczny, eschatologiczny i koturnowy obraz świata, jaki kojarzył się z apokalipsą, Gałczyński zastępował w ten sposób w *Końcu świata* obrazem powszednim, „wziętym z życia”, bliższym potocznemu doświadczeniu i w efekcie śmiesznym, niwelującym katastroficzny lęk, jaki mogłaby ewentualnie budzić zapowiadana apokalipsa. Groteskowe przewartościowania języka, stylu i form poetyckich pociągały w rezultacie przewartościowanie obrazu człowieka i jego świata,

stosunku autora do języka i założonego w nim sposobu porozumiewania się autora z czytelnikami. To zresztą odrębny, samodzielny temat, który wymagałby szczegółowej analizy.

Osnowę groteski Gałczyńskiego stanowiła niewątpliwie niesforna, śmiała i zaczepna subiektywność autorska, kreująca na podstawie kanonizowanych i spetryfikowanych przekazów kulturowych, dyskursów współczesnych oraz doświadczeń powszednich luźny, nasycony zmysłem, mistyfikacją i przekorą świat komiczny. Ale ta subiektywność paradoksalnie nie miała wyłącznie, by tak rzec, „subiektywistycznego” oraz indywidualistycznego charakteru. Kreowany przez Gałczyńskiego świat groteskowy nie był w żaden sposób światem wyłącznie osobistym, prywatnym, narcystycznie w sobie zamkniętym lub egotycznie zasklepionym. Nie wyrażał jedynie oderwanego, samotnego i nieprzekładalnego na cudze doświadczenia i doznania stanowiska poety. Nie wyczerpywał się, jak mogły na to wskazywać niektóre głośnie wiersze w rodzaju *Serwus, madonna*, w lirycznym samoprzeżywaniu autora, w zafascynowaniu własną osobą i egzystencją.

Przeciwnie, Gałczyński jako pisarz groteskowy był autorem swoiście kolektywnym: komicznym „zapiewają”, duszą i przewodnikiem śmiejącego się towarzystwa. Już same tytuły utworów *Ludowa zabawa* czy *Bal u Salomona* nasuwały myśl o zbiorowym wymiarze oraz wydźwięku uprawianej przez Gałczyńskiego groteski. „Bal” czy „zabawa ludowa” stanowiły same w sobie konwencjonalne rytuały międzyludzkiej rzeczywistości, ale utwory Gałczyńskiego przekształcały je w rodzaj upojnego, żywiołowego i zawrotnego wydarzenia groteskowego, nasyconego pierwiastkami dionizyjskimi. Miały one ponadindywidualną, wspólnotową wymowę. Zakładały jako otoczenie bawiącą się i śmiejącą wspólnotę. Wciągały do niej czytelników.

Chociaż może wydać się to zaskakujące, częścią zbiorowej zabawy była także liryka osobista Gałczyńskiego. Oferowała ona spojrzenie na świat, przeżycia i wartości, które nie stały w sprzeczności z karnawałowym usposobieniem i światopoglądem. Przeciwnie, transponowały je w krąg liryki osobistej. Mylne było z tego względu twierdzenie W. Kaysera, znanego niemieckiego teoretyka groteski, że liryka i groteska wzajemnie się odpychały i wykluczały, ponieważ żarliwość lirycznych emocji pozostawała w sprzeczności z dystansem i chłodem, jakie rzekomo miały być właściwe grotesce jako takiej<sup>11</sup>. Liryka Gałczyńskiego zdecydowanie takiej restrykcyjnej, ograniczającej tezie zaprzeczała. Żarliwość lirycznych emocji – ich pełnia, swoboda i spontaniczność – raczej popychała poetę ku obrazom

---

11 W. Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg 1957.

groteskowym niż je tłumiała i cenzurowała. Kayser jednostronnie powiązał groteskę z niesamowitością, straszaniem i lękiem, cechami typowymi dla niemieckiej groteski romantycznej i modernistycznej. Z tego względu nie dopuszczał myśli, że w literaturze w ogóle – a w liryce szczególnie – może pojawić się groteska niefrasobliwa, wesoła, pogodna i familiarna. Nic jednak bardziej nie sprzyjało u Gałczyńskiego grotesce niż ta liryczna, marzycielska i fantazyjna niefrasobliwość i familiarność. Sprzyjał jej wtopiony w lirykę wisielczy humor i wyjątkowa wrażliwość na mimowolny komizm towarzyszący sytuacjom pozom i gestom patetycznym.

Jeśli zważyć na wczesne utwory, pochodzenie groteskowej twórczości Gałczyńskiego wydaje się niejednolite. Jej poszczególne składniki wywodziły się, jak wiele wskazuje, z rozmaitych źródeł literackich i kulturowych, niesprowadzalnych w gruncie rzeczy do jednego wspólnego mianownika. Wynikało to po części z erudycyjnego i wielokulturowego charakteru poezji Gałczyńskiego, która – mimo znamion lekkości, prostoty i bezpośredniości – była w rzeczywistości w znacznym stopniu „poezją uczoną”. Osadzała się w różnego typu, często odległych tradycjach literackich i kulturowych. Żywiła aluzjami językowymi, literackimi i artystycznymi. Odwoływała się stale do stylizacji językowej i żartobliwej gry cytatem literackim. Gałczyński nawiązywał ponadto z upodobnieniem „relacje intertekstowe” z innymi pisarzami. Ilustracjami tych właściwości mogłyby być w jednakowej mierze wspomniane poematy *Bal u Salomona* i *Niobe*, co powojenny teatrzyk *Zielona Gęś*.

U kolebki groteskowej produkcji Gałczyńskiego znajdowała się tedy bogata satyra społeczna i polityczna dwudziestolecia międzywojennego, zabiegająca o kontakt z medialną (czytaj: prasową, estradową lub radiową) aktualnością, humor żakowski, różnorodna twórczość kabaretowa, popularna szopka polityczna (uprawiał ją wspomniany „Cyrulik Warszawski” w latach 1927-1930), tętniąca życiem międzywojenna kawiarnia literacka, wreszcie bohema artystyczna i jej specyficzny antyfilisterski klimat oraz przekorne nastawienie do oficjalnych rytuałów i celebry. Można powiązać ją także z kilkoma innymi, bardziej doktrynalnymi czy „poważnymi” kręgami inspiracji: z wyzywającym, burzycielskim futuryzmem, zaprawionym w deformowaniu słów, konwencji i obrazów rzeczywistości, być może z rosyjskim imaginizmem i anglosaskim imażyzmem, z estetyką nadrealizmu. Udzielały jej impulsów, jak to wcześniej zauważono, poetyki polskich awangard, Kwadrygi i przede wszystkim Skamandra.

Nie koniec na tym. Gałczyński korzystał obficie z wielojęzycznej i różnokulturowej literatury dawnej, poczynawszy od żywego stosunku i nawiązań do pisarzy antyku czy renesansu a skończywszy na poetyzmach eksploatowanych przez poetów młodopolskich.

Należałoby wymienić ponadto tradycje powieściowej groteski Swifta i Sterne'a, satyrę oświeceniową, „straszącą” groteskę romantyczną, groteskę baśniową, zmitologizowane w okresie Młodej Polski motywy upojonej, dionizyjskiej zabawy, poezję angielską w stylu purnonsensu. Ważny był także rozkwit rodzimej twórczości groteskowej, której patronowali Leśmian, R. Jaworski, S.I. Witkiewicz, a w latach trzydziestych W. Gombrowicz. Nie stroniła ona, jak wskazywała *Zabawa ludowa*, również od nawiązań do miejskiego folkloru i komicznych, kolokwialnych gatunków mowy.

Mimo że w pisarstwie Gałczyńskiego często postrzegano wyraz emocji, bezpośredniości i spontaniczności, groteska była w nim faktycznie bardziej rzeczą kunsztu i poetyckiej wirtuozerii warsztatowej niż postawą, która preferowała naśladowanie rzeczywistości, „mowę uczuć” lub doktrynalny przekaz idei. Te ostatnie wyraźnie ustępowały przed „wyzwoloną wyobraźnią”, wznoszącą ponad realne istnienie, ponad faktyczne cechy i związki ludzi, rzeczy lub właściwości. Wyobraźnia transformowała rzeczywistość według zasad asocjacji obrazowej, językowej i literackiej (kompozycyjnej i stylistycznej), kształtującą świat poetycki, różny od rzeczywistego. Łamała i przekraczała w tym celu konwencjonalne porządki stosowane w organizacji tekstu (wiersza, form dramatycznych, prozy), przekazywanie znaczeń, kształtowaniu wartości ekspresywnych i budowie świata przedstawionego. Logika nieuchwytnego nastroju poetyckiej „szarlatanerii” (ulubiony motyw wczesnej twórczości Gałczyńskiego), „czarnoksiężskiej” niezwykłości i zaskakującego, komicznego efektu estetycznego przeważała nad logiką jałowej, naśladowczo rozumianej prawdy lub nudnego, doktrynalnego moralizowania.

To przedkładanie niezwykłości i niespodzianki nad realistycznym potwierdzeniem i „upiększaniem” zastanej rzeczywistości niewątpliwie sprzyjało grotesce, aczkolwiek nie wyjaśniało do końca ani jej obecności, ani właściwości, ani miejsca i roli w otoczeniu pozostałej twórczości. U jej podstaw znajdowały się przewrotna fantazja, zmysł śmiechu, sceptycyzm wobec „wielkiego serio” oraz delektująca się nieograniczonymi możliwościami zestawień i zderzeń słownych wirtuozeria poetycka. Motywowała ją także właściwa Gałczyńskiemu postawa estety, pragnącego wydobyć się z więzów potocznego, schematycznego obrazu świata, nasycająca magią i marzycielstwem powszedniość, wychodząca dzięki poetyckim „czarom” poza jej „przyziemne” ograniczenia. Dopatrywanie się w literaturze – w poezji w szczególności – pierwiastków kuglarstwa, prestidigitatorstwa i mistyfikacji wzmacniało tę postawę. Groteskę Gałczyńskiego można by w tym kontekście ocenić jako poetycką odmianę groteski magiczno-iluzjonistycznej, pragnącej raczej fascynować publiczność niż oświecać ją i zbawiać.



W kontekście epoki ta skłonność do literackiego czarnoksięstwa różniła, jak się wydaje, groteskę Gałczyńskiego od innych, bardziej „pryncypialnych” form twórczości groteskowej, bezwzględnie, zabójczo demaskatorskich wobec otaczającej rzeczywistości, karykaturującej jej przywary i niedostatki. Motywowała ją, podobnie zresztą jak u Witkacego czy Gombrowicza, chęć uwolnienia literatury od serwitutów patriotycznych i obywatelskich, od dydaktyzmu, realizmu czy psychologizmu, słowem, od piętnowanej w międzywojniu przez Witkacego „bebechowości”. Kierowała ku sztuce świadomej swej maestrii, wolnej od sztywnych, krępujących zobowiązań wobec polityki, ideologii lub religii.

Zmierzając w tym kierunku, groteska Gałczyńskiego przybierała często łagodny, liryczny, sympatyzujący i fantasmagoryjny charakter. Stroniła na przykład od typowego dla groteski Gombrowicza chłodu i przenikliwej, bezlitosnej demaskacji, pozbawionej choćby odrobiny sympatii i tolerancji dla przedstawianych postaci. Odbiegała od żywiołowej groteski Witkacego, zachłystującej się bogactwem języka i wielością nieprawdopodobnych kombinacji fabularnych. Odpowiadała natomiast w pewnej mierze Freudowskiej definicji sztuki jako przedłużonej „zabawy dziecinnej”, jako przesuniętego w dojrzały wiek naiwnego, dziecinnego fantazjowania. Stabilizacja pozycji poetyckiej Gałczyńskiego, uznanie i związane z tym próby wciągania poety do polityki często jednak ograniczały tę swobodę i fantazję.

Warto jednak podkreślić, że omówiona wcześniej różnorodność źródeł nie zakłócała względnej integralności i spoistości sztuki pisarskiej Gałczyńskiego. Nie zakłócała ani jej ogólnego, autorskiego „stylu osobniczego”, ani utrzymującego się w niej nurtu groteskowego. Kompensowała tę różnorodność względnie jednolita estetyka i poetyka pisarza, wyznaczana sposobem asocjacji i niepowtarzalnym, zindywidualizowanym nastrojem poetyckim, łączącym absurdalny komizm z liryką. Zacierała ona wyczuwalną, „przedtekstową” różnorodność inspiracji, zpożyczeń i wzorów.

Uniemożliwiała też w praktyce jednoznaczne przypisanie Gałczyńskiego do którejś z działających za jego życia grup literackich. Wykluczała wykazanie jednostronnych „wpływów i zależności”, zwłaszcza że sam poeta otwierał się na nie możliwie szeroko, asymilując klasykę literacką, jak sam wyznawał, od Kochanowskiego do Kasprowicza (wiersz *Na przedwiośniu*, 1936). Wszystko jednak wskazuje, że, spoglądając na rzecz z odległości czasu, na przełomie lat 20. i 30. pozostawał chyba najbliższy estetyce i poetyce skamandrytów (zwłaszcza Tuwima), choć nie utożsamiał się w pełni z ich założeniami programowymi i dążeniami artystycznymi. Sugestywna praktyka poetycka skamandrytów wciągała go jednak wyraźnie w swoją orbitę. Nakazywała mierzyć się z nimi poetycko oraz

współzawodniczyć w sztuce poetyckiej. Populizm, otwarcie na terażniejszość i powszedniość, umiarkowane nowatorstwo – cechy te zdawały się łączyć go ze skamandrytami.

Groteski harmnizowały z ogólnym kierunkiem i stylem „sztuki rymotwórczej” Gałczyńskiego. Stanowiły one zresztą tylko jeden, a nie jedyny jej składnik. Zestrajały się z celowo kształtowaną techniką wierszowania. Demonstrowały niezwykle różnorodne i pomysłowe użycie środków wersyfikacyjnych i stylistycznych w celu tworzenia komicznych efektów groteskowych (na przykład za pośrednictwem rymów składanych, opisujących położenie Tuwima w piekle: „pogrążon w ognisie/ łykając krągłe i się”). Groteskowe efekty występowały w sferze słownictwa (ilustracje mogłyby stanowić neologizm „enjambemaniak” i zwrot „smażyć się w ognisie”), składni i obrazowania poetyckiego, kalamburowej gry słów („Szagale szarpały Pikassa”), stylu (celowe mieszanie poetyzmów z prozaizmami w *Balu u Salomona*). Groteska, innymi słowy, angażowała całą gamę środków wierszotwórczych, stylistycznych i kompozycyjnych stosowanych przez poetę i sama z kolei wyciskała piętno na ich specyficznym ukształtowaniu i użyciu. Stawała się z tego względu czasem trudno odróżnialna od poetyki utworów, w których dominowała na przykład tonacja liryczna, satyryczna lub stylizacyjno-parodyjna.

Rozpoznanie tej groteski komplikowało także osadzenie jej w indywidualnym, autorskim stylu osobniczym. Spiwo uprawianych przez Gałczyńskiego form poetyckich, prozatorskich i dramatycznych tworzyła poza „nawiedzonego poety” i niezależnego, nonkonformistycznego artysty. Pisarz z upodobaniem i chyba z rozmysłem kreował w utworach portret osoby pod każdym względem niekonwencjonalnej, prowadzącej beztroski, lekkomyślny tryb życia, chętnie błaznującej, przenoszącej poetyckie czarnoksiężstwo i magię również w powszednie życie i z tego względu nieobliczalnej. Biograficzny Gałczyński chętnie identyfikował się z tym tekstowym wizerunkiem. Prezentował się w ten sposób jako rzecznik i wielbiciel artystycznej anarchii i swobody. Wpisywał się Platoński archetyp poety jako istoty anarchicznej, obdarzonej przymiotem „boskiego szaleństwa”, łamiącej swawolnie lub niepoczytalnie zasady praktycznego i teoretycznego rozumu oraz ładu społecznego. Inaczej jednak niż Platon, Gałczyński uważał „poetycki szal” za wyróżnienie, łaskę niebios, Boży dar, a nie za hańbiącą skazę.

Produkcja groteskowa Gałczyńskiego – inaczej niż u wielu innych pisarzy – w zasadzie nie wyodrębniała się wyraźnie pod względem gatunkowym i formalnym w jego pisarstwie. Nie stanowiła w nim na przykład osobnego działu, ostro i zdecydowanie odcinającego się od innych, „poważnych” działów pisarstwa. Zasady poetyki groteskowej przenikały do jego wierszy i poematów, w których przeważała na przykład osobista, erotyczna lub elegijna

tonacja liryczna, podobnie jak konfesyjne akcenty liryki osobistej mogły pojawić się w utworach o przewadze groteski. Poetyckie utwory Gałczyńskiego odznaczały się w konsekwencji stosunkowo trwałym i jednolitym stylem liryczno-groteskowym. Kontrastowa z pisarstwem, które akceptowało klasycystyczną strategię stylistycznej i/lub tematycznej repartycji i specjalizacji poszczególnych form poetyckich (inne kryteria zapewne należałoby zastosować do publicystyki). Praktyka taka wyróżniała poezję Gałczyńskiego na tle tradycji strzegącej „czystości poezji”, zwłaszcza liryki. On sam taki oto przekorny, poetycki „wizerunek własny” kreślił w żartobliwym wierszu „*Liryka, liryka / tkliwa dynamika*” (1946):

Sam nie rozumiem, skąd to mi się bierze,\

Że jestem mitologiczne zwierzę,

Ni to świnio-byk i ni to koto-pies,

W ogóle z innych stron:

liryka, liryka

tkliwa dynamika

angelologia

i dal.<sup>12</sup>

Czytelników kokietował w utworze hybrydyczny świadomie groteskowy obraz poety („ni to świnio-byk, ni to koto-pies”). Przedrzeźniał Gałczyński w ten sposób portrety, które, by przypomnieć wyznania Konrada z Wielkiej Improwizacji, oczekiwania Słowackiego deklarowane w wierszu *Testament mój*, apele Norwida z *Vade-mecum* lub „kapłańskie” aspiracje pisarzy Młodej Polski, przedstawiały pisarza – poetę w szczególności – jako nawiedzonego „geniusza”, istotę nadzwyczajną, obdarzoną charyzmą i zbawczą misją, wyniesioną nieskończenie ponad zwykłych ludzi oraz spragnioną „rządu dusz”. Kreślone przez Gałczyńskiego wizerunki „świnio-byka” i „koto-psa” ujmowały pragnienia i nadzieje tego rodzaju jako temat satyry, parodii i groteski.

Problem polega na tym, że paradygmat prepostmodernistyczny poetyckie zadanie przerabiania „zjadaczy chleba” w „aniołów” zamieniał w komiczną „angelologię”. Zmieniał tym samym nie tylko charakter i funkcje literatury, lecz także rolę, zajęcie i wizerunek pisarza. Dwuznaczne, hybrydyczne konstrukcje w rodzaju przytoczonego „koto-psa” i „świnio-byka” świadczyły zresztą, że rola ta stawała się w coraz większym stopniu niejasna i nieustalona. Dość przypomnieć, że w drugiej połowie XIX wieku Norwid jeszcze cierpiał z tego powodu, że w społeczeństwie był jedynie „nadkompletowym aktorem”. Gałczyński

12 K.I. Gałczyński, *Dzieła wybrane. Poezje*, op. cit., s. 231.

widział natomiast w tym położeniu zarówno konieczność, znamiona czasu, jak wygody i atuty. Dostrzegł w nim możliwość uprawiania poezji w sposób bezpretensjonalny, bez obciążeń, na wesoło. Mógł czynić to nie kosztem nękanym dydaktyzmem odbiorców, lecz samej literatury. Wyciągał wnioski z przemian, jakie się w niej dokonały. Reagując na nie, Wyspiański głosił w *Weselu*, że ze złotego rogu poezji „ostał się ino sznur”. Gałczyński stwierdził, że pozostała już tylko magia, zabawa i śmiech.

Z wielkich wzorów przeszłości kształtujących rolę poety ocalał autobiografizm jako żywa, niezastąpiona substancja liryczna. Można było zrezygnować z misji, historiozofii, cierpienia za naród, strofowania społeczeństwa i z pozy kapłana sztuki, ale niepodobna było zrezygnować z samego siebie. Gałczyński wierzył, że przemawia w utworach on sam jako człowiek żyjący życie i przeżywający je, a nie, że przemawia za niego tekst. Daleki był od myśli o „śmierci autora”. Jednakże przesunięcia w stosunku do tradycji były widoczne gołym okiem. Zamiast wynoszenia biografii na piedestał i idealizowania jej, nowy, liryczny autobiografizm skłaniał do uprawiania żartobliwej, autoironicznej gry z publicznością. Nie było to zresztą zjawisko wyjątkowe w kulturze literackiej międzywojnia. Pisarze inercyjnie wikłali się w dawne, dziewiętnastwieczne schematy ról, ale poetyzowali je z dystansem, sceptycznie i z kpiną. Postępowali w ten sposób, ponieważ zapotrzebowanie na role heroiczne i męczeńskie zmalało. Zostało skierowane ku sprawom codzienności, zawężone i zdemokratyzowane. Nastąpiła epoka deheroizacji, a Gałczyński – autor napisanej pod koniec życia *Ballady o trzęsących się portkach* (1953) – był jednym z jej zwiastunów. Pozie ekscentrycznego i samotnego „wyraziciela ogółu” przeciwstawiał postawę szalonego poety, uczestnika „ludowej zabawy” na równych z czytelnikami prawach.

Nie były to jedynie kapryśne gesty lub działanie przypadku. Stały za postawą tego typu historyczne procesy i przewartościowania. Role pisarza jako „wychowawcy” lub „sumienia ogółu” traciły w sposób oczywisty na znaczeniu po 1918 roku, jednakże nie dokonywało się to ani mechanicznie, ani też w sposób raptowny. Normy tradycji, którą nakładały na pisarza powinności wobec ogółu nie ustępowały bez oporu. W polskiej literaturze dwudziestolecia międzywojennego walczyły ze sobą w tej dziedzinie wzory „stare” i „nowe”. „Stare” uosabiały głównie postawy romantyczne i pozytywistyczne, w pewnym stopniu także młodopolskie, celebryckie, wywyższające wysoki, kultowy wizerunek artysty jako postaci odpowiedzialnej za ogół, jednocześnie świętej i demonicznej. „Nowymi” impulsami była z kolei demokratyzacja i – w pewnym stopniu inspirowana rewolucją rosyjską – proletaryzacja poezji. Wśród tych rozbieżnych alternatyw Gałczyński chciał odpowiadać za siebie. Nie było to jednak łatwe i proste, ponieważ często kolidowało z oczekiwaniami.

Kuszące możliwości otwierała w tej sytuacji poza „człowieka z marginesu”, działającego poza systemem. Dawała swobodę w poszukiwaniu nowej, niekanonizowanej dotąd literacko wrażliwości, odpowiadającej aktualnemu im odczuwaniu świata, „nowoczesnej” publiczności. Zachęcała do podejmowania świeżych tematów, odnowienia języka poetyckiego, sięgania do żywej mowy kolokwialnej i publicystycznych aktualności. Również sam Gałczyński stale znajdował się na tym rozdrożu szeroko pojętego modernizmu oraz wzorców, które narzuciła tradycja. Okoliczności historyczne powodowały, że raz bardziej skłaniał się w jedną stronę, raz w stronę drugą. Satyryczno-groteskowy obraz nakreślony w wierszu *Śmierć inteligenta* (1947) w niemałym stopniu pokazywał – oprócz ponadczasowego portretu polskiej inteligencji – także samokrytyczny wizerunek autora. Paradoks tkwił w tym, że obraz negatywny był o wiele bardziej rzeczywisty i prawdziwy niż postulowany.

W sytuacji konkurencji wzorów liryczny autobiografizm Gałczyńskiego wytracał oficjalny, posągowy, retoryczny i podniosły charakter. Stawał się bardziej szczery i osobisty; bywał często kpiący. Jego składnikami stawały się wisielczy humor, szarża poetycka oraz mistyfikacja. Towarzyszyła mu także nutka sentymentalizmu. Taki obraz Gałczyńskiego kreślił wspomniany wczesny wiersz *Na dziwny a niespodziewany odjazd poety Konstantego* (1926), szydercza *Evviva la poesia* (1929), słynna, liryczna w nastroju *Serwus, madonna* (1929). Podobny wizerunek prezentowała komiczna, stylizowana na średniowieczny gatunek poetycki żywota „poetycka autobiografia w trzeciej osobie” *Żywot Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* (1935).

Fakt kreowania poety na bohatera był sam w sobie znaczący. Jego (wszech)obecność powodowała, że ostre, demaskatorskie funkcje groteski ulegały siłą rzeczy ograniczeniu, stonowaniu lub zgoła zawieszeniu, a ona sama – lirycznemu zmiękczeniu.

#### 4. SWOISTOŚĆ I FORMY GROTESKI

Twórczość groteskowa Gałczyńskiego nie została wprawdzie niezauważona przez krytyków i historyków literatury, jednakże jej odbiór napotykał zrozumiałe przeszkody. Przeszkodą główną było, jak się wydaje, utrzymujące się wśród krytyków i czytelników wąskie i jednostronne rozumienie groteski. Dostrzegano w niej wyłamującą się z podporządkowania i obowiązujących rygorów poetyckiej, wyidealizowanej i wysubtelnionej harmonii „swawolę artystyczną” oraz odejście od porządkujących i systematyzujących form przedstawiania rzeczywistości przeżyć, wydarzeń, obyczajów lub stosunków społecznych. Łączono w konsekwencji groteskę bądź z postawą anarchizmu i nihilizmu, odrzucającego

powszechnie akceptowane wzory zachowań, wyglądu i wartości, bądź z obojętnym na sprawy publiczne estetyzmem, bądź utożsamiano ją po prostu z satyrą. Na tle klasycyzujących estetyk ładu, organizacji i celowości groteska wydawała się przejawem zamętu i nieczytelności. Z utworów Gałczyńskiego chętnie odcedzano groteskę niczym mniej wartościową serwatkę, delektowano się liryczną śmietaną, jaka zostawała po odcedzeniu.

W okresach nasilenia fundamentalizmu w polityce kulturalnej lub w ogóle w kulturze dla estetyki groteski nie było w zasadzie zrozumienia. Odstępował jej antynormatywizm. Popierane przez władzę wzorce literackości na ogół ją odrzucały, bądź tolerowały z różnymi ograniczeniami i zastrzeżeniami. Groteskowe wywracanie świata na opak, mówienie rzeczy niestosownych (lub zgoła od rzeczy) i nieprzewidywalne mieszanie jakości i rang względem siebie niewspółmiernych przeczyło zasadom segregacji, reglamentacji, hierarchii i podporządkowania. Groteska łamała przede wszystkim zasady zależności i dyspozycyjności wobec instancji aspirujących do administrowania literaturą. Uosabiała podejrzane trzymanie się na uboczu, nawet więcej, brak odpowiedzialności i subordynacji. Stanowiła zagrożenie dla panującego i postulowanego porządku.

Jeśli tedy w okresach złej koniunktury na groteskę ceniono Gałczyńskiego, to raczej za nawiązania do klasyki literackiej, za wiersze patriotyczne, nastrój liryczny, kunszt poetycki, okolicznościową satyrę społeczną i polityczną, stosującą się do promowanej przez władze polityki kulturalnej. W niełasce były natomiast swawola, nonkonformizm i przekora, które artykułowała groteska poety. Kłopoty z odbiorem tej ostatniej nasiliły się zwłaszcza w drugiej połowie lat 40., w okresie tworzenia podstaw ustrojowych Polski Ludowej. Propagowane wzorce oświeceniowe i pozytywistyczne promowały ideową pryncypialność, racjonalizm i „walczącą o postęp satyrę”, ale nie wykazywały uznania dla twórczości fantazyjnej i wyluzowanej, niezależnej wobec uznanych wartości, autorytetów i ustalonego ładu. Brak respektu dla czczonych świętości budził jawną lub skrytą niechęć do swawolnego poety. Koniunktura na groteskę zjawiała się w zasadzie dopiero wtedy, kiedy rozpadł się monolityczny i monumentalny socrealizm. Gałczyńskiego już nie było wśród piszących. Z pewnością jednak koniunkturę tę przygotował.

Swoboda, artystyczna arbitralność i nieoficjalna aura groteski Gałczyńskiego klóciły się *ex definitione* ze stylem hieratycznym, „obiektywnym” i monumentalnym. W perspektywie historycznej nie miało zresztą większego znaczenia to, czy styl ten popierały władze państwowe, rządzące albo opozycyjne siły polityczne, czy na przykład instytucje religijne. Oficjalność, rytuał i celebra były wspólnym mianownikiem tendencji i stanowisk, które niejednokrotnie zwalczały się i wykluczały pod wszystkimi innymi względami. Pierwiastki

groteski mogły liczyć na tolerancję lub uznanie jedynie wtedy, gdy podporządkowywały się doktrynalnym zasadom i pragmatyce obowiązującej w polityce kulturalnej. Gałczyński, jak wiadomo, niejednokrotnie czynił tego rodzaju koncesje. Wiele zresztą wskazywało, że działał wówczas w dobrej wierze. Padł w pewnym sensie ofiarą związanej z apolitycznością własnej dezorientacji.

Groteskowa niesforność powojennych *Listów z fiołkiem* oraz scenek z teatryku *Zielona gęś* stanowiła w sytuacji politycznego i kulturalnego fundamentalizmu skandalizujące i prowokujące wyzwanie dla postaw uświęcających, kultowych i konserwujących. Podważała zasady, które je podtrzymywały i usprawiedliwiała. Irytowała wyrazicieli „niezłomnych zasad” oraz obowiązujących doktryn ukryta w grotesce beztroska i nonszalancja. Raził zobrazowany w niej, jak choćby sztuce satyrycznej *Orfeusz w piekle* (1951), wesoły nonsens. Czycieli schematów denerwowało ich obnażanie i karykaturowanie. Literacka niefrasobliwość groteski Gałczyńskiego ukazywała tedy w ostatecznym rachunku komiczną względność przedstawianych zjawisk. Poświadczała, zazwyczaj zresztą jedynie fantazyjną lub utopijną, możliwość widzenia i bycia „inaczej”, poza przepisany łańcem.

Tę niejasną sytuację Gałczyńskiego oddawały oceny krytyków. Jeszcze przed wojną, w 1939 roku K.W. Zawodziński identyfikował Gałczyńskiego z „wesołym dekadentem *à la russe*”<sup>13</sup>. Po wojnie Stefan Kisielewski kojarzył go z kolei „kosmicznym bełkotem”<sup>14</sup>. Zygmunt Prószyński z „Tygodnika Powszechnego” odnajdywał w obrazach groteskowych niezrozumiałe niedorzeczności i gesty „bezsensu”<sup>15</sup>. Występując jako radykalny lewicowiec, Jan Kott postrzegał w *Zielonej gęsi* „typowy produkt przejrzałej arystokratycznej kultury w dobie Aleksandryzmu”<sup>16</sup>.

Ten brak tolerancji dla groteskowego widzenia świata u Gałczyńskiego zaowocował w końcu politycznymi atakami podczas apogeum stalinizmu oraz zakazem na pewien czas druku utworów. Efektem była zgodna z normatywną poetyką socrealizmu „groteskowa” satyra *Chryzostoma Bulwecia podróż do Ciemnogrodu* (1953). Groteskę niezależną Gałczyński zastępował w niej na pozór użytkową, podporządkowaną czytelnej intencji dydaktycznej. Nie brakło w niej zresztą również typowej dla groteski wieloznaczności. Dochodziła ona do głosu na przekór intencji dydaktycznej, jako pochodny, niezamierzony efekt poetyki groteskowej.

13 K.W. Zawodziński, *Wesoły dekadent à la russe*, „Wiadomości Literackie” 1938 nr 14.

14 S. Kisielewski, *O kosmicznym bełkocie*, „Tygodnik Warszawski”, 1946 nr 44.

15 Z. Prószyński, *Na marginesie „Poezji” p. Gałczyńskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1946 nr 45.

16 J. Kott, *Gorzkie obrachunki*, „Kuźnica” 1947 nr 31-32.

Nieufność wobec swobodnego i niezależnego stylu groteskowego utrzymywała się w Polsce po wojnie stosunkowo długo. Trwała w zasadzie do czasu tzw. odwilży i przełomu październikowego w 1956 roku, a więc nawet po śmierci Gałczyńskiego (w grudniu 1953 roku). Stylowi groteskowemu torowały jednakże drogę wspomniane załamanie się socrealizmu i polemiczno-parodyjna rozprawa z nim. Nobilitowała go żywa recepcja pisarstwa Witkacego i Gombrowicza. Urzeczywistniała ów styl groteskowy współczesna dramaturgia Mrożka i Różewicza. Nastąpiła – mimo utrzymującej się niechęci oficjalnej polityki kulturalnej – prawdziwa koniunktura groteski w polskiej literaturze. Powrót moralizującego serio dydaktyzmu miał nastąpić dopiero w epoce rezonerskiej, wojującej „Solidarności”.

W krytyce literackiej przewartościowania w omawianej dziedzinie następowały, jak się wydaje, wolniej. Jednostronne ujęcie stylu groteskowego prezentowała skądinąd tolerancyjna dla estetyki groteski, poświęcona Gałczyńskiemu, pisana pod koniec lat 60., książka Marty Wyki<sup>17</sup>. Ogólnie biorąc, i w przedwojennej krytyce literackiej, i w krytyce lat 40. dominował brak wyczucia dla poetyki i stylu groteski, jej wąskie, negatywne rozumienie, a przede wszystkim – rzucały się w oczy trudności związane z odczytaniem przekazu groteskowego, z rozpoznaniem jego „kodu” oraz wykryciem sensowności. Presja realistycznego myślenia mimetycznego i klasycystyczne oczekiwania dotyczące przejrzystości stylu, jednoznacznego sensu oraz rozpoznawalnej intencji dydaktycznej dawały o sobie znać na każdym kroku.

M. Wyka stawiała na przykład w książce o Gałczyńskim wątpliwy znak równości między rozbiciem sensu konwencjonalnego, polegającym na „ukazaniu nonsensu sensów” według przytoczonej uwagi R. Jaworskiego, a „negacją rzeczywistości”<sup>18</sup>. Ujęcie takie stwierdzało jedynie negatywizm groteski, wyrażony w sprzeciwie wobec pozorowania znaczeń przez znaki w istocie puste, z tych znaczeń wyzute. Taka redukcja groteski do postawy na „nie” i przekory zubażała ją.

Wydaje się jednak, że trafną sugestią na temat stosunku groteski do sensu zawierała cytowana przez M. Wykę obrazowa wypowiedź Jaworskiego w *Historiach maniaków*. Konstatował on, że groteskę cechuje przedzieranie się „przez dziewiczą puszcę nonsensów do matecznika kosmicznego sensu”<sup>19</sup>. Ten kierunek docierania do sensu – niekoniecznie zresztą wyłącznie „kosmicznego” – wydaje się znamionować groteskę w ogóle, a

<sup>17</sup> M. Wyka, *Gałczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970, tamże: *Kategoria groteski*, s. 106-168 [powst. 1968]; o rozumieniu groteski, s. 119.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Tamże, s. 118.



Gałczyńskiego szczególnie. Metoda „ukazywania nonsensu sensów” stanowiła w jego pisarstwie jedną z dróg do celu, wcale nie jedyną i być może nie najważniejszą. Cechowało go przede wszystkim artystyczne wprowadzanie – za pośrednictwem groteski sensu niemożliwego, odsuniętego lub zgoła ekskomunikowanego w literackich układach znaczeń i powszednim porozumiewaniu się.

Istotnie, należałoby przyjąć, że groteska Gałczyńskiego – wbrew sugestiom wielu krytyków i badaczy – nie była bynajmniej zaciętrzewionym odrzuceniem sensu. Nie była także w pełni postawą wyłącznie przeczącą i pustą zabawą. Przeciwnie, groteska ta stanowiła – także w lekkiej, absurdalnej „Przekrojowej” *Zielonej gęsi* – reakcję na zużycie lub brak sensu, zwłaszcza na sens pozorowany, nieumotywowany literacko, egzystencjalnie, społecznie lub bytowo. Obrazowała jego nieobecność w otaczającej rzeczywistości, co zresztą często mylono z postawą odpowiadającą życzeniom poety. Tymczasem fakt pokazania nonsensu nie uzasadniał bynajmniej sam z siebie interpretacji, że równało się to jego akceptacji przez autora. W istocie Gałczyński zastępował sens fałszywy, upadły lub wytarty ujęciem wprowadzając nie dosłownym, lecz bliższym oznaczanej lub przedstawianej rzeczywistości. Komunikował go zarówno *via negativa*, tj. artystycznym zobrazowaniem deformacji (zdeformowaniem deformacji), jak aktywnym, transformującym wnikaniem w naturę zjawisk oraz artystycznym sposobem ich przedstawienia, tj. poetyką i stylem. Komunikował go także nie wprost, mianowicie założoną w grotesce reakcją i postawą odbiorców.

Groteska nie sprowadzała się w tym rozumieniu wyłącznie do własności utworu i do jego cech formalnych. Przekraczała jego tekstową rzeczowość jako poznanie, styl bycia i sposób uczestniczenia w istnieniu. Wydaje się, że wszystkie te własności groteski – próbę, innymi słowy, urzeczywistnienia utopii groteskowej – można rozpoznać w wierszach, prozie i utworach teatralnych Gałczyńskiego.

Jej właściwością najbardziej eksponowaną u Gałczyńskiego wydaje się swoboda wyobraźni i fantazji, która zrywała z naiwną, mimetyczną przedstawialnością rzeczywistości. Obchodziła ona zasady elementarnej logiki i zdrowego rozsądku, kreowała byty fizycznie niemożliwe, ignorowała konieczność. Realizując się w tekście, w nastawieniu na odbiór, zderzała się jednak z oporem materii językowej, literackiej i bytowej, z oczekiwaniami czytelników. Zderzała się z materią literackości i komunikowania, z faktami gramatyki i słownika, wzorcami stylu, poetyki, gatunku, tekstu. Ograniczał ją publicystyczny charakter lub kontekst poszczególnych utworów Gałczyńskiego. Wzgląd na odbiorcę i publiczność odgrywały pierwszorzędą rolę w zamianie prymarnego, anarchicznego nieładu groteski w artystyczny styl liryczno-groteskowy.

Komiczno-groteskowe obrazy Gałczyńskiego przekraczały ustalone formy, właściwości i funkcje zjawisk realnych. Nie znaczy to, że ignorowały te ostatnie i sprowadzały się wyłącznie do fantastyki. W grotesce Gałczyńskiego prawda i zmyślenie tworzyły zazwyczaj komiczny melanz. Postacie realne uczestniczyły w sytuacjach zmyślonych, częstokroć fantastycznych lub rozmyślnie absurdalnych, postacie zmyślane i fantastyczne prezentowały postawy, cechy lub zachowania realne. Niechaj przedstawi to przykład z groteskowego felietonu Gałczyńskiego, wyjaśniającego rodzaj uprawianego przez niego zajęcia i pseudonim *Listów z fiołkiem* – Karakuliambro. Felieton nosił tytuł *Jak zostałem piekarzem (wyznania czeladnika)*:

Mówiąc „piekarzem”, oczywiście, mam na myśli torciki intelektualne, semantyczne bułeczki i w ogóle gorzki chleb komika. Matka była bardzo muzykalna (Czajkowski), ojciec kompletnie nie (bilard). I nagle zacząłem pisać. Pisałem, pisałem, pisałem, pisałem, pisałem, pisałem, pisałem, pisałem, pisałem i pisałem. [...]

W tymże okresie nabyłem sobie portret Edmunda Osmańczyka i oprawiłem w czerwoną lamówkę. I tu okazało się, że wszystko jest teorią, a ja naiwnym chłopcem z Góry Kalwarii: lamówka była wykonana nierzetelnie, lamówka odkleiła się; na skutek nierzetelnie spreparowanego tynku krzywy gwóźdź obluźował się i wypadł ze ściany, portret Osmańczyka upadł na podłogę, podłoga zarwała się, ja wpadłem do piwnicy, piwnicę zalała woda z nieuregulowanej rzeki i w ten sposób po czterodniowym pływaniu, z aforyzmem: „My jesteśmy twórcami epoki” na ustach, znalazłem się na pustym placu. Padał deszcz nudno, księżyc świecił ledwo, po placu chodził profesor Baczyński powoli. Rozgoryczony do literatury wpłaciłem profesorowi Baczyńskiemu pewną sumę, profesor Baczyński pokwitował i za otrzymane pieniądze zaczął mnie uczyć angelologii. Ponieważ angelologia jest nauką ścisłą, na którą pewne rozwichrzone koła polskie patrzą z niechęcią, zmieniłem nazwisko i zacząłem uczyć się, jeść i działać jako Karakuliambro.<sup>20</sup>

Groteskowy felieton Gałczyńskiego żartobliwie łączył i mieszał często różne – na pierwszy rzut oka zupełnie niewspółmierne – sfery rzeczywistości. Ustalał nieprawdopodobne lub zgoła niemożliwe relacje między postaciami, rzeczami i zjawiskami (Gałczyński jako piekarz i angelolog) oraz analogiczne związki przyczynowe (przedstawiała je w felietonie komiczna, groteskowa sekwencja następstw wywołanych kupnem portretu Edwarda Osmańczyka, osoby skądinąd realnej i szeroko znanej, ale niezupełnie „portretowej”). Takie związki fantastyczno-komiczne nadawały groteskom Gałczyńskiego ów omówiony wcześniej charakter na poły czarnoksięski, „magiczny”. Ukazywały świat, w którym wszystko może się wydarzyć.

Podobne związki fantastyczno-komiczne stanowiły zresztą zaledwie jeden z typowych, powtarzalnych chwytów komiczno-groteskowych Gałczyńskiego. Współgrały z kreowaniem w tekstach typu *Listy z fiołkiem* lub *Zielona gęś* fikcyjnych figur komiczno-groteskowych, jak

---

20 K.I. Gałczyński, *Jak zostałem piekarzem (wyznania czeladnika)*, w: *Dzieła wybrane. Proza*, op. cit., s. 166-167.

profesor Baczyński, Alojzy Gzegzółka czy Hermenegilda Kociubińska. Powtarzalność tych groteskowych figur nadawała publicystycznym felietonom, listom lub teatralnym skeczom Gałczyńskiego charakter utworów seryjnych, cyklicznych. Stawała się czynnikiem ich „fabularnej” – a w pewnym stopniu także stylistycznej – spójności oraz jedności.

W ujęciach tego rodzaju groteska nie była, jak twierdził W. Kayser, wyrazem i postacią oderwania lub „wyobcowania (*Verfremdung*)”, lecz przeciwnie, formą przewycięzania obojętności, obcości lub wrogości świata, aktem uwewnętrznienia i obrazowego oswojenia go. Poświadczała przewagę aktu percepcji, siły wyobraźni, wnikania w rzeczywistą naturę rzeczy oraz możliwość ich autorskiej syntezy w przedstawieniach i języku nad trwaniem w kształcie zastanym i wyizolowanym, w oderwaniu od współlistniejącego z nimi podmiotu.

Tak rozumiana groteska Gałczyńskiego stanowiła alternatywę dla naśladowczego realizmu, który z samej swej istoty przedstawiał świat zastany i gotowy, a w konsekwencji wyrzekął się udziału w tworzeniu go, w subiektywnym przekształcaniu, w dostosowywaniu do pragnień i wyobrażeń autora. Objawiała ona tą drogą prawdę o nadrzędnej jedności i przenikaniu się rzeczy, o nietrwałości granic, dystynkcji, podziałów i klasyfikacji, o ich nieustającej przemianie, o udziale w tym procesie woli i podmiotowości artysty oraz odbiorcy. Trudno powiedzieć, czy sam Gałczyński był świadomy tych konsekwencji groteski. Liczyło się jednak nie tylko to, że Gałczyński mówił i pisał groteską. Liczył się także fakt, że za sprawą poety groteska przekazywała znaczenia, które mogły go przerastać i których nie musiał być w pełni świadomy.

W ten sposób, jak sądzę, należałoby rozumieć i odbierać groteskę Gałczyńskiego. Byłaby ona nie tyle, jak przedstawiała rzecz M. Wyka, opozycją wobec harmonii i jej przeciwieństwem, lecz raczej jej swoistą, pośrednią afirmacją, tyle tylko, że chodziło o zupełnie inną postać harmonijności niż ta, którą preferowała sztuka klasycyzmu. Nie chodziło mu o wazenie jednolitych, doskonałych proporcji, o wygładzanie chropowatej materii istnienia. Tę harmonię Gałczyński rozumiał raczej na sposób Heraklitejski, jako poruszanie się w żywiole wiecznie sprzecznych, lecz czasowo równoważących się napięć i zaskakujących zestawień. Harmonią było wydarzenie chaosowi historii i potocznej brzydocie niezwyklego efektu estetycznego i momentu lirycznego wzruszenia. Było nią poddanie słów i obrazów warunkom fantazyjnej swobody, dopuszczającej możliwość rzeczy niemożliwych.