

Elżbieta Sidoruk

Groteska

w poezji

Dwudziestolecia

POETYKA I HORYZONTY TRADYCJI

1

Zespół redakcyjny serii

BOŻENA CHODŹKO, ELŻBIETA FELIKSIAK (przewodnicząca),
ELŻBIETA KONOŃCZUK, MARIUSZ LEŚ, EWA NOFIKOW,
ELŻBIETA SIDORUK, VIOLETTA WEJS-MILEWSKA

Uniwersytet w Białymstoku

Instytut Filologii Polskiej
Zakład Teorii i Antropologii Literatury
Zakład Literatury Antycznej i Staropolskiej

POETYKA
I HORYZONTY
TRADYCJI

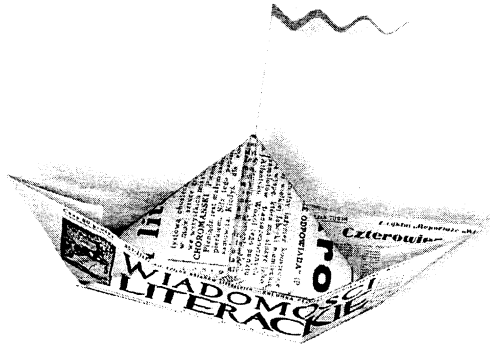


WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

Elżbieta Sidoruk

Groteska
w poezji
Dwudziestolecia

Leśmian – Tuwim – Gałczyński



MMIV

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

Recenzenci:

prof. dr hab. Michał Głowiński

dr hab. Anna Węgrzyniak

*Pracę wykonano w ramach projektu badawczego Nr 2H01C 001 22
finansowanego przez Komitet Badań Naukowych w latach 2002 – 2003.*

Copyright © by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2004

ISBN 83-89031-83-3

Opracowanie graficzne

Krzysztof Tur

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku

15-097 Białystok, ul. Marii Skłodowskiej-Curie 14, tel. (085) 745 70 59

<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl>, ac-dw@uwb.edu.pl

Druk: Podlaska Spółdzielnia Produkcyjno-Handlowo-Usługowa

Białystok, ul. 27 Lipca 40/3, tel./fax (085) 675 48 02

<http://www.podlaska.com.pl>

Spis treści

Wprowadzenie	7
Wokół pojęcia groteski	13
Liryka „zadąsana”. O grotesce w poezji Bolesława Leśmiana ...	51
Humor i głębsze znaczenie	55
„Zdziwaczała”, „zadąsane” słowo	63
„Przeinaczanie” czyli parodiowanie	80
Groteskowy świat przedstawiony (postaci, sytuacje, motywy)	95
Postaci	95
„Zmory-niezmory”	96
Postaci kalekie	101
Kukły	105
Sytuacje	111
Motywy	120
Taniec	121
Kalectwo i brzydota	124
Metamorfoza	128
Liryk, satyryk, kabareciarz. U źródeł groteski w poezji	
Juliana Tuwima	135
Poeta ludens	137
„Logofag, dziwo”	138
Stylizator i parodysta	141
Satyryk, sędzia, prorok	149
Poezja jako walka	149
Patos i obscena	156
Satyryk <i>versus</i> wirtuoz	176
Przerażony	

Błazen katastrofistą podszyty. O grotesce w poezji	
Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego	219
Technik literacki	223
Melanż stylistyczny	227
Stylizacja, parodia, pastisz	234
Satyryk absurdalny	246
Katastrofista	259
Zakończenie	287
Bibliografia	291
Indeks osobowy	303

Wprowadzenie

Niniejsza książka to studium z poetyki historycznej, które traktuje o formach uobecniania się groteski i jej funkcjach w poezji dwudziestolecia międzywojennego. Podjęcie tego tematu wydaje się o tyle zasadne, że mimo wyrażanego przez badaczy przekonania o powszechności tendencji groteskowych w literaturze Dwudziestolecia, groteska w poezji tego okresu nie była jak dotąd przedmiotem obszerniejszych rozważań¹, podczas gdy stosunkowo często sam termin używany jest przy okazji analizy twórczości poszczególnych poetów². Warto przy tym zauważyć, że o ile najwybitniejsze realizacje groteski w prozie i dramacie okresu międzywojennego doczekały się osobnych studiów, o tyle jej nie mniej oryginalne realizacje w poezji spotykały się jedynie z przygodnym zainteresowaniem. Wypełnienie owej luki jest podstawowym celem tej pracy, a towarzyszy mu przekonanie, że analiza sposobów uobecniania się groteski oraz jej funkcji w tekstach poetyckich Dwudziestolecia może przyczynić się do lepszego rozumienia i zjawiska groteski, i procesu przemian, jakie dokonały się w polskiej poezji w okresie międzywojennym.

Pomysł książki zrodził się z podwójnej fascynacji: groteską jako fenomenem nie tylko estetycznym oraz twórczością trzech poetów – Leśmiana, Tuwima i Gałczyńskiego. Uczynili oni z groteski konstytutywną zasadę swoich poetyk, o czym można przekonać się nawet przy pobieżnej znajomości poezji każdego z wymienionych twórców. Nietrudno również o konstatację, iż groteska Leśmiana, Tuwi-

¹ Szukicowo zagadnienie „groteska w poezji dwudziestolecia międzywojennego” podejmuje M. Głowiński i J. Sławiński we *Wstępie* do antologii *Poezja polska okresu międzywojennego* (zob. podrozdziały *Antytradycjonalizm*, *Obniżenie tonu poezji* oraz *Poezja groteskowa* – Wrocław 1997, s. XXIII–XXVIII, LVIII–LXI.) oraz W. Bolecki w pracach *Groteska, groteskowość*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1992 i *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*, w: tegoż, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998.

² Piszę o tym w I rozdziale pracy.

ma i Gałczyńskiego to zjawiska na tyle odrębne, że właściwie nieporównywalne. Tę różnorodność można oczywiście wytłumaczyć odmiennością twórczych wyobraźni i temperamentów, jednak z mego punktu widzenia znacznie bardziej interesujące wydaje się spojrzenie na nią przez pryzmat odmiennych koncepcji poezji i dzieła literackiego, uwarunkowanych określonym kontekstem historycznoliterackim. Takie ujęcie problemu zawdzięcza wiele syntetyzującym studiom Włodzimierza Boleckiego, ukazującym przełomowy charakter schyłkowej fazy Młodej Polski i okresu dwudziestolecia międzywojennego w dziejach XX-wiecznej groteski³, jak też pracom Ryszarda Nycza, proponującym nowe spojrzenie na polski modernizm⁴ i na problematykę poezji nowoczesnej, którą jako pierwszy podjął niemal pół wieku temu Hugo Friedrich w swojej tyleż słynnej, co kontrowersyjnej *Strukturze nowoczesnej liryki*⁵.

Idąc śladem Boleckiego przyjmuję, że cała sztuka modernizmu była groteskowa, zaś tendencje pojawiające się pod koniec Młodej Polski były „nową formułą groteskowości”, kontynuowaną w Dwudziestoleciu i skorygowaną dopiero przez Gombrowicza, który nadał grotesce zupełnie nowe funkcje. Za zachęcające do wnikliwej analizy uważam również spostrzeżenia Boleckiego dotyczące groteski w poezji okresu międzywojennego, a ściślej jej dwóch realizacji:

[...] oryginalne wersje groteski stworzyli Leśmian i Gałczyński. Leśmian był w tym okresie najoryginalniejszym kontynuatorem – ale i twórcą – groteski modernistycznej. W świecie Leśmianowskiej liryki zdestabilizowane zostały naturalne relacje czasowe i przestrzenne, wypełniły go twory kalekie, ułomne i hybrydyczne oraz żywioł metamorfoz obejmujący wszystkie sfery bytu i niebytu. Oryginalność Leśmianowskiej groteski ujawniła się także z niezwykłą siłą na poziomie języka poetyckiego (słowotwórstwo, semantyka). Z kolei Gałczyński żywiołowi fantastyki, mistyfikacji i absurdu nadał charakter żartobliwy i osobisty. Groteskowe chwytły i sytuacje funkcjonują jednak w twórczości Gałczyńskiego jako rekwizyty poetyckie – są więc zawsze rozbrajane przez dowcip, umowność, wzruszenie czy nastrojowość, które łagodzą i likwidują wszelkie problemowe napięcia. Groteska Leśmiana ciąży ku ontologicz-

³ Zob. przyp. 1.

⁴ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997 i *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.

⁵ H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956 (przekład polski pt. *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978).

nemu i egzystencjalistycznemu dramatowi, groteska Gałczyńskiego – ku bufonadzie, lirycznej farsie i poetyckiej zabawie.⁶

Twórczość tych poetów reprezentuje dwa główne nurty groteski międzywojennej. Pierwszy, Leśmianowski, to groteska modernistyczna w jej nowej formule, której najwybitniejszymi przedstawicielami w prozie byli Roman Jaworski, Stanisław Ignacy Witkiewicz i Aleksander Wat; groteska służąca rozliczeniu się z młodopolszczyzną i przeformułowaniu problematyki literatury modernistycznej. Drugi, najoryginalniej zrealizowany w prozie Gombrowicza i w poezji Gałczyńskiego, to groteska, która podobnie jak modernistyczna, zasadza się na parodystycznej grze konwencjami, ale w przeciwieństwie do tamtej „nie jest w ogóle uwikłana w to «obciążenie przeszłością», z którego nigdy nie mogli się wywikłać pisarze modernistyczni”⁷.

Powyższe, jak sądzę, stanowi wystarczające uzasadnienie wyboru twórczości obu poetów jako materiału egzemplifikacyjnego. Pozostaje mi więc wytłumaczenie, jaką pozycję na wyznaczonej tu linii zajmuje poezja Juliana Tuwima. Otóż Tuwimowska groteska, z uwagi na funkcje, jakie pełni w twórczości tego poety, jest moim zdaniem ogniwem pośrednim pomiędzy modernistyczną groteską Leśmiana a pokrewną Gombrowiczowskiej groteską Gałczyńskiego. We wczesnej poezji Tuwima groteska służy przewyżczeniu estetyki młodopolskiej, natomiast w okresie późniejszym, którego kwintesencją jest *Bal w Operze*, zbliża się ku wariantowi Gałczyńskiego i Gombrowicza w zakresie stosunku do tworzywa, przejawiającego się w bardzo wyrazistej grze elementami tradycji literackiej i konwencjami „niskiego” obiegu; grze, która mimo, że tak silnie wyeksponowana, nie jest celem samym w sobie. Można powiedzieć, że Tuwim, który naruszając granice między obiegami mimo wszystko je uznawał, niejako przygotował grunt Gałczyńskiemu, dla którego takie granice już właściwie nie istniały.

Tak w skrócie przedstawiają się powinowactwa niniejszego studium z pracami Włodzimierza Boleckiego, dokładniej omawiane w pierwszym rozdziale, na który składają się: ogólna charakterystyka fenomenu groteski, a zwłaszcza problemów z uchwyceniem jej istoty i skonstruowaniem precyzyjnej definicji, prezentacja założeń roz-

⁶ Bolecki, *Od potworów...*, s. 157–158.

⁷ Tamże, s. 159.

prawy oraz syntetyczny rys historycznoliteracki, ukazujący najistotniejsze, obok trzech wybranych do analizy, realizacje groteski w poezji okresu międzywojennego. Ta ogólna charakterystyka groteski, przypominająca najistotniejsze fakty z dziejów zjawiska i terminu, służy przede wszystkim ukazaniu złożoności pierwszego i nieprecyzyjności drugiego, co z kolei zobowiązuje do stosownych wyjaśnień w kwestii zakresu terminu „groteska” i rozumienia pojęcia. Otóż przyjmuję, że groteska jest zasadą twórczą, która może realizować się w dziele lokalnie, redukując się do rangi chwytu, i w efekcie służyć jednoznacznym celom (np. w satyrze – degradacji krytykowanego obiektu przez jego ośmieszenie), może też odgrywać rolę dominanty konstrukcyjnej, pozbawiając dzieło jednoznaczności. Założenie to leży u podstaw głównej tezy niniejszego studium, która brzmi następująco: groteska rozumiana jako zasada twórcza odgrywa fundamentalną rolę w przemianach poezji polskiej okresu międzywojennego.

Trzy kolejne rozdziały książki, stanowiące jej część analityczną, mają cel dwojaki. Po pierwsze, udowodnienie sformułowanej powyżej tezy, a więc też wskazanie na reprezentatywność grotesek Leśmiana, Tuwima i Gałczyńskiego dla tendencji groteskowych, które doszły do głosu w poezji okresu międzywojennego. Po drugie, ukazanie cech swoistych różnych realizacji groteski, czyli wydobycie tego, co oryginalne i niepowtarzalne. Dając wyraz przekonaniu, że analiza i interpretacja jako procedury wzajemnie się warunkują, świadomie nadbudowuję swój wywód nad istniejącymi już interpretacjami, dzięki którym możliwe stało się zaobserwowanie różnych aspektów groteski w twórczości tych poetów. Słowem, dyskurs mój ma charakter „pasożytniczy”, co zresztą odpowiada „pasożytniczej” naturze groteski. Dlatego też, aby oddać sprawiedliwość tym, którzy mnie zainspirowali, stosunkowo często posługuję się „cudzym słowem”, a cały wywód rozwijam raczej obok niż przeciw wypowiedziom moich poprzedników. Sądzę jednak, że przeprowadzone tu analizy nie tylko ukazują w szerokiej perspektywie fenomen groteski w poezji Dwudziestolecia, ale też odsłaniają aspekty twórczości wybranych poetów w dotychczasowych badaniach niedostrzeżone bądź nie dość wyeksponowane. A trzeba podkreślić, że ze względu na bogatą literaturę przedmiotu nie było to łatwe. Pozostaje mi nadzieja, iż życzliwy czytelnik to doceni.

Nie spodziewam się natomiast, że w ramach tego studium zdolam w sposób wyczerpujący przedstawić problematykę groteski w poezji okresu międzywojennego. Przeciwnie, zakładam, że ma ono charakter wprowadzający w temat „poezja nowoczesna a groteska”. Pomysł spojrzenia na groteskę w poezji Dwudziestolecia jako na symptom nowoczesności tej poezji zrodził się pod wpływem wzmiankowanej książki Hugo Friedricha oraz prac Ryszarda Nycza o języku modernizmu i poetyce epifanii. Zarówno Friedrichowskie „kategorie negatywne” – dysonans i anormalność, jak i formuła „wyobraźnia dyktatorska”, mieszczą się w polu semantycznym groteski. Fakt, że są one tak funkcjonalne w opisie liryki nowoczesnej, pozwala na domysł, iż w liryce tej groteska odgrywać musi znaczącą rolę, choć nie zawsze występuje w funkcji dominanty. Warto przy tym podkreślić, że zdaniem Friedricha istotnym zapleczem liryki nowoczesnej była romantyczna teoria groteski i fragmentu⁸. Ale groteska w poezji nowoczesnej to nie tylko dysonanse, anormalność, brzydota, „wyobraźnia dyktatorska”, lecz także parodia, gra konwencjami, słowem: ludyczność tak znamienne dla literatury nowoczesnej. Intertekstualność i metafikcyjność są moim zdaniem równie istotnymi znakami „nowoczesnego”, co niewyraźność czy epifaniczność.

*

Książka niniejsza jest zmienioną wersją pracy doktorskiej obronionej w Instytucie Badań Literackich PAN w roku 2004. Chciałabym podziękować promotorce prof. dr hab. Elżbiecie Feliksiak oraz recenzentom rozprawy: prof. dr hab. Stanisławowi Balbusowi i prof. dr hab. Michałowi Głowińskiemu za inspirujące uwagi, które wpłynęły na jej ostateczny kształt. Za wnikliwą lekturę i pomoc redakcyjną serdecznie dziękuję autorce recenzji wydawniczej dr hab. Annie Węgrzyniak.

⁸ Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, s. 37 i n.

Wokół pojęcia groteski

Groteska jest jednym z bardziej fascynujących zjawisk w dziejach kultury i jak dotąd skutecznie wymyka się wszelkim ujęciom syntetyzującym. Owładnięta żywiołem negacji, godzi sprzeczności i zarazem je unieważnia, dlatego też cokolwiek zostanie o niej powiedziane, z łatwością podlega zaprzeczeniu. Grotesce jako swego rodzaju twórczości fantastycznej przeciwstawić można koncepcję groteski jako swoistej odmiany realizmu; twierdzeniu, że groteska jest formą komizmu – przekonanie, że nie jest on dla odczucia efektu groteskowości niezbędny; opinii o błahości i banalności twórczości groteskowej – pogląd wręcz przeciwny, uznający ją za niebanalny i „poważny” wyraz światopoglądu polemicznego wobec zdroworozsądkowej i stereotypowej wizji świata.

Groteska może być rozpatrywana i jako pierwotna forma ekspresji (ponieważ sztuka groteskowa należy do najstarszych przejawów aktywności twórczej człowieka) i jako przejaw wyrafinowania, wynikającego z uświadomienia sobie konwencjonalnego charakteru sztuki. Równie bliska prymitywowi, co świadomemu antyestetyzmowi, jest ona naturalna i sztuczna, naiwna i samoświadoma. Nie można jej przyporządkować do określonego nurtu w sztuce, takiego jak np. rozumiany ahistorycznie symbolizm czy ekspresjonizm. To raczej ona sama, mimo różnorodności form, w jakich się przejawia, jest takim nurtem, zepchniętym na margines przez klasyczną koncepcję sztuki, notabene sformułowaną niegdyś na drodze krytyki reguł swoistych dla groteski¹. Nurtem opuszczającym wyznaczone

¹ Krytykę groteski mitologicznej zawiera zarówno traktat Witruwiusza *O architekturze*, jak też słynny *List do Pizonów* Horacego (W. Bolecki, Hasło: *Groteska, groteskowość*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1992, s. 346). Warto przy tym podkreślić, że wypowiedź Horacego, będąca wykładem zasady jasności i jednolitości, cieszy się również uznaniem badaczy piszących o grotesce. Jak zauważa M. Piwińska „jest to

sobie przez klasyczne *decorum* miejsce i przybierającym na sile w okresach kryzysów światopoglądowych i związanych z nimi przewartościowań estetycznych. Nurtem, który w wieku XX zdobył sobie pozycję na tyle znaczącą, że groteska została uznana za szczególnie adekwatny wyraz doświadczenia człowieka współczesnego.

U źródeł twórczości groteskowej leży zarówno czysto ludyczna potrzeba igrania z formą, jak i głęboko odczuwane poczucie absurdalności świata oraz niezgoda na rzeczywistość w jej kształcie zastanym. Groteska podejmuje grę z absurdem i w ten sposób usiłuje nad nim zapanować. W owym igraniu wyrażają się przeciwstawne dążenia ludzkiego umysłu. Z jednej strony pociąg do tego, co nielogiczne, uwolnione z pęt racjonalizmu, z drugiej – lęk przed tym, co irracjonalne i bezsensowne. Będąc królestwem nieokiełznanej wyobraźni, daje satysfakcję płynącą z poczucia niczym nieograniczonej swobody twórczej. Jest domeną obsesji, ale też sposobem ich oswojania, dlatego można jej przypisać swoistą moc wyzwalającą. Znajdują w niej ujście regresywne i mitotwórcze skłonności ludzkiego umysłu, jak też właściwy myśleniu progresywnemu krytycyzm. Jej domena rozciąga się między funkcjonującą w sferze magii i mitu sztuką archaiczną a demaskującą absurdy rzeczywistości twórczością satyryczną, która w przewrotny sposób racjonalizuje świat.

Oscylując między skrajnościami, groteska podważa fundamenty, na których opiera się wszelka racjonalna refleksja. Niweluje hierarchie, znosi opozycje, unieważniając tym samym zasadę sprzeczności. Anarchię godzi z rygorem, „szaloną wyobraźnię” z niezwykle precyzyjną konstrukcją, żywioł ludyczny z poważną refleksją na temat kondycji ludzkiej i przyszłości świata. Jak zauważa G. G. Harpham, groteska poddaje w wątpliwość powszechne przekonanie o możliwości uporządkowanej i progresywnej analizy nawet najbardziej złożonych idei. Stosunkowo łatwo można ją rozpoznać w dziełach sztuki, znacznie trudniej uchwycić wprost jej istotę². Dlatego też podej-

bowiem nie tylko pierwszy w historii literatury opis groteski, lecz bodaj jedyny jej opis pełny i dokładny – może dlatego, że został dokonany przez jej wroga” (M. Piwińska, *Przedmowa* do: E. Ionesco, *Teatr*, t. I, Warszawa 1967, s. 14).

² G. G. Harpham, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, N. Y., 1982. Harpham pisze m.in.: “As a practical matter we commonly adhere to several tactic assumption about ideas: that they can be clearly expressed; that they have kernels or cores in which all is tidy, compact, and organized; and that the goal of analysis is to set limits to them, creating sharply defined, highly differentiated, and therefore useful concepts.

mowane w tym kierunku wysiłki przynoszą komplementarne, a nie wzajemnie się wykluczające ujęcia. Dwie najsłynniejsze koncepcje groteski, Kayserowska³ i Bachtinowska⁴, są tego najlepszym przykładem. Różnią się one tak bardzo, że

w najważniejszych sprawach nie ma [między nimi] w ogóle punktów stycznych. Dla W. Kaysera groteska to świat wyobcowany, nieosobowy i absurdalny, dla M. Bachtina groteska to świat przewyciężonej alienacji, familiarnych kontaktów między ludźmi i wszechogarniającego poczucia wolności.⁵

Jednak w konfrontacji z niezmiernym bogactwem form, w jakich groteska się realizuje, każda z nich okazuje się na swój sposób trafna, choć żadnej nie można uznać za wyczerpującą. Koncepcje te, „oczyszczone” z elementu wartościującego, dopełniają się, ukazując odmienne aspekty zjawiska, które z uwagi na swoją złożoność może być opisywane z różnych perspektyw. Ale nawet przyjęcie wyraźnie określonego punktu widzenia nie likwiduje problemów z groteską, ponieważ – jak się wydaje – paradoksalność jest jej cechą istotową. Nie powinien zatem dziwić fakt, że i dzieje refleksji estetycznej nad fenomenem groteski obfitują w różnego rodzaju paradoksy.

Pierwszym użyciom terminu „groteska”, zastosowanemu jako nazwa odnalezionego pod koniec XV wieku, a dotychczas nieznanego ornamentu rzymskiego, towarzyszyło przekonanie o nowości odkrytego zjawiska. W rzeczywistości jednak odnaleziona odmiana ornamentu

We assume that, however complex an idea may be, it is essentially coherent and that it can most profitably be discussed in an orderly and progressive way.

The grotesque places all these assumptions in doubt. Whether considered as a pattern of energy or as a psychological phenomenon, it is anything but clear. Whereas most ideas are coherent at the core and fuzzy around the edges, the grotesque is the reverse: it is relatively easy to recognize the grotesque “in” work of art, but quite difficult to apprehend the grotesque directly. Curiously, it remains elusive despite the fact that it is unchanging. Although it appears in various guises, it is as independent of them as a wave of water, for it is somehow always recognizable as itself” (s. XVI). Zob. też T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków-Wrocław 1984, s. 23.

³ W. Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, München 1960.

⁴ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a ludowa kultura śmiechu*, przeł. A. i A. Goreniewie, oprac. S. Balbus, Kraków 1975.

⁵ Bolecki, dz. cyt., s. 360.

była maleńkim fragmentem (odłamkiem) ogromnego świata obrazowości groteskowej, świata, który istniał we wszystkich okresach antyku i dalej w wiekach średnich oraz w renesansie. I we fragmencie tym odcisnęły się charakterystyczne cechy owego ogromnego świata. To zabezpieczyło dalsze twórcze życie nowego terminu, jego stopniowe rozprzestrzenienie się na cały, niemal nieobjęty, świat groteskowej wyobraźni.⁶

Utraciwszy związek ze swoim znaczeniem historycznym, termin „groteska” anektował wszystko to, co naruszało reguły estetyki klasycznej, co wykraczało poza granice sztuki oficjalnej bądź stanowiło jej margines. Obejmował zarówno nowe, jak i uprzednie w stosunku do niego samego zjawiska artystyczne, by z czasem wykroczyć poza granice sztuki.

W toku tego procesu groteska, zinterpretowana początkowo „w duchu manieryzmu jako przejaw nieograniczonej fantazji i inwencji artysty oraz jako swoisty system symboli i alegorii związany z mitologią i filozofią starożytną”⁷, zostaje następnie skojarzona z rozwijającą się na przełomie XVI i XVII wieku satyrą i karykaturą⁸. W wieku XVII, pod wpływem twórczości Callota, którego ryciny w znacznym stopniu przyczyniły się do spopularyzowania pojęcia, utrwaliło się jej wcześniejsze rozumienie, wysuwające na plan pierwszy takie właściwości jak dziwaczność, fantastyczność, potworność, monstrialność. Równocześnie dostrzeżono związek groteski z komedią *dell'arte*, burleską, farsą, błazenadą, karnawałem (także, wstecznie, z jego formami średniowieczno-renesansowymi)⁹. Tym samym w obszarze znaczeniowym terminu znalazło się pojęcie

⁶ Bachtin, dz. cyt., s. 95.

⁷ Gryglewicz, dz. cyt., s. 6.

⁸ Bolecki, dz. cyt., s. 346 (Zob. też wcześniejszą wersję tego artykułu *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*, w: tegoż, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1998). Obie wersje są zasadniczym źródłem informacji zawartych w tym bardzo skrótowym rysie historycznym. Ograniczam się do przypomnienia faktów najistotniejszych dla celów niniejszej pracy. Szersza prezentacja dziejów groteski nie wydaje mi się konieczna, nie wniosłaby też nic nowego do – i tak już bogatej – literatury przedmiotu dostępnej w języku polskim. Zainteresowanych historią zjawiska i „terminu” odsyłam do w/w artykułów W. Boleckiego, do cytowanych już książek M. Bachtina i T. Gryglewicza, jak też do prac L. Sokoła (*Historia i współczesność groteski*, „Dialog” 1970, nr 8; *Przegląd prac o grotesce w literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4; *O pojęciu groteski*, „Przegląd Humanistyczny” 1971, nr 2 i nr 3; *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973) i A. Janus-Sitarz (*Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mroźka*, Kraków 1998).

⁹ Tamże, s. 347.

śmieszności, związek z którą stał się w przyszłości jednym z głównych przedmiotów sporu o istotę groteski. Zainteresowanie zjawiskiem wzrosło się około połowy wieku XVIII, w którym termin „groteska” nie tylko uzyskał status kategorii estetycznej, ale też objął swoim zakresem obszary pozaartystycznej działalności człowieka¹⁰. Prawdziwej nobilitacji dostąpiła jednak groteska dopiero w romantyzmie, kiedy to została skojarzona z brzydotą i uznana za konieczne dopełnienie piękna, znajdujące uzasadnienie w antytelicznej strukturze rzeczywistości. W taki sposób zinterpretował groteskę Wiktor Hugo w słynnym wstępie do dramatu *Cromwell*, będącym manifestem opozycyjnej w stosunku do neoklasycyzmu koncepcji sztuki. Z kolei w drugiej połowie wieku XIX w refleksji nad fenomenem groteski ponownie zostaje wyeksponowany jej związek z karykaturą, burleską, parodią, satyrą i kulturą ludową, zaś na przełomie wieków termin „groteska” zostaje użyty w odniesieniu do twórczości fantastycznonaukowej¹¹.

Apogeum zainteresowania groteską, spowodowane w znacznej mierze nasileniem się na niespotykaną wcześniej skalę tendencji groteskowych w sztuce współczesnej, przypada na wiek XX. Fakt, że zjawisko, mające wcześniej charakter marginalny, nabierające znaczenia jedynie w okresach przełomowych, zaczęło zajmować pozycję dominującą, nie mógł pozostać niezauważony. Warto przy tym podkreślić, że groteska znacznie bardziej fascynuje teoretyków niż samych artystów. Paradoksalnie, wśród twórców „groteskowych” są i tacy, którzy nie uznają terminu „groteska” za adekwatny w stosunku do swoich dzieł¹². Niemniej dla badaczy groteska wciąż stanowi problem zadany i nierozwiązany. Opisywana z różnych perspektyw i przy użyciu bardzo różnych metod badawczych, jawi się jako fenomen wieloaspektowy i wielofunkcyjny, pozostający w stosunku wzajemnej zależności ze zjawiskami, z którymi w ciągu kilku wieków istnienia terminu był kojarzony. Bibliografia przedmiotu jest nie tylko obszerna, ale też konsternująca. Różnorodność ujęć nie sprzyja bynajmniej uściśleniu terminu, który – jak zauważa Włodzimierz Bolecki – utraciłszy jeszcze w XVI wieku związek ze

¹⁰ Gryglewicz, dz. cyt., s. 7–8.

¹¹ Bolecki, *Groteska, groteskowość*, s. 349.

¹² Nie uznawali go np. Witkacy (zob. tamże, s. 356) i Tadeusz Różewicz.

swoim znaczeniem historycznym, nigdy nie był precyzyjny i takim pozostał do dziś.

Współcześnie stosowany bywa jako kwalifikacja estetyczna albo jako nazwa motywu, jako kategoria gatunkowa lub stylistyczna, jako nazwa specyfiki znaczeniowej utworu lub jako nazwa nurtu w sztuce.¹³

Traktowany jest również jako kategoria światopoglądowa¹⁴ czy filozoficzna¹⁵. Może być zatem odnoszony nie tylko do poszczególnych warstw dzieła, ale też służyć charakterystyce wizji świata, która się z dzieła wyłania. W związku z powyższym sensowne posługiwanie się tym terminem wymaga odpowiednich uściśleń, zarówno co do zakresu, w jakim termin „groteska” będzie używany, jak i rozumienia samego pojęcia.

*

Groteskowość nie jest fenomenem wyłącznie natury estetycznej i podobnie jak tragizm czy komizm może być uznana za właściwość zjawisk występujących w życiu¹⁶. Za groteskowe mogą uchodzić

¹³ Bolecki, *Groteska, groteskowość*, s. 345.

¹⁴ Np. Andrzej Mencwel przyjmuje, że „groteska jest swoistą strukturalizacją świadomości społecznej. Jest specyficznym przeżyciem świata – jego charakterystyczną wizją najogólniej rzecz biorąc”. I dalej: „Groteskowy ogląd świata, wyrażający się w literaturze w strukturach wysoce sformalizowanych (można by rzec – maksymalnie literackich), jest więc w naszym przekonaniu światopoglądem i powinien być badany narzędziami właściwymi metodologii historykistycznej, stosowanej w historii idei” (A. Mencwel, *Antygroteska Gombrowicza. „Ferdynurke” i teoretyczne problemy jej interpretacji*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. II: *Literatura międzywojenna*, pod red. A. Brodzkiej i Z. Żabickiego, Warszawa 1965, s. 259–260). Z kolei Ryszard Nycz pisząc o funkcji parodii w twórczości Witkacego, stwierdza m.in.: „Wszeczhronnie i wielofunkcyjnie stosowana, stała się dominującą techniką artystyczną w służbie g r o t e s k i [podkreśl. autora] jako globalnej i nadrzędnej kategorii estetyczno-swiatopoglądowej jego twórczości” (R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 162).

¹⁵ Zob. Bolecki, *Groteska, groteskowość*, s. 356 (Bolecki pisze tu m.in.: „Groteskę Gombrowicza można rozpatrywać jako filozofię, estetykę lub poetykę poszczególnych utworów”).

¹⁶ Zob. hasła „komizm” i „tragizm” w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988. Niektórzy badacze wyraźnie rozgraniczają „komizm” i „śmieszność”, pierwszy rezerwując dla zjawisk estetycznych, drugi – dla zjawisk występujących w życiu (np. J. Ziomek, *Komizm – spójność teorii i teorii spójności*, w: tegoż, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 327) lub też uważają komizm za wyspecjalizowaną odmianę śmieszności, traktując tę ostatnią jako kategorię nadrzędną (np. M. Gołaszewska, *Śmieszność i komizm*, Warszawa 1987).

pewne elementy rzeczywistości, takie jak: twory natury, których kształty z uwagi na wyraźne odchylenie od normy postrzegane są jako zdeformowane i – paradoksalnie – za „nienaturalne”, sytuacje życiowe, które na skutek koincydencji zdarzeń są tragiczne i śmieszne zarazem czy wreszcie zjawiska kulturowe, np. programy informacyjne w mediach, w których na prawach zestawienia sąsiadują ze sobą fakty z różnych względów niewspółmierne. Jako groteskowy może być również postrzegany cały świat, przy czym takiemu pogładowi towarzyszyć może przekonanie, że groteskowość jest immanentną cechą rzeczywistości jako takiej, bądź też poczucie, że jest to stan, w jakim znalazła się ona w określonym momencie historycznym.

Groteskowość ciąży jak groźba nad każdą idealistyczną postawą, każdym idealistycznym przedsięwzięciem i twórczością. Czyż nie towarzyszy ona zawsze głębszemu uświadomieniu sobie siebie samego i innych? Jest to „wtórny” stan świadomości, dogłębnie k r y t y c z n y [podkreśl. autora]. Dlatego też groteskowość, zanim stanie się przedmiotem kontemplacji estetycznej, towarzyszy refleksji na temat życia; zjawia się jako konsekwencja porównania rzeczy takich, jakimi są w głębi, z takimi, jakimi wydają się nam na powierzchni, ma ona powołanie „metafizyczne”, odsłania i uwypukla, ponieważ zmusza spojrzenie do wniknięcia w struktury, a na tym poziomie wszelka rzeczywistość zaczyna się mniej lub bardziej wykrzywiać.¹⁷

To specyficzne doświadczenie świadomości, może zostać wyartykułowane w różny sposób, choć wydaje się, że najbardziej adekwatny wyraz znajduje w grotesce rozumianej jako kategoria estetyczna. Trzeba jednak wyraźnie podkreślić, że groteska (w sensie estetyki) nie jest nierozdzielnie związana z takim „dogłębnie krytycznym” widzeniem świata, jakkolwiek ów zmysł krytyczny stanowi warunek percypowania groteskowości. Może się to wydać paradoksalne, że poprzez groteskę wyraża się światopogląd „naiwny”, pierwotny, zacierający „wszelkie granice między tym, co możliwe i co niemożliwe, między pięknem a szpetotą, między poważ-

¹⁷ J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 319.

nym a komicznym”¹⁸, jak też wizja świata oparta na krytycznym wglądzie w jego strukturę. Paradoks ów okazuje się jednak pozorny, gdy uświadomimy sobie, że u źródeł mitu, tak jak u źródeł wszelkiej krytyki rzeczywistości (przejawiającej się w sztuce współczesnej m.in. w świadomym mitotwórstwie) leży poczucie wyobcowania¹⁹. „Groteskowość” jest cechą tych wszystkich wizji świata, które opierają się na antynomiach, z tą różnicą, że antynomiczność może być afirmowana bądź też nie. Podczas gdy w przypadku pierwszym uznawana jest za jak najbardziej naturalną i nie budzi sprzeciwu, w przypadku drugim odczuwana jest jako nieustający konflikt i rodzi bunt. Oba światopoglądy dają się określić jako „groteskowe”, ale tylko w drugim przypadku można mówić o poczuciu „groteskowości” doświadczanym przez podmiot.

Ponieważ groteska może być rozpatrywana i jako kategoria estetyczna, i jako kategoria światopoglądowa bądź filozoficzna, wypada zatem sprecyzować, w jakim zakresie fenomen ten będzie analizowany w niniejszym studium. Otóż groteska interesuje mnie przede wszystkim jako zjawisko estetyczne, czyli ujmując rzecz skrótowo – jako poetyka i estetyka. Nie wyklucza to posługiwania się terminem także w znaczeniu kategorii światopoglądowej, zobowiązuje jednak do stosownych dopowiedzeń w przypadku, gdy zostanie użyty w tym drugim znaczeniu. Samo określenie zakresu terminu „groteska” stanowi jedynie etap wstępny jego uściślenia. Kolejnym musi być wyjaśnienie, co się pod pojęciem groteski rozumie, czyli w tym wypadku wskazanie, na czym polega swoistość groteski jako kategorii estetycznej. A to wymaga krótkiego wprowadzenia w najważniejsze – z punktu widzenia celów niniejszego studium – trudności w zdefiniowaniu groteski.

Włodzimierz Bolecki, tłumacząc, dlaczego nie podejmuje się rozstrzygać problemów teoretycznych stwarzanych przez groteskę, zauważa, że o ile studia poświęcone analizie zjawiska w dziełach poszczególnych twórców, stawiają

¹⁸ A. J. Guriewicz, *Z historii groteski. „Dół” i „góra” w średniowiecznej literaturze łacińskiej*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 351.

¹⁹ Założenie takie zawiera się *implicite* w poglądzie, „że mit jest formą poznania i rodzi się z potrzeby wyjaśnienia i uladzenia otaczającego świata, czym zajmują się zarówno religia, jak i nauka” (*Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 636–637).

historyka literatury przed klasycznym *embarras de richesse*, to prace próbujące uogólnić zjawisko groteski, tj. wydobyć jego uniwersalne, obligatoryjne cechy, rezygnują z wielu zjawisk partykularnych: na pozór fakultatywnych, ale – w konkretnych przypadkach historycznych – często najważniejszych.²⁰

Najlepszym wyjściem z tej wielce kłopotliwej sytuacji okazuje się rezygnacja z definicji na rzecz charakterystyki tych właściwości zjawiska i znaczeń terminu, które są szczególnie istotne dla badanego okresu historycznoliterackiego (w tym przypadku Młodej Polski)²¹. Z punktu widzenia celów założonych przez Boleckiego, stanowisko takie wydaje się w pełni uzasadnione, bowiem dla ukazania fenomenu groteski z perspektywy historycznoliterackiej precyzyjna definicja nie jest konieczna, a nawet może utrudniać jego szeroką prezentację. Natomiast w przypadku analiz szczegółowych, kiedy to przedmiotem opisu jest poetyka dzieła, brak takiej definicji może być jedynie źródłem niejasności. Skoro jednak wszelkie próby precyzyjnego uchwycenia istoty groteski wydają się z góry skazane na niepowodzenie, nie ma sensu porywać się na kolejną. Równie dobrze można skorzystać z wcześniejszych. Mają one m.in. tę zaletę, że zachęcają do dialogu, który w przypadku zjawiska tak zdialogizowanego jak groteska wydaje się niezbędny. Taki charakter ma definicja Philipa Thompsona, zawierająca „esencję tego, co jest wspólne wielu teoriom groteski pochodzącym z różnych okresów, od Mösera do Chestertona, od Kaysera do Manna”²². Nie likwiduje ona kłopotów z groteską, gdyż jest w stosunku do całości problematyki zbyt uproszczona, niemniej przekazuje istotę zjawiska²³ i dlatego wydaje się funkcjonalna jako podsumowanie przeglądu różnych teorii groteski oraz – z pewnym zastrzeżeniem – jako założenie poczynione na potrzeby analiz szczegółowych. Otóż zdaniem Thompsona groteska to:

nie rozwiązany konflikt nie dających się pogodzić elementów w dziele i w reakcji na nie. Znaczące jest to, że konflikt ów daje się porównać do ambiwalentnej natury elementu anormalnego, obecnego w grotesce. Mo-

²⁰ Bolecki, *Od potworów...*, s. 113.

²¹ Tamże, s. 113–114.

²² Sokół, *Groteska w teatrze...*, s. 55.

²³ Tamże.

glibyśmy wziąć pod uwagę uzupełniającą definicję groteski jako „ambivalentnie anormalnej”²⁴.

Istotę groteski sprowadza zatem Thompson do konfliktu przejawiającego się w dziele i w reakcji na nie. Źródłem tego konfliktu jest naruszenie normy, z punktu widzenia której poszczególne składniki dzieła nie dają się ze sobą pogodzić. Przedmiot, postać, sytuacja bądź też dzieło w całości jawią się jako wewnętrznie sprzeczne i sprzeczność ta nie podlega zniesieniu. Można zatem przyjąć, że cechą swoistą groteski jest anormalność postrzegana jako niestosowność lub/i wywołująca poczucie absurdu. Z punktu widzenia estetyki groteska jest wykroczeniem przeciwko zasadzie *decorum*. Rozpatrywana w kategoriach sensu pozostaje w konflikcie z prawami logiki i tym samym na pewnym poziomie może być utożsamiana z absurdem.

Teoretycznie reakcja odbiorcy w przypadku groteski ma zawsze charakter ambiwalentny i to pozwala odróżnić ją od komizmu, z którym jest bardzo często łączona i od którego za wszelką cenę bywa odseparowywana. W rzeczywistości jednak poczucie groteskowości jest równie względne jak poczucie komizmu. Każde z nich spowodowane zostaje naruszeniem normy, która musi być znana odbiorcy, aby w ogóle reakcje te mogły wystąpić. Każde może nie zaistnieć nawet w sytuacji rozpoznania normy, ponieważ oba zależą od stosunku odbiorcy do owej normy, chociaż jak się wydaje zależność ta ma charakter odwrotny. W przypadku efektu groteskowego, jeśli naruszona norma jest nie tylko znana, ale i uznawana, następuje jego wzmocnienie, zaś w przypadku efektu komicznego – osłabienie, aż do uznania za niestosowne i zupełnie nieśmieszne. Widać wyraźnie, że obie reakcje łatwo przechodzą jedna w drugą, różnią się bowiem jedynie stopniem złożoności. Ogólny mechanizm generowania efektu groteskowego i komicznego jest ten sam, ponieważ

²⁴ Tamże. Przekład L. Sokoła jest dokładny, dla porządku jednak przytaczam wersję oryginalną, poprzedzoną krótkim wyjaśnieniem: „The preceding discussion of the role of the abnormal in the grotesque should not be allowed to dominate our notion of the phenomenon as a whole. The abnormal is a secondary factor, of great importance but subsidiary to what I have outlined as the basic definition of the grotesque: *the unresolved clash of incompatibles in work and response*. It is significant that this clash is paralleled by the ambivalent nature of the abnormal as present in the grotesque: we might consider a secondary definition of the grotesque to be *'the ambivalently abnormal'*” (Ph. Thompson, *The Grotesque*, London 1972, s. 27).

źródłem jednego i drugiego jest niezborność, niewspółmierność, wewnętrzna sprzeczność. I groteska, i komizm bazują na absurdzie, który jest potencjalnie śmieszny i tragiczny, z tym, że groteska dyskонтuje go – nie eliminując, natomiast komizm, podobnie jak tragizm, powstaje w wyniku „unieszkodliwia” absurdu, zredukowania go do jednego z aspektów. Komizm i tragizm opanowują absurd, groteska jedynie próbuje go oswoić. Czyni to przy tym w sposób bardzo przewrotny – potęgując, wykorzystuje jego potencjał znaczeniowótórczy.

Jako struktury analogiczne, komizm i groteska pozostają ze sobą w ścisłym związku i mogą być sobie wzajemnie podporządkowane. Nie bez przyczyny groteska została swego czasu zredukowana do formy komizmu (w dodatku niskiego), a i współcześnie uważana jest za jedną z technik jego wywoływania²⁵. Komizm jest niejako wpisany w strukturę groteski, co nie znaczy, że jest niezbędny dla zaistnienia efektu groteskowego. Ten ostatni sprowadza się do dysonansu, który powstaje w wyniku zestawienia elementów niepasujących do siebie z punktu widzenia pewnej normy. Tego rodzaju zestawienie nie musi być postrzegane jako komiczne, niemniej jest takim potencjalnie, ponieważ przesada z łatwością ześlizguje się w śmieszność. Jeśli twórca nie zdaje sobie z tego sprawy, to jest po prostu grafomanem²⁶.

Z jednej strony groteska wydaje się strukturą nadrzędną w stosunku do komizmu, ponieważ go ogarnia. Efekt groteskowy powstaje przecież m.in. z przeciwstawienia komizmu takim jakościom, jak tragizm czy patos. Z drugiej, okazuje się wobec niego podrzędna, gdyż w procesie odbioru stosunkowo często jest postrzegana jako komiczna lub do komizmu redukowana. Nawet jeśli komizm

²⁵ Zob. np. B. Dziemiłok, *O komizmie*, Warszawa 1967, s. 63, 69.

²⁶ Jak zauważa Marta Piwińska, granica między grafomanią a sztuką groteskową jest bardzo płynna: „Żeby zrozumieć całą groźbę współczesnej sytuacji, ryzyko tej jedynej szansy, jaką podejmuje sztuka groteskowa – i niebezpieczeństwo, które nam każe jednak tęsknić za Horacym – musimy sobie uświadomić, że groteskę zamierzoną od mimowolnej dzieli tylko świadomość kłęski. To znaczy, że twórca groteski zgadza się niejako zostać «grafomanem», zakładając z góry, że tworzywo nie da się opanować, a rzeczywistość wyj śmiech i smutne komedie; że będzie przedrzeźniał, parodiował i wyszydzał wszystko, co godne szacunku, a przede wszystkim sztukę, jej wysokie posłannictwo i misję opanowywania czy wyrażania świata, jej fałszywe kreatorskie Słowo, fałszywą skalę «w dół» i «w górę» – i że nie będzie sam siebie traktował poważnie” (Piwińska, dz. cyt., s. 25). Także mitotwórstwo, najstarsza funkcja groteski, współcześnie naznaczone jest świadomością kłęski.

nie jest członem opozycji, tzn. jeśli w dziele zostają skontrastowane np. patos i obscena czy wzniosłość i trywialność, tego rodzaju zestawienie może być odbierane jako komiczne, ponieważ komizm zasadza się na kontraście i niewspółmierności. Teoretycznie więc wszystko, co groteskowe, może okazać się komiczne. Ale możliwa jest również sytuacja odwrotna. Jeśli w tym, co komiczne, dostrzeżona zostanie dwoistość, poczucie komizmu przejdzie w poczucie groteskowości. Wystarczy uświadomić sobie fakt, że pod maską błazna czy cyrkowego kłowna ukrywa się człowiek, który przeżywa jakiś wewnętrzny dramat, aby przemienił się on z postaci komicznej w groteskową.

Efekt groteskowy może się nie ukonstytuować nie tylko dlatego, że przysłoni go komizm. Ogólnie rzecz ujmując, nie zaistnieje wówczas, gdy nie zostanie dostrzeżona ambiwalentna natura owej całości powstałej z połączenia składników heterogenicznych. Groteskowe opozycje mogą być bardzo wyraziste, mogą też zarysowywać się bardzo subtelnie. Któryś z członów opozycji może odgrywać rolę dominanty, utrudniając tym samym dostrzeżenie elementu sobie przeciwstawionego. Równie dobrze może to być tragizm, co komizm²⁷, tyleż wzniosłość, co trywialność.

Wydaje się, że groteska jest szczególnie narażona na nieadekwatny odbiór²⁸, ponieważ przeciwstawia się silnie zakorzenionej w umyśle ludzkim potrzebie jednoznaczności (o czym świadczy jego podatność na wszelkiego rodzaju stereotypy, których demystyfikacji groteska służy) i wymaga od odbiorcy szczególnych kompetencji – polegających na umiejętności rozpoznania reguł, które niepasujące z pozoru elementy łączą w sensowną całość. Z punktu widzenia recepcji jest więc równie problematyczna jak wszystkie złożone struktury, takie jak np. metafora, parodia czy ironia, z którymi notabene pozostaje w ścisłym związku. Dlatego też uwzględnienie

²⁷ W różnych jego odmianach, od łagodnego humoru, przez ironię, po ostrą drwinę. Komizm traktuję zatem jako kategorię nadrzędną, neutralną. Por. Dziemidok, dz. cyt., s. 79–126 (schemat s. 97). Zob. też: „Tabele rodzajów komizmu” w książce M. Gutowskiego, *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej*, Warszawa 1973, s. 264–265 (Gutowski wyróżnia następujące odmiany komizmu: humor, dowcip, ironię, satyrę, żart, nonsensem, sarkazm, cynizm) oraz tabelę odmian ironii i form do niej zbliżonych lub potencjalnie ironicznych w książce P. Łaguny, *Ironia jako postawa i jako wyraz*, Kraków–Wrocław 1984, s. 88.

²⁸ Zob. W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 272–273.

w definicji groteski perspektywy odbiorcy wymaga zastrzeżenia, że jego ambiwalentna reakcja ma charakter potencjalny. I to jest zasadnicza korekta, jakiej wymaga definicja Thompsona. Za jej niewątpliwy atut należy uznać natomiast to, że pomija ona osobę twórcy, ponieważ określenie specyfiki groteski z tej perspektywy wydaje się jeszcze bardziej kłopotliwe.

Niektórzy badacze zjawiska twierdzą, że groteska występująca w sztuce archaicznej jest wyrazem światopoglądu mitycznego i z uwagi na swoją funkcję magiczną lub symboliczną ma charakter nieintencjonalny²⁹, co można chyba rozumieć w ten sposób, że nie było jej celem wzbudzenie w odbiorcy poczucia groteskowości. Natomiast groteska nowożytna przeciwnie, z premedytacją w taki stan odbiorę wprowadza:

groteska nowożytna [...] powstaje z uzmysłowienia sobie obcości wobec realnego świata, z świadomej, przynajmniej częściowo, introspek-

²⁹ Np. A. Clayborough, który rozpatruje groteskę z perspektywy psychologicznej, wyróżniwszy cztery rodzaje sztuki: regresywno-pozytywny, regresywno-negatywny, progresywno-negatywny i progresywno-pozytywny, sztukę intencjonalnie groteskową sytuuje w obrębie typu drugiego i trzeciego, a więc tych, w których stosunek twórcy do kreowanego obrazu jest negatywny (zob. A. Clayborough, *Z problemów teorii groteski (I)*, przeł. P. Marciszuk, J. Bujek, W. Kruska, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 1/2, s. 213). Z kolei W. Kayser jako argument przeciw określaniu „groteskowości wyłącznie z perspektywy odbioru” podaje przykład posągów Inków, które dla kogoś niezaznajomionego z tą kulturą mogą wydawać się groteskowe, gdy tymczasem „to, co sprawia wrażenie twarzy wykrzywionej w groteskowym grymasie, tajemniczego demona, potwora z marzeń sennych, a także czegoś niosącego uczucie zgrozy, bezradności i niepokoju wobec rzeczy niepojętych, jako forma dobrze znana ma równocześnie jakieś stałe miejsce w rozsądnym kontekście. Dopóki jesteśmy nieświadomi, mamy jednak prawo posługiwać się określeniem «groteskowe»” (Kayser, *Próba...*, s. 272–273). Kwestią otwartą pozostaje, czy czyniąc tak, rzeczywiście uznajemy coś „za groteskowe bez znalezienia po temu usprawiedliwienia w organizacji dzieła” (s. 272). Wydaje się to raczej niemożliwe. Drugi przykład Kaysera, pochodzący z bliższego nam obszaru kulturowego, wyraźnie tę intuicję potwierdza. Chodzi o malarstwo Boscha. Supozycja Kaysera, że gdyby udało się „rozszyfrować wymowę form, których używał Hieronim Bosch [...], zyskalibyśmy dowód, że w intencji twórcy jego obrazy właściwie nie były groteskowe i oddziaływanie tego artysty o największym być może wpływie na ukształtowanie się groteski w sztuce Zachodu opiera się na nieporozumieniu”, jest przysłowiowym dzieleniem włośna na czworo. Cóż z tego, że w płaszczyźnie sensu dzieła Boscha są symbolicznym wykładem ideologii sekty Adamitów. Niezależnie od tego, co znaczy formy, którymi posługuje się ten malarz, struktura jego obrazów jest groteskowa. Warto przy okazji zauważyć, że np. w tryptyku *Ogród rozkoszy* groteskowe są wszystkie części: centralny obraz o tym samym tytule co całość, *Piekło*, a także *Raj*. W kwestii intencjonalności groteski zob. też P. Marciszuk, *Groteska i absurd (estetyczny i światopoglądowy aspekt groteski)*, cz. II, „Przegląd Humanistyczny” 1983, nr 4, s. 148.

cji i migracji ku dawnym źródłom, ku prainstynktom i prapopędem człowieka.³⁰

Wydaje się, że nieintencjonalny może być tylko efekt groteskowy powstały na skutek nieudolności twórcy, czyli – co się już rzekło – mimowolna groteska to wytwór grafomana. W pozostałych przypadkach groteska jest zawsze intencjonalna, pełni jedynie różne funkcje. Może być np. wyrazem „pierwotnego” światopoglądu utrwalonego w sztuce archaicznej i twórczości ludowej, owego „naiwnego” widzenia świata, charakterystycznego zarówno dla wczesnego, „dziecięcego”, „pierwotnego” etapu w dziejach człowieka, jak i dla współczesnego prymitywu. Określenie „dziecięcy” pojawiło się tutaj nieprzypadkowo. Trudno o lepszy dowód naturalności groteski jako działania twórczego niż składające się na folklor dziecięcy rymowanki i wywracanki. Dzieci z upodobaniem przedrzeźniają system językowy, który dopiero co zaczęły opanowywać. Celują również w humorze „skatologicznym”, eksponującym charakterystyczny dla groteski kontrast między duchową „góram” i materialnym „dołem”. Jak zauważył rozmiłowany w absurdzie Julian Tuwim: „Dzieci bzdurzą i – że tak powiem – chcą być bzdurzone. Potem im to przechodzi. Któremu nie przejdzie – zostaje poetą.”³¹

Świat dziecka, podobnie jak świat baśni, jest „groteskowy”, ponieważ jest królestwem wszechmożliwości. W świecie tym realność miesza się z fantastyką, śmiech z płaczem, zabawa z działaniem serio. Wbrew mitowi o dzieciństwie „sielskim, anielskim” to świat pełen antynomii, bez troski jedynie z punktu widzenia tych dorosłych, którzy dziecięce dramaty mierzą skalą własnych. Jest to świat leków, które trzeba oswoić i na które najlepszym lekarstwem okazuje się śmiech. Świat magii i symboliki, tak wyraźnej w twórczości plastycznej dzieci, świat konkretnego i wyolbrzymionego szczegółu. Wreszcie świat zabaw i gier dziecięcych, który jest jednym z ciekawszych obszarów realizowania się *mimesis*, nacechowanej mniej lub bardziej świadomym krytycyzmem³². Przy okazji warto zauwa-

³⁰ E. Kuryluk, *Salome albo o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Kraków 1976, s. 142.

³¹ J. Tuwim, *Dzieła*, t. V: *Pisma prozą*, oprac. J. Stradecki, s. 507.

³² Zob. Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 110–111. Jako przykład „z życia «klasycznego» *homo ludens*, jakim jest dziecko” przywołuje Mitosek historię znaną jej z autopsji. Bohaterką tejże historii jest pięcioletnia dziewczynka, która „rozebrała

żyć, że dzieci doskonale zdają sobie z tego sprawę, że zabawa jest działaniem „na niby”, a jednocześnie traktują ją bardzo serio, wykazując postawę w pełni zaangażowaną. Jeśli więc pozwalamy sobie na porównanie człowieka pierwotnego do dziecka, to trzeba również mieć na uwadze i to, że jego rzekoma naiwność nie była tak bezgraniczna, jak się nam (w zadufaniu) może wydawać.

Granica między twórczością groteskową pierwotną (naiwną) i tą wyrafinowaną, która – będąc w pełni świadomą grą z konwencjami estetycznymi – ma na celu wywołanie efektów dysonansowych, a co za tym idzie wzbudzenie w odbiorcy poczucia groteskowości, jest więc w gruncie rzeczy nieuchwytna.

Groteskę, w której nazwie dźwięczy jej archaiczne pochodzenie, można określić jako kategorię estetyczną człowieka jaskiniowego. Lecz była nią chyba – groteską czystą – tylko przez chwilę, bo razem z nią, w niej samej i dla jej uśmierzenia zarazem powstało prawo i zakaz, tabu, świadomość artystyczna, humanistyczna funkcja społeczna, wtedy – religijna, i tak dalej i dalej rósł ów ubezpieczający mur, który nas chroni od chaosu, budowany przez dziesiątki tysięcy przed Horacym. Lecz malowidła i rzeźby jaskiniowe, sen i mit (choć jest on nieświadomością opanowaną już na poły przez świadomość) zdają się wskazywać, że pytanie o groteskę było źle stawiane. Stawiane bowiem było tak: skąd groteska się wywodzi, na ile jest kombinacją, mieszaniną grozy i śmiechu, fantazji i rzeczywistości, snu i jawy, podczas gdy to z niej raczej i przez jej opanowywanie wywiodła się nasza kultura, a z kombinacji i podziałów jej naiwnego autentyzmu, przez estetyczne spekulacje, cezury, selekcje, proporcje, wywiódł się dualizm wizji tragicznej i komicznej.³³

swoją lalkę na drobne elementy, części te poukładała, sama ubrała się w fartuch. Zapytana przez rodziców, co to znaczy, odpowiedziała, że bawi się w sklep mięsny”. Zdaniem autorki: „Realizm tej sytuacji zdaje się przeczyć wszelkim mitom o nadzwyczajnej wyobraźni dzieci. [...] Dziecko stworzyło to, co dorośli określiliby jako «teatr faktu»”. Jakkolwiek historia ta może przerażać swoim makabryzmem, wniosek, że świadczy ona o braku nadzwyczajnej wyobraźni nie wydaje się w tym wypadku uzasadniony. Dziewczynka wykazała się sporą inwencją. Gdyby scena tego rodzaju pojawiła się na heppeningu, byłaby artystyczną manifestacją, kontrowersyjną z uwagi na środki, ale niewątpliwie nacechowaną ostrym krytycyzmem. Także określenie „teatr faktu” nie jest zbyt fortunate, ponieważ nie mamy tu do czynienia z wiernym przeniesieniem faktu z życia w sferę zabawy. Natomiast historia ta, która niewątpliwie może być odbierana jako groteskowa, ponieważ jest makabryczna i śmieszna zarazem, stanowi doskonały przykład zależności pomiędzy groteską i *mimesis*, zwłaszcza w jej odmianie krytycznej, reprezentowanej m.in. przez parodię.

³³ Piwińska, dz. cyt., s. 26.

Próba uwzględnienia intencji twórcy w definicji groteski jest więc z góry skazana na niepowodzenie, ponieważ groteska – jako kategoria estetyczna obecna w sztuce na przestrzeni dziejów, tak „stara” jak działalność artystyczna – służyła wyrażaniu bardzo różnych postaw wobec świata. Okiełznana, tzn. jednoznacznie sfunkcjonalizowana i zepchnięta na margines przez klasyczną koncepcję sztuki, rozprzestrzeniła się w okresach, gdy koncepcja ta poddawana była rewizji, by z niespotykaną od czasów archaicznych siłą zmanifestować swoje możliwości w sztuce współczesnej. Problem intencjonalności groteski staje się istotny tylko wówczas, gdy groteskę pojmuje się jako efekt (cel), znika zaś, gdy uznaje się ją za zasadę twórczą, czyli zasadę organizacji dzieła. W przypadku drugim – podział na groteskę intencjonalną i nieintencjonalną wydaje się mało użyteczny, zwłaszcza że jest podziałem nie klasyfikującym, lecz wartościującym. Nieintencjonalność to mimowolność, a mimowolność w sztuce to nieudolność.

Zważywszy zatem na fakt, że za groteskową uchodzi twórczość o bardzo różnorodnych intencjach, a złożony fenomen groteski może być rozpatrywany z wielu perspektyw, najbardziej funkcjonalna dla opisu jej konkretnych realizacji wydaje się definicja, która uwzględnia zarówno wielofunkcyjność groteski, jak i jej względność w procesie odbioru. W związku z powyższym przyjmuję, że groteskowość jest właściwością dzieła, mającą oparcie w jego specyficznej strukturze i potencjalnie postrzeganą w procesie jego odbioru. Groteska może być więc traktowana jako zasada twórcza, polegająca na konstruowaniu dzieła poprzez deformację i/lub łączenie składników niewspółmiernych bądź wykluczających się z punktu widzenia określonej normy i ewentualnie wywołująca w odbiorcy reakcję o charakterze ambiwalentnym. Zasada ta może realizować się w dziele lokalnie, redukując się do rangi chwytu, który służy jednoznacznym celom, np. w burlesce – wywoływaniu efektów komicznych, w satyrze – degradacji krytykowanego obiektu przez jego ośmieszenie, w karykaturze – wydobyciu cech charakterystycznych, może też odgrywać rolę dominanty konstrukcyjnej stając się nośnikiem sensu dzieła, a w konsekwencji wpisanego weń światopoglądu. Pełniąc funkcję naczelnej zasady konstrukcyjnej groteska może organizować wszystkie poziomy dzieła; w przypadku dzieła literac-

kiego może realizować się na płaszczyźnie wypowiedzi, „wielkich figur semantycznych” oraz w sferze ogólnych jakości estetycznych.

Dla określenia swoistości groteski jako zasady twórczej szczególnie adekwatne wydaje się pojęcie absurdu³⁴. Z uwagi na analogię strukturalną na pewnym poziomie oba te pojęcia są ze sobą tożsame. Można to ująć jeszcze inaczej: mechanizm znaczeniowórczy groteski jest taki sam jak w absurdzie, ponieważ jej sens konstytuuje się ponad sprzecznościami. Absurd, potocznie utożsamiany z bezsenssem, wcale nim nie jest z punktu widzenia logiki. Wyrażenia absurdalne są wewnętrznie sprzeczne, ale nie są pozbawione znaczenia. Podobnie jest z groteską. Pomawiana o programowy bezsens, w rzeczywistości zawsze na swój sposób coś znaczy. Samo zestawienie wykluczających się elementów jest już bowiem semantycznie nacechowane, niezależnie od tego czy kryją się za nim wyraźne intencje znaczeniowórcze, np. symboliczne, czy też ma ono na celu zademonstrowanie ich braku. Formuła Kaysera określająca groteskę jako grę z absurdem okazuje się w związku z powyższym bardzo trafna. Ma również ten atut, że eksponuje ludyczność, która jest nieodłączną cechą groteski. Oczywiście każdą działalność czło-

³⁴ Badacze groteski nie są zgodni, co do rozumienia relacji groteska – absurd. Np. Martin Esslin w swojej słynnej pracy *The Theatre of the Absurd* (przekład polski rozdz. pt. *Znaczenie absurdu*, przeł. P. Bikont, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3) stosuje oba terminy wymiennie. Lech Sokół zauważa w związku z tym, że: „Esslinowski absurd odniesiony do teatru Becketta, Ionesco, Geneta, Adamova i innych autorów jest równoznaczny z groteską lub prawie równoznaczny. Świadomość tego faktu posiada sam autor. Publikując w rok po pierwszym wydaniu swojej książki w zbiorze esejów o grotesce dwie prace o autorach francuskich i angielskich – których uprzednio zaliczył do teatru absurdu – zastąpił bez słowa komentarza pojęcie absurdu – pojęciem groteski” (L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, s. 202). Sam Sokół, powołując się na Thompsona, uznaje pojęcie absurdu za bardziej amorficzne od pojęcia groteski i dodaje za autorem *The Grotesque*, że „groteskę można sprowadzić do pewnego wzoru formalnego, pewnej struktury, owego tak często przywoływanego konfliktu niewspółmiernych elementów dzieła sztuki. Absurd natomiast to pewna zawartość, jakość, uczucie (czy poczucie) albo atmosfera (czy też postawa), albo określone spojrzenie na świat. Absurd może być wyrażony w dziele sztuki poprzez ironię, argumentację filozoficzną albo przez groteskę” (jest to wolny przekład słów Thompsona ze s. 32–33 *The Grotesque*). Osobiście kilka lat temu, w pracy *Antropologia i groteska w dziełach Sławomira Mrożka* (Białystok 1995) opowiedziałam się po stronie Thompsona i Sokola. Dzisiaj jednak skłaniam się ku stanowisku Esslina i uważam, że w pewnych przypadkach oba pojęcia są sobie równoważne. W moim rozumieniu groteska rozpatrywana na płaszczyźnie sensu to po prostu absurd, natomiast z estetycznego punktu widzenia to niestosowność, czyli niespektowanie zasady *decorum* (zob. s. 22 niniejszego studium). Zob. też: P. Marciszuk, *Groteska i absurd (estetyczny i światopoglądowy aspekt groteski)*, cz. II, „Przegląd Humanistyczny” 1983, nr 4.

wieka, a zwłaszcza artystyczną, można opisać w kategoriach gry, niemniej w przypadku groteski tego typu ujęcie wydaje się szczególnie adekwatne. Jest to jednak kwestia, która wymaga osobnego rozważenia, powrócę więc do niej później.

Jako integralnie związana z absurdem groteska wykazuje duże podobieństwo do metafory, która również ustanawia sens ponad sprzecznościami, a odczytywana dosłownie uderza absurdalnością. Dlatego też metafora może stanowić oparcie dla groteski, która realizuje się za pośrednictwem takich środków jak hiperbola, litota czy animizacja, będących odmianami szeroko rozumianej metafory. Strukturę metaforyczną mają z reguły rozbudowane motywy groteskowe, takie jak np. taniec śmierci, świat jako teatr i związany z nim motyw ludzi-marionetek, a chwyt polegający na realizacji metafory jest jednym z podstawowych mechanizmów generowania efektu groteskowego. Metaforyczna jest również formuła określająca świat groteskowy *in toto* jako „świat na opak”³⁵.

Strukturalne pokrewieństwo metafory i groteski sprawia, że jako przedmiot refleksji teoretycznej stwarzają one analogiczne problemy, a pewne konstatacje na temat pierwszej okazują się trafne w odniesieniu do drugiej. Groteskowość podobnie jak metaforyczność nie jest właściwością stałą, niezmienną i może być rozpatrywana na trzech płaszczyznach: 1) z punktu widzenia norm systemowych (dla metaforyczności są to normy systemu językowego, dla groteskowości – normy obowiązujące dla zdroworozsądkowej wizji świata lub opartej na niej konwencji mimetycznej); 2) z punktu widzenia wypowiedzi, którą jest dzieło; 3) z punktu widzenia odbiorcy. Można zatem mówić o groteskowości genetycznej, wynikającej z faktu, że dany obiekt uderza swoją anormalnością i w związku z tym budzi w odbiorcy odczucia ambiwalentne. Gdy taki obiekt wejdzie w skład większej całości, jego groteskowość może zostać zachowana, może też ulec stłumieniu pod wpływem kontekstu. Wreszcie o tym, czy obiekt ten zostanie odebrany zgodnie z kontek-

³⁵ „Świat na opak” zaliczany jest przez E. R. Curtiusa do najstarszych toposów poetyckich. Autor *Literatury europejskiej i łacińskiego średniowiecza* wywodzi go od adynatów, czyli „szeregowania rzeczy niemożliwych” (zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 103–107).

stem jako groteskowy bądź nie, decyduje szeroko rozumiana kompetencja odbiorcy³⁶.

Motywy groteskowe konwencjonalizują się i mogą funkcjonować na tej samej zasadzie co metafory-*cliché*, które są rozumiane automatycznie, w związku z czym ich metaforyczność uchodzi uwadze. Dlatego też groteskowość antycznych hybryd, które zostały przez naszą kulturę oswojone, może być słabiej odczuwalna niż np. groteskowość posągów Inków, reprezentujących obcą nam kulturę (by odwołać się do przykładu Kaysera), niż groteskowość obrazów Bosccha, którego hybryd w taki sposób nie oswojono czy wreszcie groteskowość sztuki współczesnej, która notabene staje się coraz mniej zauważalna z uwagi na upowszechnienie się groteski jako zasady twórczej.

Ze względu na analogię strukturalną pojęcie metafory okazuje się szczególnie pomocne w charakterystyce groteski. Jak zauważa G. G. Harpham:

[...] metaphor is more often perceived these days as identical to figuration, so that it shares with grotesque the capacity of appearing both marginal and central. Both metaphor and the grotesque give a dominant impression of unity, though they are manifestly constructed of pieces. And both operate by means of self-abolishing incongruity. We interpret the metaphor in such a way as to minimize the referentiality of its language, and we interpret the grotesque form, filling in its gasps and reading it as a symbol, or a "sign of the times". In both cases, the act of interpretation we perform with all language, and with all images, is intensified to the point where it rises above our threshold of awareness so that we can, as it were, catch ourselves in the act.

Finally, in the case of both metaphor and the grotesque, the form itself resist the interpretation that it necessitates. We remain aware of the referential absurdity of the metaphor despite our attempts to transcend it, and the discord of elements in the grotesque form remains discordant. But this is precisely the reason that both are capable of standing for the entire field of art. For if the interpretation supplanted the form that gave rise to it, there would be no need for art. Art lives by resisting interpretation as well as by inventing it, and it is this double movement that is figured in both the metaphor and the grotesque.³⁷

³⁶ Nawiązuję tu do artykułu M. Głowińskiego *Metafora, demetaforyzacja, konteksty*, w: *Studia o metaforze II*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1983.

³⁷ Harpham, dz. cyt., s. 178.

Metafora i groteska są ze swej istoty autoteliczne, dlatego też forma groteskowa musi być brana pod uwagę zarówno w rozważaniach nad stosunkiem sztuki do rzeczywistości, jak i w refleksji nad fenomenem „czystej sztuki”.

No matter what kind of case one wants to make on these basic aesthetic issues, one runs up against the problem of grotesque art. As the final obstacle to a universal and internally consistent theory of aesthetics.³⁸

Paradoks groteski jako zasady twórczej polega na tym, że jest ona budowaniem przez burzenie³⁹. Silny żywioł negacji często przesłania jej aspekt konstruktywny, co może być poczytywane za słabość, ale to właśnie w przeczeniu tkwi niezwykła moc groteski – jej ogromny potencjał polemiczny. Ów potencjał pozostaje w ścisłym związku z „pasożytniczą” naturą groteski, która żywi się gotowymi formami. Zarówno deformacja, jak i hybrydyzacja, będące konkretyzacjami groteski jako zasady generalnej, są konstruowaniem nowej całości na bazie całości istniejących uprzednio. Pierwsza realizuje się poprzez wyolbrzymienie bądź pomniejszenie, które odbywa się kosztem zachwiania proporcji i wyeksponowania autonomizującego się szczegółu, druga polega na łączeniu elementów heterogenicznych w całość z pozoru niespójną. Nie są to bynajmniej zasady wykluczające się. Za szczególny przypadek ich współdziałania można uznać parodię, która jest przekształceniem określonego wzorca poprzez wyolbrzymienie pewnych jego cech i wprowadzenie elementów obcych. Funkcjonalność parodii jako narzędzia kreacji groteskowej wiąże się z tym, że ogólna zasada groteski, a więc przemieszanie elementów niewspółmiernych lub heterogenicznych, doskonale realizuje się w ramach jej struktury.

Jakkolwiek w dziejach groteski można wyróżnić nurt parodystyczny i nieparodystyczny⁴⁰, groteska literacka sytuuje się przede wszystkim w obrębie tego pierwszego. Ścisłej, w utworach literackich, w których groteska pełni funkcję dominantę, istotnym wy-

³⁸ Tamże, s. 179–180.

³⁹ Zob. M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, w: tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 216.

⁴⁰ Zob. Bolecki, *Od potworów...*, s. 130.

znacznikiem groteskowości jest parodia. Upowszechnienie się groteski w literaturze XX wieku idzie w parze z emancypacją parodii, która także postrzegana jest współcześnie jako naczelną kategorią estetyczną⁴¹, co nie znaczy bynajmniej, że w okresach wcześniejszych parodia nie odgrywała tak ważnej roli w generowaniu efektów groteskowych. Na szeroko rozumianej parodii zasadzają się najwybitniejsze realizacje groteski literackiej, począwszy od *Metamorfoz* Owidiusza i *Przemian* Apulejusza, poprzez *Garagntuę* i *Pantagruela* Rabeiaisa'go i *Don Kichota* Cervantesa, po odkrytego na nowo przez pisarzy XX-wiecznych *Tristrama Shandy* Sterna, reprezentującego tę epokę w historii literatury, która uchodzi za przełomową w dziejach groteski. Romantyzm bowiem nobilitował groteskę niejako podwójnie. Po pierwsze, doceniając estetyczną rolę brzydoty; po drugie, preferując formę otwartą i wykazując ironiczny dystans do tworzywa. Groteska jako zasada twórcza legła u podstaw nowej koncepcji sztuki. Tym samym romantyzm zapoczątkował proces upowszechniania się tendencji groteskowych, który w okresie modernizmu wyraźnie przybrał na sile, a współcześnie osiągnął apogeum. Niewątpliwie więc w dziejach groteski, podobnie jak w dziejach kultury europejskiej w ogóle, romantyzm był jednym z ważniejszych etapów, niemniej źródła twórczości groteskowej, w tym również groteski literackiej, biją znacznie głębiej. A skąd wypływają – to jak dotąd najbardziej efektownie i przekonująco pokazał Michał Bachtin, który jako pierwszy tak wyraźnie podkreślił fakt, że twórczość groteskowa korzeniami tkwi w różnych formach ludycznej aktywności człowieka.

Otóż groteskę literacką wywodzi Bachtin z tradycji świąt ludowych i karnawału, z którymi pozostawała ona w ścisłym związku jeszcze w okresie średniowiecza i renesansu. To właśnie w karnawale znakomity interpretator twórczości Rabelais'go dostrzegł źródło właściwej grotesce ambiwalencji, przejawiającej się we współistnieniu elementu negatywnego, niszczycielskiego i pozytywnego, odrodzicielskiego i mającej oparcie w różnego typu działaniach parodystycznych. Zdaniem Bachtina, przemiany, jakim uległa groteska w wieku XVII i XVIII, łączyły się z utratą przez nią bezpośredniego związku z ludową kulturą jarmarczną, czemu towarzyszyła pewna

⁴¹ Zob. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, s. 157.

formalizacja obrazów karnawałowo-groteskowych, pozwalająca na ich różne wykorzystanie. Zarazem jednak „zawartość treściowa formy karnawałowo-groteskowej, jej artystyczno-heurystyczna i uogólniająca siła przetrwały we wszystkich istotnych zjawiskach tego czasu”⁴². Zaliczając do nich komedię *dell'arte*, która z karnawału wyrosła, oraz związane z nią komedie Moliera, a także powieść komiczną i siedemnastowieczne tawestacje, powiastki filozoficzne Woltera i Diderota oraz twórczość Swifta, konkluduje Bachtin:

We wszystkich tych zjawiskach – przy całym zróżnicowaniu ich celów i charakteru – forma karnawałowo-groteskowa pełni podobne funkcje: uświęca swobodę fikcji, pozwala połączyć to co różnorodne i zbliżyć to co dalekie, pozwala wyzwolić się spod nacisku panującego światopoglądu, wszelkich konwenansów, obiegowych prawd, spod nacisku wszystkiego co zwykle, zrutyinizowane, ogólnie przyjęte, pozwala spojrzeć na świat po nowemu, odczuć względność wszystkiego co istnieje i przeczuć całkowicie inny porządek świata.⁴³

Wkładu Bachtina w wyjaśnienie zjawiska groteski nie sposób przecenić. Jego koncepcja, oczyszczona z wartościującego elementu ideologicznego, który pozbawia ją uniwersalności, jest niezwykle inspirująca dla opisu poetyki utworów groteskowych, jak zresztą Bachtinowska teoria gatunków i stylistyka w ogóle. Koncepcja literatury skarnawalizowanej, charakterystyka gatunków „powagiśmiechu”, fenomen „wielojęzyczności” z kluczowym dlań pojęciem „cudzego słowa” – cała ta problematyka wywiedziona z analizy dzieł, w których groteska jest bądź zasadą konstytutywną, bądź jedną z dominant – są punktem archimedesowym rozważań nad groteską jako poetyką. Karnawalizacja, jako conceptualizacja procesu oddziaływania kultury jarmarcznej na literaturę wysokiego obiegu, oraz koncepcja „cudzego słowa”, obejmująca m.in. zjawisko stylizacji i parodii, okazały się pomysłami bardzo płodnymi, które zaowocowały teorią intertekstualności. Nie operując tym pojęciem, Bachtin przyczynił się więc do odkrycia intertekstualnego aspektu groteski. Na tym jednak jego zasługi dla teorii groteski się nie kończą. Otóż Bachtin, bodajże jako pierwszy, w tak przekonujący spo-

⁴² Bachtin, dz. cyt. s. 96.

⁴³ Tamże.

sób scharakteryzował semantyczną funkcję ludycznego aspektu groteski, dostrzegając w śmiechu ambiwalencję pierwiastka negatywnego (destrukcyjnego) i pozytywnego (odrodzielskiego), problematyzując tym samym relację groteska – komizm. Wprawdzie nie uniknął tendencyjności w interpretacji światopoglądowego wymiaru groteski, uznając za najbardziej wartościową jedną z jej historycznych realizacji⁴⁴, lecz posługując się kategorią „śmiechu zredukowanego”⁴⁵ wykazał, że ludyczność należy do konstytutywnych cech groteski. Udowodnił przy tym, że groteska jest ze swej istoty wielofunkcyjna.

*

Groteska oscyluje między symbolizmem i pozbawioną znaczenia igraszką formalną, między sensem ukrytym i jego brakiem. Ponieważ jednak umysł ludzki nie znosi próżni, brak sensu okazuje się na swój sposób znaczący. Groteska bazuje na owej potrzebie nadawania sensu i przewrotnie ją wykorzystuje. Dzieło groteskowe znaczy poprzez negację, ale jego sens się w niej nie wyczerpuje. Kształtując się w opozycji do obowiązujących konwencji, przeciwstawia się im tworząc własne reguły, których rozpoznanie jest warunkiem jego zrozumienia. Nawet czysto dekoracyjny ornament groteskowy czy purenonsensowy limeryk, które mogłyby uchodzić za ewidentny przejaw ludycznej funkcji groteski, dają się zinterpretować jako wypowiedzi na swój sposób znaczące, ponieważ nadają sens bezsensowi. Słowem w literaturze czysty nonsens jest właściwie niemożliwy, co bynajmniej nie znaczy, że wszystko co „bełkotliwe” ma wartość artystyczną, choć odróżnienie szmiry od dzieła wartościowego wydaje się bardziej kłopotliwe w przypadku dzieł groteskowych niż np. dzieł respektujących klasyczną zasadę jednolitości.

Ambiwalentny charakter groteski, wynikający z łączenia elementów sprzecznych, niejako z założenia predestynuje ją do wyrażania postaw niejednoznacznych, dalekich od klarownych rozwiązań, postaw świadczących o zagubieniu, ale też o poszukiwaniu nowej

⁴⁴ Chodzi o groteskę renesansową, której najwybitniejszą realizacją jest zdaniem Bachtina dzieło Rabelais’go.

⁴⁵ Kategorią tą posługuje się Bachtin charakteryzując groteskę romantyczną i modernistyczną.

drogi, a zatem polemicznych, często agresywnych i bezkompromisowych. Także groteska o wyraźnie ludycznych cechach nie jest pozbawiona elementu światopoglądowego. Różnego typu „pogodne” igraszki z absurdem, których skarbnicą jest twórczość ludowa i folklor dziecięcy, ale też inspirowana nim literatura, są swoistym wyznaniem wiary w twórczą moc nonsensu. Już więc na tym poziomie ujawnia się polemiczny charakter groteski wobec utartych wyobrażeń o świecie. To właśnie owej polemiczności zawdzięcza groteska swoją zawrotną karierę w sztuce współczesnej. Z pozoru błaha, niepoważna, destrukcyjna okazuje się niezwykle skutecznym orężem w walce o nowy kształt sztuki, a także – co chyba najistotniejsze – o nową świadomość społeczną, ponieważ negując wszelkiego rodzaju konwencje (językowe, stylistyczne, gatunkowe) kwestionuje nie tylko określone kanony estetyczne, ale też utrwalone w tych formach „przekonania na temat struktury świata, zachowań ludzkich, historii, życia społecznego, psychologii” oraz „zakrzepłe i zdogmatyzowane systemy aksjologiczne”⁴⁶. Nieuprawnione byłoby twierdzenie, że zawsze i wszędzie groteska niesie ze sobą ważne treści, choć niewątpliwie ma ku temu ogromne predyspozycje. Niemniej jako zasada paradoksalna godzi wielkie powołanie z mistyfikacją. W ramach jej potencjału mieści się również możliwość pozorowania „głębi”. Warto o tym pamiętać w czasach, w których konstruowanie przez destrukcję jest działaniem powszechnym.

Takie właściwości groteski jak operowanie dysonansem i kontrastem, łączenie elementów heterogenicznych i odrzucenie hierarchii decydują o jej funkcjonalności jako sposobie artykulacji doświadczenia współczesności. Chodzi tu nie tylko o kataklizmy wojenne, holokaust, różne postaci totalitaryzmu, ale też o odczucie naporu rzeczywistości w jej wielu wymiarach, uniemożliwiające zbudowanie spójnego i jednolitego modelu świata. Jedną z ważniejszych przyczyn rozprzestrzeniania się groteski był bez wątpienia proces umasowienia i homogenizacji kultury, proces, który od początku poprzedniego stulecia nabrał tempa, stając się zjawiskiem o zdecydowanie ambiwalentnym charakterze.

Upowszechnienie się tendencji groteskowych w sztuce XX wieku tylko częściowo daje się wytłumaczyć rozwojem ruchów awangar-

⁴⁶ M. Głowiński, *O grotesce*, „Tygodnik Kulturalny” 1979, nr 12, s. 6.

dowych. Niewątpliwie ich programowy antytradycjonalizm oraz uznanie deformacji za podstawową zasadę twórczą, sprzyjały grotesce, dla której burzycielstwo i deformacja są cechami konstytutywnymi. Oczywiście, że nawet przy bardzo szerokim rozumieniu pojęcia „awangarda” sztuka groteskowa i sztuka awangardowa nie są ze sobą tożsame. Znamienne dla awangardy nowatorstwo nie jest cechą swoistą groteski. Za groteskowe można uznać utwory pozbawione jakiegokolwiek znamienia nowatorstwa, czego przypadkiem szczególnie byłaby mimowolna groteskowość tekstów nieudolnych bądź epigońskich. Nawet pomijając tak skrajne przypadki, niewarte uwagi ze względu na nieintencjonalność obecnej w nich groteski, trzeba przyjąć, że awangardowość stanowi jeden z biegunów sztuki groteskowej, która nieustannie balansuje na granicy między manierycznością i nowatorstwem. Bliżej pierwszego bieguna sytuują się dzieła, których „dziwaczność”, polegająca na hipertrofii formy, jest świadectwem wyczerpania się spetryfikowanych konwencji i braku nowych rozwiązań artystycznych. Ich przeciwieństwem są utwory o cechach eksperymentu, radykalnie odrzucające dotychczasowe środki artystycznego wyrazu. W obu przypadkach uobecnianiu się groteski sprzyja dominacja elementu formalnego, z tym, że w pierwszym jest ona alternatywą dla epigoństwa – znakiem uświadamianej „niemocy”, zaś w drugim – przejawem inwencji twórczej. W rzeczywistości granica między manierycznością a nowatorstwem jest mało wyrazista. To, co w danym momencie wydawało się tylko manierą, z późniejszej perspektywy często okazuje się zaczątkiem nowego. Z drugiej strony radykalizm awangardy jest bardziej cechą programów niż praktyki twórczej, która stanowi najlepszy dokument utopijności teorii deklarujących całkowite zerwanie z tradycją. W każdym razie w obu przypadkach groteska jest wyrazem samoświadomości literatury i w ogóle sztuki. Faktem pozostaje, że groteska jest równie funkcjonalna jako wyraz tendencji schyłkowych, jak i nowatorskich, które z natury rzeczy wzajemnie się dopełniają, konstytuując tym samym specyficzną sytuację przełomu, sytuację, co zasługuje na podkreślenie, dla rozkwitu groteski niezwykle sprzyjającą.

Jednym z takich przełomów w historii literatury polskiej była schyłkowa faza Młodej Polski, postrzegana współcześnie jako klu-

czowy moment w dziejach naszej formacji modernistycznej⁴⁷. Był to również moment pojawienia się w naszej literaturze tendencji groteskowych, choć nie ma w tej kwestii pełnej zgody, co oczywiście pozostaje w ścisłym związku z nieprecyzyznością terminu „groteska”. Generalnie można chyba powiedzieć, że przekonanie o pojawieniu się tychże tendencji pod koniec Młodej Polski wiąże się z traktowaniem groteski jako celu bądź jako dominującej zasady twórczej. Jeśli jednak przyjmiemy, że groteska może pojawiać się lokalnie i na różnych płaszczyznach dzieła, wówczas także określenie „tendencje groteskowe” zmieni swój sens. Inaczej również przedstawią się nam dzieje groteski, ukazane w znacznie szerszej perspektywie. Tego rodzaju podejście do problemu groteski prezentuje cytowany tu już wcześniej Włodzimierz Bolecki.

Powszechnemu przekonaniu o pojawieniu się tendencji groteskowych w naszej literaturze i sztuce dopiero pod koniec Młodej Polski⁴⁸ Bolecki przeciwstawia tezę o groteskowym charakterze niemal całej sztuki modernistycznej⁴⁹, zaś w okresie, w którym zdaniem większości badaczy tendencje te dopiero się rodziły, widzi początek „nowej formuły groteskowości”, zarysowującej się w twórczości Faleńskiego, Lemańskiego i Nowaczyńskiego, a najbardziej efektywnie zrealizowanej w prozie Jaworskiego. Podczas gdy zasadniczą cechą młodopolskiej groteski było „posługiwanie się gotowymi rekwizytami wypowiedzi (motywami, postaciami, sytuacjami)”, „nową groteskę” zapowiadały działania polegające na kwestionowaniu samych reguł wypowiedzi – różne sposoby deziluzji, parodie oraz określone przez Boleckiego mianem groteski lingwistycznej gry słowne (występujące w stanie załączkowym). Wyznaczniki groteskowości przeniesione zostały „z poziomu repertuaru na samą wypowiedź. O istnieniu groteski decydował już nie tylko świat przedstawiony, lecz także mechanizm p o w s t a -

⁴⁷ Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997 (rozdz. I: *Kilka uwag o literackiej formacji modernistycznej*).

⁴⁸ Takie stanowisko reprezentują m.in. M. Głowiński (np. w artykułach *O grotesce i Groteska we współczesnej literaturze polskiej*), W. Juszczyk (*Wojtkiewicz i Nowa Sztuka*), R. Nycz, (*Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej)*), K. Kłosiński (*Wokół „Historii maniaków”*). *Stylizacja. Brzydota. Groteska*, T. Gryglewicz (*Groteska w sztuce polskiej XX wieku*). Zob. Bibliografia.

⁴⁹ Bolecki, *Od potworów...*, s. 123.

wania znaczenia w wypowiedzi⁵⁰. Nie oznaczało to oczywiście rezygnacji z tych motywów o charakterze przedstawieniowym. Zmiana polegała na zaangażowaniu niższych poziomów strukturalnych dzieła dla ewokacji groteski. Ten wariant modernistycznej groteski znalazł kontynuację w powojennej twórczości Jaworskiego, Witkacego, Schulza i Wata, którego *Piecyk* zdaniem Boleckiego „nie tyle otwiera międzywojenną groteskę, lecz właściwie kończy ten jej model, który zrealizowała Młoda Polska, a który stał się znany i został doceniony dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym⁵¹. Nowa formuła groteskowości była sygnałem przemian w rozumieniu twórczości literackiej, polegających na zastąpieniu teorii ekspresji koncepcjami ludycznymi⁵², których ekspansji u progu Dwudziestolecia sprzyjała recepcja kierunków awangardowych, jak też będąca czynnikiem zewnętrznym, ale w przypadku literatury polskiej niezwykle istotna, sytuacja historyczna.

Niezależnie jednak od tego, czy opowiemy się po stronie większości badaczy, czy też za propozycją Włodzimierza Boleckiego, faktem pozostaje, że te tendencje groteskowe, które Bolecki określa mianem „nowej formuły” groteskowości pojawiły się u schyłku Młodej Polski, zaś z prawdziwą siłą eksplodowały w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Jednocześnie Dwudziestolecie nie tylko kontynuowało tę nową formułę, ale też wprowadziło doń swoją korektę, najwyraźniej widoczną w twórczości Gombrowicza i Gałczyńskiego. W każdym razie końcowa faza Młodej Polski i Dwudziestolecie są niewątpliwie okresami w dziejach groteski w Polsce, a co za tym idzie, interesującym przedmiotem badawczym. Dotyczy to zwłaszcza poezji, która jak dotąd nie była pod tym kątem kompleksowo analizowana, wyjąwszy zachęcający do podjęcia tematu *Wstęp* do antologii *Poezja polska okresu międzywojennego* autorstwa Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego⁵³ oraz przywoływane już wielokrotnie studia Włodzimierza Boleckiego. Przesłanki pozwalające na sformułowanie tezy, iż w poezji Dwudziestolecia groteska jako zasada twórcza odgrywa kluczową rolę,

⁵⁰ Tamże, s. 130–131 (podkreślenie autora).

⁵¹ Tamże, s. 153.

⁵² Tamże, s. 132.

⁵³ *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, wybór i wstęp M. Głowiński i J. Sławiński, wyd. drugie przejrzone, Wrocław 1997.

dają się również wywieść z prac poświęconych twórczości poetów tego okresu, w których kategoria ta pojawia się stosunkowo często.

W związku z powyższym zasadne jest pytanie o przyczyny upowszechnienia się tendencji groteskowych w poezji międzywojennej. Najogólniej można by powiedzieć, że sprzyjały im przemiany świadomości artystycznej powodowane wyczerpaniem się określonego modelu literatury i wypracowanych w jego ramach konwencji, które swoje ograniczenie ujawniły już u schyłku Młodej Polski, a w nowej sytuacji historycznej raziły anachronizmem. Taki wniosek można wyprowadzić i ze wspomnianego *Wstępu do Poezji polskiej okresu międzywojennego*, ze studiów Włodzimierza Boleckiego, zdaniem którego o specyfice tendencji groteskowych zaistniałych w literaturze polskiej u progu Dwudziestolecia, zadecydowały trzy czynniki:

[...] 1) recepcja nowych, awangardowych kierunków artystycznych (kubizmu, futuryzmu, dadaizmu, surrealizmu, sztuki abstrakcyjnej, formizmu etc.); 2) polemiczna recepcja modernizmu (zwalczanie symbolizmu, ale często bezwiedne nawiązywanie do ekspresjonizmu); 3) powszechna świadomość końca minionej epoki historycznej.⁵⁴

Miały one zasadniczy wpływ na ukształtowanie się nowej koncepcji sztuki, z założenia „1) antyrealistycznej, 2) popularnej i demokratycznej, 3) zrywającej ze znanymi sposobami ekspresji artystycznej”:

Realizacji celu pierwszego służyło przede wszystkim hasło deformacji oraz „błagi” i „bezsensu” w sztuce, propagujące niczym nie skrępowaną „wolność” tworzenia najbardziej „dziwacznych” i „nieprawdopodobnych” konstrukcji artystycznych. Cel drugi uzasadniał sięganie po tematy i środki typowe dla sztuki popularnej [...]. Z kolei cel trzeci osiągany był m.in. za pomocą rozmaitych działań parodystycznych, prześmiewczych, destrukcyjnych i parodystycznych wobec zastanych konwencji artystycznych.⁵⁵

W taki sposób manifestowała się nowa koncepcja sztuki rozumianej „jako «zabawa», ludyczna «gra» z odbiorcami lub środek wywoływania niezwykłych, intensywnych doznań estetycznych,

⁵⁴ Bolecki, *Od potworów...*, s. 149–150.

⁵⁵ Tamże (podkreślenie autora).

metafizycznych i poznawczych [...]”⁵⁶. Notabene sam termin „groteska” nie cieszył się popularnością, nie pojawiał się w enuncjacjach programowych nawet tych grup artystycznych, które z upodobaniem po środki groteski sięgały:

[...] ekspansja nazewnictwa awangardowych „-izmów” i powszechna w tym czasie niechęć do dziedzictwa historycznego powodują, że groteska staje się zapomnianym językiem, którego jednak powszechnie się używa. Jeśli w epoce modernizmu została zapomniana tradycja groteskowa mitologicznych i średniowiecznych hybryd, to „nowa sztuka” dwudziestolecia „zapomina” o groteskowych tradycjach wyrażania kontrastu estetycznego, tworzenia dziwaczkich kształtów, znaczeń, hybrydacji, karykatury, farsy i wszelkiej deformacji w sztuce.⁵⁷

Nieobecność terminu nie oznacza jednak, że w programach, zwłaszcza tych z pierwszej dekady okresu, nie znajdziemy uzasadnienia dla realizowanej w utworach groteski. Manifesty futurystów są tu najbardziej ewidentnym przykładem. W opublikowanym przez Sterna i Wata (w almanachu *Gga*) manifestie *prymitywiści do narodów świata i do polski* znalazły się liczne sformułowania, które konotują pojęcie groteski: „wybieramy prostotę ordynarności, wesołość zdrowie, trywialność, śmiech”, „wyrzekamy się dobrowolnie dostojności, powagi, pietyzmu”, „istota sztuki – w jej charakterze cyrkowego widowiska dla wielkich tłumów”, „zamiast estetyki antygracja”, „zniszczenie zacieśniających twórczość reguł zaleta niezgrabności”, „chwalimy rozum dlatego też odrzucamy logiczność, to ograniczenie i tchórzostwo umysłu. nonsens jest wspaniały przez swą treść nieprzetłumaczalną, która uwypukla naszą twórczą szerokość i siłę”, „otwórzmy oczy. wówczas świnia wyda nam się czarowniejsza od słowika, a gga gąsiora olśni nas bardziej niż śpiew łabędzi”. Ów niepozabawiony rysów parodystycznych program, który sam w sobie „był mistyfikacją do kwadratu”⁵⁸, wskazuje na istotną cechę uprawianej przez futurystów warszawskich groteski –

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże, s. 150–151 (podkreślenia autora).

⁵⁸ A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923*, t. I, *Instynkt i ład*, Kraków 1969, s. 164.

na jej kontestacyjny i burzycielski, a zarazem błazeński charakter⁵⁹. Była ona przejawem „gorączki antytradycjonalistycznej”, a ściślej reakcji antymodernistycznej, która właśnie w twórczości futurystów przybrała najbardziej skrajną formę. Propagowane przez nich hasło zbliżenia sztuki do życia realizowało się poprzez działania destrukcyjne mające na celu zdjęcie poezji z koturnu, na jaki wzniesli ją moderniści. Podejmowane przez futurystów działania destrukcyjne nie były jednak zawieszane w próżni i nie miały, jak to sugerował Irzykowski, wyłącznie plagiatowego w stosunku do awangardy europejskiej charakteru. Grunt pod poetyckie nowinki został przygotowany wcześniej, tak w poezji „wysokiego” obiegu⁶⁰, jak i w twórczości satyryczno-kabaretowej⁶¹.

Groteska wyplęła więc na fali antytradycjonalizmu, który w praktyce poetyckiej Dwudziestolecia zrealizował się w trzech wariantach⁶². Dwa z nich miały charakter radykalny, trzeci daje się określić jako ewolucyjny. Radykalizm pierwszego zasadzał się na agresywnym stosunku do tradycji, przejawiającym się w działaniach destrukcyjnych sprzężonych z postawą skandalizującą. W ten sposób swój sprzeciw wobec tradycji wyrażali futuryści. Z kolei radykalizm drugiego – realizowanego przez Awangardę Krakowską – opierał się na utopijnym założeniu, że możliwa jest twórczość nieodwołująca się do tradycji. Tak więc antytradycjonalizm radykalny to z jednej strony destrukcja, z drugiej – ignorowanie tradycji. Natomiast wariant ewolucyjny to oscylująca pomiędzy negacją i akceptacją gra „zbliżeń i oddaleń wobec wzorców tradycji”, podejmowanych „jakby warunkowo i cudzysłowowo”, a więc z ironicznym dystansem, z zaznaczeniem, „że pochodzą [...] z magazynu form już gotowych”⁶³. Takie formy mogą być swobodnie kombinowane bez

⁵⁹ Pomimo różnic, jakie dają się zauważyć w praktyce poetyckiej poszczególnych reprezentantów ruchu futurystycznego. W tej kwestii zob. G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974, s. 74–100.

⁶⁰ Np. tendencje antyestetyczne zaznaczyły się w poezji okresu poprzedzającego pierwszą wojnę światową i to nie tylko u Leśmiana czy w juveniliach Tuwima, ale też w wierszach takich poetów, jak Edward Leszczyński czy Ludwik Eminowicz, u których pojawiają się motywy kalektwa (zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Gdzie umieścić Leśmiana?*, w: *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971, s. 33–34).

⁶¹ Najistotniejszą rolę odegrały tu bez wątpienia *Słówka* Boya-Żeleńskiego, ale też satyryczna twórczość Lemańskiego i *Meandry* Nowaczyńskiego (zob. Lam, dz. cyt., s. 64).

⁶² *Poezja polska okresu międzywojennego*, s. XXIV–XXV.

⁶³ Tamże, s. XXV.

troski o stosowność tego rodzaju zabiegów. Zmieszaniu ulegają gatunki, tonacje, style, typy wiersza. Najogólniej rzecz ujmując, dominantą strukturalną staje się hybrydyzacja.

Jak zauważają autorzy *Wstępu do Poezji polskiej okresu międzywojennego*:

Nastawienia antytradycyjne jedynie w formułach programowych miały charakter totalny; natomiast w praktyce poetyckiej lat dwudziestych toczyła się rozgrywka z całkiem określonym dziedzictwem: praktykę tę ożywiał krytycyzm wobec tradycji romantycznych, w szczególności jednak wobec konwencji liryki młodopolskiej. To, co musiało najbardziej godzić wtedy w stereotypy wrażliwości (i co dziś jeszcze pozostaje wyraźnie odczuwalne), to radykalne obniżenie tonu mowy poetyckiej w stosunku do odziedziczonego rejestru.⁶⁴

To „obniżenie tonu” przejawiało się zarówno na płaszczyźnie tematycznej, jak i stylistycznej. Wraz z motywami codzienności, „z «niską» tematyką [...] wtargnęły do liryki żywioły języka mówionego i potocznego, elementy języka gazet, reklam, afiszów, konwencje stylistyczne popularnej piosenki i podwórzowej ballady”⁶⁵. Zdaniem Głowińskiego i Sławińskiego, najistotniejszymi konsekwencjami tego procesu było: 1) wzbogacenie repertuaru środków poetyckiej ekspresji o efekty dysonansowe, pozostające „w służbie parodii, groteski i dowcipu językowego, które poezja lat dwudziestych umieściła wysoko w hierarchii wartości estetycznych”; 2) przekształcanie się „form gatunkowych, które traciły wyrazistość, mieszały się między sobą, wchodziły w krzyżówki z gatunkami spoza liryki” oraz systemów wierszowania; 3) wprowadzenie zróżnicowanych pod względem socjopsychologicznym i kulturalnym „punktów widzenia”, związane z otwarciem się poezji na język mówiony i potoczny⁶⁶. Warto przy tym podkreślić, że nasilenie się tendencji groteskowych w poezji międzywojennej idzie w parze z zacieraniem granic pomiędzy literackimi obiegami. Innymi słowy istotnym wy-

⁶⁴ Tamże, s. XXV (podkreślenie autorów).

⁶⁵ Tamże, s. XXVI.

⁶⁶ Tamże, s. XXVI–XXVII.

znacznikiem groteski w poezji Dwudziestolecia jest międzyobiegowy intertekstualizm⁶⁷.

Wszystkie te zjawiska można uznać za przejaw ekspansji groteski, która w roli dominanty organizującej pojedyncze teksty, pojawia się doraźnie u większości poetów Dwudziestolecia, natomiast w twórczości niektórych przejściowo lub – co rzadsze – stale (co nie znaczy wyłącznie) pełni funkcję naczelną zasady konstrukcyjnej, a więc jest cechą swoistą ich poetyki. W tej ostatniej roli występuje ewidentnie w poezji Leśmiana, Tuwima i Gałczyńskiego, ale też np. u Anatola Sterna, Brunona Jasińskiego, Tytusa Czyżewskiego, którzy doświadczenia futurystyczno-formistyczne wykorzystywali w późniejszych okresach swojej twórczości⁶⁸.

Lista poetów, którzy w Dwudziestoleciu „popełnili” wiersze groteskowe byłaby równie długa, co nieużyteczna. Ograniczę się zatem do wymienia tych spośród liczного grona twórców uprawiających groteskę, w których poezji nurt groteskowy zaznaczył się wyraźnie. W pierwszym dziesięcioleciu byli to: 1) futuryści, a więc obok wspomnianych już Sterna (tomy: *Nagi człowiek w śródmieściu*, *Futuryzje*, *Anielski cham* oraz większość wierszy rozproszonych z lat 1920–1928⁶⁹) i Jasińskiego (wiersze z *Buta w butonierce*, z *Ziemi na lewo*: np. *Prolog do „Footbolu Wszystkich Świętych”*, *Bajka o kelnerze*, wiersze z czasopism: np. *Pogrzeb Reni*, *Zemby*. *Rapsodia*, *Morse* oraz poematy: *Pieśń o głodzie i Słowo o Jakubie Szeli*), Jerzy Jankowski (tom *Tram w popszek ulicy*), Aleksander Wat (np. *Fruwające kieciki*, *Namopaniak charuna*, *Namopaniak barwistanu* oraz poemat prozą *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mojego mopsożelaznego piecyka*), Stanisław Młodożeniec (przede wszystkim tom *Kreski i futureski*, ale też wiersze z *Kwadratów* oraz *Futuro-gam i futuro-pejzaży*) oraz formista Tytus Czyżewski (*Zielone oko*, *poezje formistyczne*; *Noc – dzień*. *Mechaniczny instynkt elektryczny*); 2) poeci z kręgu „Nowej Sztuki” i „Almanachu Nowej Sztuki” – Adam Ważyk (np. wiersze *Szachy*,

⁶⁷ Termin Erazma Kuźmy (*O intertekstualizmie międzyobiegowym (na przykładzie „Końca świata” K. I. Gałczyńskiego)*), w: tegoż, *Między konstrukcją a destrukcją. Szkice z teorii i historii literatury*, Szczecin 1994).

⁶⁸ Stern w poematach z tomu *Bieg do bieguna* (1927): *Zdobycie Paryża*, *Europa*, z tomu *Rozmowa z Apollinem* (1938) poemat *Wspomnienie*, Jasiński m. in. w poemacie *Słowo o Jakubie Szeli*, obaj w wierszach z *Ziemi na lewo*, a Czyżewski w takich utworach z tomiku *Lajkonik w chmurach* (1936), jak np. *Bakarola z sewilli*, *Jak Eulalia czeka, gdy córki będą rodzić*.

⁶⁹ Zob. A. Stern, *Wiersze zebrane*, t. I, oprac. A. K. Waśkiewicz, Kraków 1985.

Zegar, *Ślub Krzysztofa*) i Stefan K. Gacki (np. wiersze *Anarchista, Tramwaj staje przed kościołem, Zgubiłem zegarek* – „Almanach Nowej Sztuki” 1925); 3) ekspresjoniści: Witold Hulewicz (np. wiersze z tomu *Płomień w garści*), Adam Bederski (wiersze opublikowane w „Zdroju”: *Działa biją w Wogezach, Impromptu erotyczne, Spleen, Ucieczka*), Jerzy Stur (np. utwory z tomu *Anima nostra*, m.in.: *At Patria?, Efiates, Katylińa*) czy wreszcie Emil Zegadłowicz, w którego poezji groteska najwyraźniej jest obecna w *Powsinogach beskidzkich i Kołędziolkach beskidzkich*; 4) skamandryci, głównie Julian Tuwim i Antoni Słonimski (np. w poemacie *Czarna wiosna*) oraz poeci z ich kręgu: Kazimiera Iłłakowiczówna (np. wiersze z cyklów *Lew i Oddech* z tomu *Śmierć Feniksa* oraz z cyklów *Asfodele* i *Dziwadła i straszylaki* z tomu *Połów*), Jerzy Liebert (np. *Arka, Jurgowska karczma, Gorączka, O rzeczach, Koguty, Kołysanka jodłowa*) i Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (*Ślub, Historia o kowalach z Niebieskich migdałów*, motywy groteskowe w *Pocałunkach*, utwory satyryczno-groteskowe publikowane w „Cyruliku Warszawskim”: wiersz *Ryje* i poemat dramatyczny *Bracia syjamscy w górach*).

W twórczości poetów Awangardy Krakowskiej, w okresie realizowania wspólnej poetyki, groteska występuje lokalnie jako efekt użycia metafor o wysokim stopniu arbitralności. Celował w nich Peiper, ale mimo to w jego wierszach jedynie sporadycznie groteska pełni funkcję dominantę⁷⁰. W tej roli pojawia się natomiast pod koniec lat dwudziestych w poezji Juliana Przybosia (wiersze z tomu *Sponad: 20 kg czyli o numerowym, Ziemiaki, Jadtospis, Mimochodem o jednookim, Murarze, Florian*)⁷¹, jednak nurt groteskowy był u tego poety tylko etapem przejściowym, który w twórczości późniejszej

⁷⁰ W zasadzie tylko w wierszu *Żalobna data* i w poemacie *Kronika dnia*. Niemniej w utworach Peipera nagminne są lokalne efekty groteskowe, których źródłem są rozbudowane i uduziwione metafory, jak np. w wierszu *Ujmij swoje oczy*:

Obećkami miłości odetnij palec wskazujący. Miękki (=wata) Ostry (=nóż).
Ostrugaj go zębami. Małymi (=piasek ze srebra) Lśniącymi (=gwiazdy w gałęziach róż).
Wydrąż nim w mojej piersi otwór. Ponętny (=czerwone jezioro w tunelu).

Mierząc do celu

w białe palce ujmij swoje oczy i rzuć je w tunel;

(T. Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 286).

⁷¹ Nie wszystkie wiersze groteskowe Przybosia zostały opublikowane w tomie *Sponad*. Niektóre z nich ukazały się dopiero po wojnie w „Twórczości” 1947, nr 2 pod wspólnym tytułem *Ballady i groteski*. Poza wymienionymi już utworami poeta zamieścił tu jeszcze teksty następujące: *O grosz, Cztery piętra, Skrzypek, ruch jego ręki* oraz *Piosenka łopatologiczna*, opatrując całość przypisem: „Większość tych wierszy powstała w r. 1928”.

nie znalazł kontynuacji⁷². Właściwie jedynie w przypadku twórczości Jana Brzękowskiego można mówić o grotesce jako konstytutywnym elemencie poetyki, realizowanej wprawdzie tylko w pewnym okresie, ale za to z godnym uwagi efektem. Zresztą okres ten był stosunkowo długi, ponieważ groteska odgrywa znaczącą rolę w trzech międzywojennych tomikach Brzękowskiego: *Na katodzie* (1928), w *drugiej osobie* (1933) i w mniejszym stopniu w tomie *zaciśnięte dookoła ust* (1936)⁷³.

Jakkolwiek idea konstrukcji nie wchodzi w konflikt z groteską, która jest również konstrukcją, tyle, że realizowaną przez destrukcję, praktyka pokazuje, że w twórczości konsekwentnych konstruktywistów groteska pojawia się przede wszystkim lokalnie. „Groteskowe” wiersze Przybosia nie są uważane za reprezentatywne dla jego poetyki⁷⁴. Uderzające jest natomiast to, że w funkcji dominanty groteska występuje u tych twórców, którzy znaleźli się w orbicie wpływów awangardy francuskiej i na swój sposób korzystali z artystycznych osiągnięć kubizmu i surrealizmu. Mam tu na myśli kojarzonego z nadrealizmem Brzękowskiego⁷⁵ oraz zgłaszającego swój akces do kubizmu poetyckiego Ważyka. Tendencje groteskowe zaznaczyły się również wyraźnie w twórczości Drugiej Awangardy, a zwłaszcza w poezji żagarystów, którzy wprawdzie w swoich programach nie zanegowali idei konstrukcji, ale w praktyce realizowali poetykę wizji, zdobywającą w poezji lat trzydziestych pozycję uprzywilejowaną. Słowem na szerszą skalę groteska pojawia się tam,

⁷² J. Kwiatkowski nazwał ten okres w poezji Przybosia „intermedium groteskowym” (J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 47–54). Z kolei S. Jaworski określa groteskę jako jedną z trzech – obok polisemii i wieloplanowości podmiotu – różnych propozycji, współdziałających w tomie *Sponad* i stwierdza, że podobnie jak polisemia ustanawiała ona środkami językowymi „opozycję pomiędzy dwoma nastawieniami podmiotu; między przyciąganiem a odpychaniem, współczuciem a karykaturą”. I dalej: „Nowy styl poetycki Przybosia rodzi się przede wszystkim na przedłużeniu trzeciej z tych propozycji – z nowej koncepcji naczelnej kategorii lirycznej: podmiotu lirycznego” (S. Jaworski, *Między awangardą a nadrealizmem*, Kraków 1976, s. 149–150).

⁷³ O grotesce w poezji Brzękowskiego zob. J. Stawiński, *O poezji Jana Brzękowskiego*, w: tegoż, *Przypadki poezji*, Kraków 2001 oraz wstęp S. Jaworskiego do: J. Brzękowski, *Wiersze awangardowe*, wybór, słowo wstępne i nota wydawcy S. Jaworski, Kraków 1981.

⁷⁴ Zob. *Poezja polska okresu międzywojennego*, s. LIX.

⁷⁵ Zob. W. P. Szymański, *Nadrealista mimo woli (poezja Jana Brzękowskiego)*, w: tegoż, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Kraków 1973; M. Baranowska, *Ironiczny film wyobraźni (Brzękowski)*, w: tejże, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984; zb. <Zbigniew Bieńkowski>, *Polski nadrealista*, „Twórczość” 1957, nr 6; S. Jaworski, *Między awangardą a nadrealizmem*, Kraków 1976.

gdzie zasada konstrukcji znajduje jakiś kontrapunkt, pozbawiający utwór jednolitej, racjonalnej motywacji lub jest wypierana przez koncepcję utworu jako wizji⁷⁶.

Pośród poetów Kwadrygi najwybitniejszym twórcą poezji groteskowej był oczywiście Konstanty Ildefons Gałczyński, ale groteską posługiwali się również Włodzimierz Słobodnik (np. *Wizja akrobacyjna*, *Agonia*, *Fala liryczna*, *Pocałunek przy rzeźni z tomu Spacer nad Wisłą*), Stefan Flukowski – ten ostatni zarówno w wierszach lirycznych (np. *Księżyc koniokrad*, *Księżyc w stawie*), jak i w utworach o intencji satyrycznej (*Stenotypistki*, *Gra*, *Stworzenie świata*, *Koniec świata z tomu Słońce w kieracie*) – oraz Władysław Sebyła (np. cykle *Pieśni szczurołapa* i *Panopticum z tomu Pieśni szczurołapa*, obrazy wizyjne w cyklu *Młyny. Sonata nieludzka z tomu Koncert egotyczny*). *

W latach trzydziestych nurt groteskowy bardzo wyraźnie zaznacza się właśnie w twórczości żagarystów, spośród których każdy, nawet Czesław Miłosz (np. *Fragmenty z poematu – buffo*)⁷⁷, przynajmniej doraźnie sięgał po groteskę. Jest ona konstytutywnym elementem poematu *Tropiciel* Aleksandra Rymkiewicza, cyklu *Dno* Teodora Bujnickiego czy wreszcie wierszy Jerzego Putramenta z tomu *Wczoraj powrót* (*Wigilia*, *Sny pana dyrektora*, *Warszawa (I, II)*, fragmenty *Balu*, *Rimbaud*). Artystycznie najciekawsza jest jednak groteska Jerzego Zagórskiego, obecna we wszystkich międzywojennych tomach poety, a zwłaszcza w *Przyjściu wroga* (1934)⁷⁸. Podobnie jak u pozostałych

⁷⁶ *Poezja polska okresu międzywojennego*, s. LVII.

⁷⁷ Wiersz opublikowany w „Żagarach” 1931, nr 1, później nieprzedrukowywany.

⁷⁸ Interesująco groteskową poetykę żagarystów charakteryzuje Stanisław Bereś: „Odnajdziemy w niej stylistyczne, konstrukcyjne i obrazowe «klisze» z biblijnej profetyki, elementy wizjonerstwa romantycznego (późny Słowacki, Mickiewicz), klasycznej idei ładu i harmonii, symbolistycznego poszukiwania «jądra» bytu, kсандrycznego apokryfu ludowego, rewolucyjnej retoryki polityczno-społecznej, a nawet składniki dyskursu historiozoficznego. To wszystko, ujęte w sieć eliptycznych związków awangardowej prezentacji – sięgającej równie chętnie po peiperowski «układ rozkwitania», co i dadaistyczny *pure nonsense*, po nadrealistyczny tok skojarzeń «głębinowych» i wizje «nowego klasycyzmu» – obudowane gesto nicią wojennych wyobrażeń zaczerpniętych z dziecinstwa bądź z ksiązek, podszyte nastrojowością i aurą litewskiej tajemniczości (podania, baśnie, legendy), nasycone podróznymi i egzotycznymi wątkami inspirowanymi rzeczywistymi bądź lekturowymi wyprawami, przeniknięte atmosferą rosyjskiej dumki i przyrodniczą nostalgią, wzbogacone sensualistycznym odczuwaniem natury i kosmicznym widzeniem zjawisk, daje w efekcie niespokojną magmę nakładających się na siebie, «oddychających» niezwykłością zestawień, łączących się w najbardziej zaskakujących związkach i konfiguracjach, którą określamy mianem katastroficznej poetyki Żagarów” (S. Bereś, *Ostatnia wileńska plejada. Szkice o poezji kręgu Żagarów*, Warszawa 1990, s. 87–88). O *Przyjściu wroga* Zagórskiego pisze natomiast Bereś następująco: „Punktem

żagarystów, pozostaje ona na usługach katastrofizmu. Jest to zresztą jedna z najistotniejszych funkcji groteski w całym okresie międzywojennym, począwszy od pozbawionej szczególnych walorów artystycznych poezji ekspresjonistów z kręgu „Zdroju” po wirtuozerski *Bal w Operze* Juliana Tuwima. Jako wyraz przeczuć katastroficznych groteska pojawia się w twórczości byłego futurysty – Sterna w poemacie *Europa*, w poezji Tuwima i Gałczyńskiego, a także u Leśmiana w *Pejzażu współczesnym*, który Michał Głowiński uznał za jeden „z najwybitniejszych i najbardziej przejmujących wierszy katastroficznych, jakie w latach trzydziestych powstały”⁷⁹.

Groteska służąca artykulacji światopoglądu katastroficznego jest najwyrazistszym nurtem groteski satyrycznej w poezji Dwudziestolecia. Inny, nie mniej istotny, wariant tego typu groteski realizuje antymieszczańska twórczość Tuwima oraz pozostającego pod jego silnym wpływem Światopełka Karpińskiego (np. wiersze *Bridge staruszków*, *Hieroglif*, *Wiosna buchalterów*, *Kupcy kradną kwiaty*, *Cytryna i kulomioty*). Interesującą wersję groteski satyrycznej stanowią również ballady Tadeusza Hollendra z tomu *8 opowieści anatomicznych*, spośród których zachowały się niestety jedynie trzy: *Opowieść o rękach Kradzimierza Cudzobiorskiego, złodzieja*, *Opowieść o nosie Mamrycego Donoska, szpicla* i *Opowieść o nogach dwóch żołnierzy*, *Franza Heilhocha* i *Francesca Eiaieiviva*⁸⁰.

Fakt, że nurt satyryczny groteski międzywojennej jest jej nurtem najpotężniejszym, jeśli idzie o ilość reprezentujących go tekstów, nie przesądza bynajmniej o tym, że jest on najistotniejszy. O swoistości groteski tego okresu decyduje nie tylko powszechność tej zasady twórczej, ale również jej wielofunkcyjność. Zwracają na to uwagę zarówno autorzy *Wstępu do Poezji polskiej okresu międzywojennego*, wyróżniający dwa zasadnicze nurty poezji groteskowej – katastro-

szczytowym w wyprawie Zagórskiego ku granicom artystycznej niemożliwości stał się jego drugi tomik *Przyjście wroga. Poemat – baśń*. Ci z krytyków, którzy uznali *Ostrze mostu* za krańcowy punkt poetyckiego doświadczenia, musieli gruntownie zrewidować swój sąd, gdyż zbiorek ten jest następnym krokiem ku ekstatycznemu katastrofizmowi, nie liczącej się już z niczym fantastyce, estetycznemu eksperymentowi i wszechogarniającemu *pure nonsensowi*. Była to propozycja tak ekstremalna i ryzykowna, że krytyka przyjęła ją jako przykład artystycznego szaleństwa” (tamże, s. 187).

⁷⁹ M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, wyd. II zmienione, Kraków 1998, s. 328.

⁸⁰ Zob. T. Hollender, *Liryka i satyra*, Kraków 1963.

ficzny i ludyczny, jak i Włodzimierz Bolecki, który grotesce w literaturze Dwudziestolecia przypisuje następujące funkcje: 1) ekspresja „poczucia całkowitej dehierarchizacji kultury i rzeczywistości”; 2) przedstawianie świata niespójnego, rozpadającego się „na nie powiązane i sprzeczne elementy (wartości, sądy, sytuacje, jakości *ect.*); 3) wyrażanie międzywojennego katastrofizmu⁸¹.

W moim przekonaniu w poezji Dwudziestolecia, obok nurtu czysto ludycznego i satyrycznego, jest wyraźnie obecna groteska liryczna o ambicjach filozoficznych. Innymi słowy, groteska służy artykulacji problematyki metafizycznej w jej wymiarze egzystencjalnym i ontologicznym, która to funkcja dominuje w poezji Leśmiana, ale jest również wyraźna w twórczości Tuwima, Iłakowiczówny, Lieberta, a także Gałczyńskiego. Szczególnym przypadkiem realizacji tej funkcji są utwory, w których groteska jest sposobem mówienia o śmierci⁸². Na osobną uwagę zasługuje również groteska jako wyraz tendencji prymitywistycznych, zarówno w ich aspekcie prowokacyjnym (furyści), jak i antycywilizacyjnym (Zegadłowicz).

Inna sprawa, że ze względu na wieloaspektowość groteski trudno realizujące ją utwory jednoznacznie przypisać do określonego nurtu. Katastrofizm nie wyklucza ludyczności, satyra metafizyki, a ta z kolei może nadbudowywać się nad zabawą słowem i intertekstualną grą. Wielofunkcyjność groteski, wynikająca z jej istoty, daje się bowiem obserwować nie tylko z szerokiej perspektywy, obejmującej poezję Dwudziestolecia jako całość, ale też ze znacznie węższej – w obrębie twórczości poszczególnych poetów, jak i pojedynczych utworów.

W pełni uzasadnione wydaje się zatem twierdzenie, że groteska w poezji międzywojennej jest tyleż powszechna, co uniwersalna. Przekonaniu temu autorzy cytowanego już *Wstępu* dają wyraz w podrozdziale *Poezja groteskowa*, w którym czytamy m.in., że groteska w poezji okresu międzywojennego

[...] nie stała się właściwością jednego wybranego nurtu poetyckiego czy też tylko ograniczonej grupy twórców. Jej osobliwa pozycja w poezji Dwudziestolecia polega m.in. na tym, że była zjawiskiem doniosłym dla różnych tendencji poetyckich i wiązała się z różnymi koncepcjami

⁸¹ Bolecki, *Groteska, groteskowość*, s. 355 (podkreślenie autora).

⁸² Por. *Poezja polska okresu międzywojennego*, s. LV.

stylistycznymi. Wydawać by się mogło, że groteska stanie się elementem programu tych kierunków awangardowych, które [...] z wyobraźni czyniły zasadniczy wyznacznik sztuki poetyckiej. Sprawy mają się jednak inaczej. Groteska nie pojawia się tam, gdzie można byłoby jej oczekiwać, występuje zaś na terenach niespodziewanych. [...] Groteska nie jest więc tylko domeną awangardy, okazuje się czynnikiem niezwykle ważnym dla poetów, którym zarzucano paseizm.⁸³

Do tych ostatnich zaliczani byli najwybitniejsi twórcy poezji groteskowej w Dwudziestoleciu – bohaterowie niniejszego studium, a przecież to właśnie w ich twórczości groteska jest zasadą dominującą. Dlatego m.in. poezja Leśmiana, Tuwima i Gałczyńskiego została wybrana jako materiał egzemplifikacyjny i podstawa argumentacji na rzecz tezy postawionej przeze mnie we *Wprowadzeniu*. Wybór ten ma jednak jeszcze inne, równie ważne, uzasadnienie. Po pierwsze, twórczość każdego z tych poetów rozpatrywana z osobna realizuje inny wariant groteski międzywojennej, zaś razem wzięta reprezentuje najistotniejsze tendencje groteskowe w poezji Dwudziestolecia. Po drugie, poza tym, że jest reprezentatywna, jest również oryginalna zarówno w „planiu wyrażania”, jak i w „planiu treści”.

⁸³ Tamże, s. LIX.

Liryka „zadąsana” O grotesce w poezji Bolesława Leśmiana

Dzieło Leśmiana, który jak przystało na „niebieskiego wycierucha”, „co z światem jest – wspan i na noże!”, powiększył grono twórców w swoim czasie niedocenionych, już dawno dostąpiło należnej mu rehabilitacji. „Pogrobowiec Młodej Polski” jest postrzegany współcześnie jako poeta nowoczesny i zaliczany w poczet najwybitniejszych osobowości twórczych w dziejach naszej literatury.

Bez zbytniego ryzyka błędu powiedzieć można, iż nowoczesna poezja polska zaczyna się właśnie od Bolesława Leśmiana; w jego twórczości bowiem po raz pierwszy głębokie konsekwencje (nie rozpoznanego wcześniej w tym stopniu) doświadczenia nowoczesności znajdują swój oryginalny artystyczny wyraz. Niewiele ma on, co prawda, wspólnego z typowymi urbanistycznymi tematami, cywilizacyjnymi akcesoriami czy technicznymi eksperymentami w zakresie formalnej budowy utworu. Bez względu jednak na „staromodny” sztafaż tematyczno-stylistyczny szeregu wierszy poetyka Leśmiana jest – i w swych cechach strukturalnych i w swej artystyczno-filozoficznej wymowie – poetyką istotnie nowoczesną. Jej odrębność na tle innych sposobów uprawiania poezji w międzywojennym dwudziestoleciu wypada uznać tyleż za dowód oryginalności i siły poetyckiej indywidualności, co za rezultat swego dojrzewania w odmiennej – na przełomie wieków panującej – konstelacji artystyczno-estetycznych prądów i tendencji.¹

¹ R. Nycz, *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, w: *Lektury polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne. II wojna światowa*, t. I, pod red. R. Nycza i J. Jarzębskiego, Kraków 1997, s. 30–31. Za poetę nowoczesnego w rozumieniu Friedricha, a więc wyrażającego „pustą transcendencję”, uważa Leśmiana także E. Feliksiak, *Dom na granicy świata (o Leśmianowskiej „Magdzie” z tomu „Napój cienisty”)*, w: *Zbliżenia historycznoliterackie. [...]*, pod red. T. Budrewicza, M. Busia, i A. Gurbiela, Kraków 2003.

O twórczości autora *Łąki* napisano już tak wiele, że wydaje się niemożliwym powiedzenie o niej czegoś nowego. Zarazem jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że mimo licznych interpretacji poezja Leśmiana nie straciła na atrakcyjności jako przedmiot badawczy i jeszcze długo na niej nie straci. Oczarowując niezwykłym obrazowaniem i fantastyczną mową, zaprasza ona bowiem do tego, co sama ceni najwyżej – do stawiania pytań, a jednocześnie wszystkimi siłami opiera się jakimkolwiek próbom jednoznacznego dookreślenia, będąc niemimowolnym wrogiem odpowiedzi². Z licznych prac poświęconych twórczości Leśmiana wyłania się obraz poety-filozofa, który dokonał przewrotu kopernikańskiego w polskiej poezji metafizycznej i wprowadził rodzimy symbolizm na europejskie szczyty, realizując ideę niewyraźności poprzez cudowną przemianę poetyckiego słowa. Poety, który dokonał zamachu na utrwaloną w języku potocznym zdroworoządkową wizję świata i udowodnił, że w poezji nie ma rzeczy niemożliwych. Twórca, który dożywszy „owych dni, / Gdy się wierzy w samą wiarę...”, swoim dziełem dał wyraz wierze w kreacyjną moc języka.

Niezwykłą siłą oddziaływania zawdzięcza poezja Leśmiana polemiczności, która uwidacznia się na różnych płaszczyznach jego utworów poprzez ich wewnętrzne zdialogizowanie (w sensie Bachtinowskim)³, a swoje wytłumaczenie znajduje w koncepcji dzieła sztuki jako *agonu*, zarysowanej w niewielkim esejju *Artysta i model*:

² W tym mniej więcej duchu ponad 20 lat temu wypowiedział się o poezji Leśmiana Eugeniusz Czaplejewicz: „O twórczości Bolesława Leśmiana napisano już kilka książek i kilkadziesiąt artykułów. Jednak w dalszym ciągu o większości jego utworów wiadomo tylko, że są, lecz nie wiadomo, co znaczą. Nawet utwory – zdawałoby się – bardzo znane i uznane, jak *Dziewczyna czy Pan Błyszczący*, skutecznie po dziś dzień bronią swoich tajemnic przed niepożądanymi świadkami” (E. Czaplejewicz, *Dyskusja w Łące Leśmiana*, w: tegoż, *Poezja jako dialog*, Warszawa 1981, s. 57). Sytuacja ta uległa zmianie o tyle, że przybyło prac o twórczości Leśmiana, natomiast jego utwory nadal „bronią swoich tajemnic”, co pozwala domniemywać, że na tym właśnie polega ich fenomen.

³ Zdialogizowanie poezji Leśmiana bardzo interesująco pokazał Eugeniusz Czaplejewicz na przykładzie poematu *Łąka* we wspomnianym w poprzednim przypisie artykule. Zdaniem badacza w utworze tym można wyodrębnić pięć pól znaczeniowych: sielanki, erotyki, jasełkowo-kołędowy, magiczny i filozoficzny, które: „[...] nie mają statusu poziomów, a więc czegoś biernego i statycznego, lecz są żywe, czynne i dynamiczne.

Ich a k t y w n o ś ć polega na tym, że zwracają się nawzajem do siebie, kierując zaczepne i prowokacyjne pytania oraz udzielając zaskakujących, niekiedy wyraźnie polemicznych odpowiedzi. Bywają kłótniwe i agresywne: podważają odmienne ustalenia, prostują niecisłości, próbują przeinterpretować tamte ustalenia na swoją korzyść, włączając całe polecie innych «pól» do

Chwila, kiedy artysta zbrojny w pędzel i paletę staje wobec modelu – jest chwilą doniosłej walki dwóch światów – świata wewnętrznego ze światem zewnętrznym. Jest to chwila zmagania się ducha z tajemnicą dookólną, zwaną jego otoczeniem.

Artysta nie uczy się prawdy, ale ją sobie wywalcza, nie zdobywa techniki, ale na walkę do walki i przechowuje w pamięci jej najlepsze i wypróbowane sposoby.

Technika jest hartem duszy nawykłej do zmagania się z naturą. A gdzież się znajduje, gdzie się ukrywa prawda artysty, ta, do której dąży tworząc? Nie w nim tkwi ona i nie poza nim w naturze – w modelu. Jej miejsce jest pomiędzy nim a naturą – w dziele sztuki, na płótnie, które jest polem walki, miejscem starcia się dwóch potęg odrębnych, zaś wynik starcia się, zakłęty w linie i barwy, pozostaje na płótnie jako obraz, jako dzieło, jako zwycięstwo lub przymierze, jako zdobytą, a dotychczas nie znana i niespodziana prawda.⁴

Zdaniem Ryszarda Nycza, „Leśmian opowiada się tu najwyraźniej za wariantem «manifestacyjnej» teorii prawdy”, współcześnie kojarzonej z myślą Heideggera, ale mającej „swoje antycypacje zarówno w Nietzschego idei estetycznej epifanii sztuki, jak i w «rewelatorskiej» funkcji, jaką sztuka miała pełnić wedle Bergsona”⁵. Prawda sztuki jest dla poety wydarzeniem, zaś dzieło terenem, na którym się ona wydarza. Takie rozumienie dzieła sztuki, dające się również powiązać z fascynacją Leśmiana teatrem, nie pozostało bez wpływu na poetykę jego wierszy, należących do obu nurtów twórczości poety: narracyjno-fabularnego oraz opisowo-refleksyjnego⁶. W pierwszym, bardziej tradycyjnym w zakresie konstrukcji wiersza, wyraziło się ono w dążeniu do dramatyzacji poprzez maksymalne skondensowanie fabuły w celu

swojego terytorium.

Natomiast ich dynamika polega z kolei na ustawicznej zmienności i ruchliwości. Zmienność dotyczy zarówno pojedynczego pola, jak też pól innych. Otóż pojedyncze pole, jeśli wolno tak rzec, nie istnieje stale, lecz ma charakter pulsujący: pojawia się i znika. Ale na każde pojawienie się lub zniknięcie natychmiast reagują pola sąsiednie. W ten sposób całość jest w ustawicznym ruchu, jakby bez przerwy poszukiwała dla siebie kształtu” (E. Czaplewicz, dz. cyt., s. 82–81, podkreślenia autora).

⁴ B. Leśmian, *Artysta i model*, w: tegoż, *Utwory rozproszone. Listy*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 188–189 (podkreślenia autora).

⁵ Nycz, dz. cyt., s. 38–39.

⁶ Tamże, s. 40.

wyeksponowania zdarzenia o charakterze granicznym, w drugim, bardziej nowatorskim – w konstrukcjach „synekdochicznych, opartych na ostrej i odległej jukstapozycji elementów”⁷, służących manifestacji pojedynczych epifanii lub też „wielu różnorodnych epifanijnych widzeń”⁸. W sumie w obu przypadkach można mówić o wydarzaniu się prawdy w dziele, chociaż „wywalczana” jest ona w odmienny sposób.

Kładąc nacisk na „agonalny” charakter procesu tworzenia, nie pozostał Leśmian gołosłownym. W jego wierszach walka o prawdę toczy się za wszelką cenę i na przekór wszelkim ograniczeniom – wyobraźni, konwencji, języka. Jest to walka tym bardziej dramatyczna, że świadoma klęski, zarazem jednak dzięki tej świadomości odnajdująca sens w samym procesie poznawania, co tak dobitnie wyraził poeta w *Dziewczynie*:

Wobec kłamiwych jawnie snów, wobec zmarniałych w nicość cudów
Potężne młoty legły w rzą� na znak spełnionych godnie trudów.

I była zgroza nagłych cisz! I była próżnia w całym niebie!
A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?⁹

Niezwykle skutecznym orężem w owej walce o prawdę, orężem, którym Leśmian władał po mistrzowsku, był śmiech – tak bardzo zróżnicowany w swej tonacji i wyraźnie ambiwalentny. Jak się wydaje, swego czasu nie doceniono poety właśnie dlatego, że nie dostrzeżono w nim świetnego humorysty¹⁰, a przecież to humorowi jego dzieło zawdzięcza i swój niepowtarzalny urok, i tak pożądaną przez symbolistów wieloznaczność. Wprowadzając do swojej twórczości śmiech, przewyciężał Leśmian młodopolską jednostronność i tym samym dawał wyraz typowej dla modernizmu ambicji całościowego widzenia świata. To właśnie m.in. dzięki owemu

⁷ Tamże, s. 41 (podkreślenie autora).

⁸ Tamże, s. 42.

⁹ Wszystkie cytaty utworów Leśmiana przytaczam za wydaniem: B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń 1995. Podkreślenie w cytacie moje.

¹⁰ W. Kubacki, *Komentarz do Leśmiana*, w: tegoż, *Lata terminowania. Szkice literackie 1932–1962*, Kraków 1963, s. 365.

„gestowi śmiechu”¹¹ autor *Łąki* stał się jednym z czterech „ojców założycieli” polskiego modernizmu (w znaczeniu, jaki nadaje temu terminowi Ryszard Nycz w pracy *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*¹²).

Humor i głębsze znaczenie¹³

Z konstytutywnej roli humoru jako składnika całościowej wizji świata Leśmian zdawał sobie sprawę od początku swojej twórczości. W roku 1901 pisał do Miriama w związku z poematem *Pari-Banu*¹⁴:

Ten wiek dzieciństwa, który obrałem za tło, jest właśnie czasem, kiedy się mimo świadomości odczuwa supremację myśli [jak sugeruje J. Trznadel powinno być chyba – uczuć]. Nie znaczy to, aby ta ostatnia była wyłącznym moim sztukapoglądem, ale i w niej – między innymi – znajduję pierwiastki piękna, w którym nawet uśmiech, humor bezwiednie, bez zamiaru, niechcący wkracza w dziedziną odczuwania rzeczy zaświatowych. Prócz tego miałem na celu – lekkie traktowanie rzeczy, które właściwe jest myśli ludzkiej, gdy ta – przez szereg wysiłków, zgłębień, roztajemniczeń – dojdzie do [samowładztwa?], gdy wybije [?] dla niej chwila, [.....] ona odczuwa błogi proces własnej krystalizacji (względnej, periodycznej – ostateczna jest urojeniem) i zaczyna uśmiechać się do utrapień i tajemnic, jak do słońca na zachodzie. Pełnia stosunku duszy do wszechświata winna zawierać w sobie wszystko, co ludzkie, – nie tylko smutek, tęsknotę, wiarę, zwątpienie, ale i uśmiech, humor, nawet dowcip. Ów uśmiech też przez szereg ewolucyjnych nateżeń, wysiłków, ekstaz, wykoślawień, nadwyrężeń itd. przeistacza się z wolna w ironię, sarkazm, śmiech serdeczny i śmierć. Pomiedzy uśmiechem i śmiercią jest ta sama łącznica, co pomiędzy łąką i śmiercią.¹⁵

¹¹ R. Nycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej)*, w. tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

¹² Nycz, *Język modernizmu*, s. 39–40.

¹³ Podtytuł ten jest aluzją do wystawionej przez Leśmiana sztuki Grabbego *Żart. satyra. ironia i głębsze znaczenie*.

¹⁴ Poematu o takim tytule nie ma w spuściźnie poetyckiej Leśmiana.

¹⁵ B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, s. 248–249.

Trzy ostatnie zdania posłużyły Jackowi Trznadlowi za punkt wyjścia do rozważań o humorze Leśmiana, której to kwestii poświęcona została część rozdziału *Próba poetyckiej syntezy*, zatytułowana *Śmiech i śmierć* i zgodnie z intencją zawartą w tytule tegoż rozdziału aspirująca do całościowego ujęcia problemu¹⁶. Pomimo wielu trafnych spostrzeżeń, liczący kilkanaście stron rozdział nie wyczerpuje zagadnienia Leśmianowskiego śmiechu. Zbigniew Bieńkowski uznał go nawet za na tyle niesatysfakcjonujący, że bez ogródek stwierdził: „Mam wrażenie, że Jacek Trznadel nie dostrzegł w ogóle humoru poezji Leśmiana”¹⁷. Jest w tej uwadze gruba przesada. Właściwie Trznadel utrafił w sedno problemu, wskazując na stylizację ludową jako podstawowe źródło humoru poety. Temu akurat zaprzeczyć się nie da. Z drugiej strony trudno nie zgodzić się z Bieńkowskim, że monografista Leśmiana nie docenił humorystycznego potencjału jego językowych ekstrawagancji. Komentując wypowiedź młodego poety, Trznadel wyraził podziw dla jego samowiedzy i przenikliwości, zarazem jednak stwierdził, że wyłożone w cytowanym liście zasady „nieprędko miały się spełnić w poezji Leśmiana” i że dopiero w *Łące* humor odgrywa „zasadniczą rolę estetyczną”¹⁸. Rzeczywiście, przy pobieżnej lekturze *Łąka* sprawia wrażenie tomu, w którym śmiech rozbrzmiewa zdecydowanie częściej i donośniej niż w *Sadzie rozstajnym*. Dzieje się tak w znacznej mierze dlatego, że w wierszach z *Łąki* o śmiechu mówi się bezpośrednio, że towarzyszy on działaniom bohaterów, a nawet odgrywa kluczową rolę w rozwoju fabuły (*Ballada dziadowska*, *Zołnierz*). Słowem, w tomie tym śmiech uobecnia się na płaszczyźnie świata przedstawionego i z tego względu jest łatwiej zauważalny. Nie w sytuacjach jednak, lecz przede wszystkim w języku uwidacznia się swoistość humoru Leśmiana, bardzo celnie uchwycona przez Zbigniewa Bieńkowskiego w sformułowaniu „śmiech Leśmianowskiego słowa”. Nawiązując do szkicu Artura Sandauera *Pośmiertny tryumf Młodej Polski*, w którym czytamy m.in., że Leśmian:

¹⁶ J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana (próba przekroju)*, Warszawa 1964.

¹⁷ Z. Bieńkowski, *Śmiech Leśmianowskiego słowa*, w: tegoż, *Poezja i niepoezja*, Warszawa 1967, s. 255.

¹⁸ Trznadel, dz. cyt., s. 242–243.

[...] olśniewające poematy potrafi tworzyć ze składników już przestarzałych dzięki temu, że uznaje je za przestarzałe. [...] Nie tylko [...] zachowuje język, wersyfikację, tematykę Młodej Polski, ale nawet – niczym homeopata, który sprzyjając pozornie chorobie zmusza organizm do wytworzenia antytoksyn – natęża jej cechy do granic samozaprzeczenia.¹⁹

Bieńkowski stwierdza:

Pewnie, że nigdzie poza Leśmianem słowo symbolizmu nie ma intencji parodystycznej. Ale u Leśmiana także nie zamyka się w parodii. Pełni w sposób nadmierny ostentacyjny tę funkcję, którą pełni w każdej poezji odnowicielskiej. Humor poezji polega zawsze na arcyaktywnym stosunku do języka: wyodrębnić słowo poezji z szarzyzny języka literackiego i dać mu walor lśnienia, zdumiewania, a więc śmieszenia nowym zastosowaniem, nowym nieoczekiwanym zestawieniem. Metafora i metonimia, mimo wzajemnych przeciwstawności, do tego samego celu zmierzają. Metaforyka organizuje humor poezji niezwykłością obrazowania. Do tego samego zmierza zestawienie przypadkowych skojarzeń, bezinteresowna groteska.²⁰

Zważywszy na ambiwalentny charakter parodii, trafniejszym wydaje się stwierdzenie, że w poezji Leśmiana intencja parodystyczna nie ogranicza się do negacji, lecz polega na twórczym wyzyskaniu podjętego wzorca. W twórczości autora *Łąki*, podobnie jak u Gombrowicza, parodia ma charakter konstruktywny²¹. Jej celem nie jest ośmieszenie, lecz dialog, co uwidacznia się nie tylko w stosunku do konwencji młodopolskich, ale w ogóle w stosunku do tradycji literackiej i do folkloru. Etymologicznie parodia to pieśń śpiewana „przeciw” bądź „obok”²². Jak się wydaje w poezji Leśmiana obie te intencje wzajemnie się dopełniają, przy czym dystans do podjętego wzorca zaznacza się w niej niekiedy bardzo subtelnie. Taki też – subtelnie ironiczny – jest humor *Sadu rozstajnego*. W tomie tym „śmieje się” przede wszystkim słowo. Nie tak ostentacyjnie jak w rubasznych

¹⁹ A. Sandauer, *Pośmiertny tryumf MłodejPolski, czyli o poezji Bolesława Leśmiana*, „Twórczość” 1964, nr 1, s. 51.

²⁰ Bieńkowski, dz. cyt., s. 251–252.

²¹ Zob. M. Glowński, *Parodia konstruktywna. O „Pornografii” Gombrowicza*, w: tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.

²² Zob. M. A. Rose, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge 1993, s. 6-19. Zob. też I. Passi, *Powaga śmieszności*, przeł. K. Minczewska-Gospodarek, Warszawa 1980, s. 237–268.

balladach z *Ląki*, niemniej na tyle wyraźnie, aby dystans podmiotu był zauważalny. Sporą dawkę takiego „zredukowanego śmiechu”²³ zawierają większe z jednego z najwcześniejszych powstałych cykli *Sadu – Oddaleńców*²⁴:

Często wróżbiarz, co własnej nie wyrzóżył doli
Nagłym skokiem na trwożę i bladeścią czoła
Skupia widzów, krwi żądnych, i szerzy dokoła
Postrach, nie pozbawiony zgrozy i swawoli!
Cały w znakach piorunnych i piętnach zagłady
[...]
Czuje się bohaterem, jak trup na pogrzebie!
[...]
Bo wie, że gdy na śmierci niebotycznych szczudłach
Przeskoczy ziemskich źródeł zwierciadła i kwiaty,
Pozostawi legendę, [...]

(*Dla legendy*)

Milcz i całuj! – Milczeniem pieszczota się krzepi,
I niezgorsze wesele tkwi w dobrej żałobie!

(*Schadzka*)

Nieco drwin i objawień i nieco bezczasu
W mroku czujnych podziemi – a uczta gotowa!

[...]

Zezem duszy pochwycić sen nie byle jaki!

[...]

Znany w gronach aniołów z upojeń i śmiechu

Tępicieł zmij na słońcu, wesela podczaszy –

(*Uczta*)

Bo w pazurach swobody, pozornie pastuszej,
W usilnym niewkraczaniu we własne bezedno –

²³ Termin M. Bachtina, który posłużył się nim m.in. w pracach: *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970 oraz *Twórczość Franciszka Rabelais'go a ludowa kultura śmiechu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975. „Śmiech zredukowany” (np. ironiczny) jest pogłosem śmiechu karnawałowego i jednym z sygnałów zjawiska karnawalizacji w literaturze.

²⁴ Cykl ten, pierwotnie opublikowany w „Chimerze” 1907, t. XX, z. 28/33, powstał co najmniej dwa lata wcześniej. Pierwszą wzmiankę o nim zawiera karta Leśmiana do Z. Przesmyckiego, datowana 5 sierpnia 1905 r. (zob. B. Leśmian, *Poezje*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1965, s. 502 oraz B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, s. 293 oraz 314–315 i 318).

[...]

Na wzór męźnych serafów haftując swe szaty
Dzwonnym złotem tryumfów – ten truteń obłoczny,
Wsluchany w swych upadków zwycięskie wiwaty,
Resztki nieba rad wyssać z kałuży pomroczej!...

(*Ich szatan*)

Kraina, gdzie żyć łatwiej i konać mniej trudno –
Gdzie wieczność już nietajnie wystawa na straży
Trosk doczesnych – gdzie bardziej jest bosko niż ludno –
I gdzie każdy za wszystkich nie cierpi – lecz marzy!

[...]

Gdzie wre praca snów rojnych – odwieczna i bratnia –

I w szczelinie pomiędzy istnieniem a zgonem
Dojrzeć gwiazdę niezgorszą lub niezłą opatrność...

[...]

I na wszelki wypadek wtórnego żywota
Duszę swoją w te dziwy chętnie zaopatruje...

(*Metafizyka*)

Więc gdy mi takie wino uderza do głowy
Mocą nieba całego aż do nieboskłonu –
Czyż nie jestem – o bracia, nieufni do zgonu –
Opojem znad lazurów i sam – lazururowy?

[...]

I czyż – bóstwem pijany – do was nie potrafię,
Znawcy znawstwa samego, przemówić dość bosko?...

(*Toast świętokradzki*)

Przykłady można by mnożyć. Już sama obszerność cytatów stanowi wystarczający dowód, że głęboko osadzony w języku humor (o zabarwieniu ironicznym) odgrywa w całym cyklu znaczącą rolę. Poprzez ironię Leśmian dystansuje się do młodopolskiej poetyki, na swój sposób wykorzystując jej potencjał. Zasadę tę celnie scharakteryzował Artur Sandauer w przywołanym wcześniej szkicu, przypisał ją jednak tylko zbiorom międzywojennym, określając powstały pod auspicjami „Chimery” *Sad rozstajny* jako niezbyt udany. Z perspektywy późniejszych dokonań debiutancki tom poety może uchodzić za niedoskonały, pozbawiony tak wyraźnie własnego rysu ideowego jak *Łąka* i *Napój cienisty*. Jednak od tych ostatnich nie dzieli

Sadu tak wielka przepaść, jaką – z właściwą sobie skłonnością do ostrych przeciwstawień – wykopał pomiędzy nimi Sandauer, stwierdzając, że Leśmian „[...] problematykę idealistyczną, którą inni poeci i on sam w *Sadzie rozstajnym* brał na serio, w zbiorach międzywojennych traktuje z metafizycznym humorem”²⁵.

Swego czasu Janusz Sławiński, przekonująco wykazał, że na przekór swoim jawnym intencjom Sandauer „tropiąc diachronię – odnajduje opozycje wariantów w systemie, szukając procesu – rozpoznaje zarysy sytuacji, w której współokreślają się nawzajem niczym repliki dialogowe, dwa skrzydła jednej poetyki”²⁶. To spostrzeżenie dało Sławińskiemu asumpt do sformułowania problemu zasadniczego dla badaczy poezji Leśmiana:

rozważając historycznoliterackie położenie twórczości Leśmiana nie możemy nie spostrzec faktu wycofania się jej diachronii z planu poetyki na płaszczyznę biografii pisarza. Porządek kalendarium zdaje się tu mieć zgoła zerowe zastosowanie jako model dla opisu poetyki, której jednolita systemowość, wolna jakby od zobowiązań wobec wpływającego czasu, niezależna od sekwencyjnego porządku zdarzeń składających się na udział pisarza w życiu literackim, domaga się ujęcia zasadniczo odmiennego, o charakterze – powiedzmy – mapy, a więc ujęcia synchronicznego, co nie znaczy statycznego.²⁷

Konstatacja ta sprawdza się również w odniesieniu do jednego z konstytutywnych składników poetyki autora *Sadu rozstajnego* – humoru, który od początku odgrywa znaczącą rolę w jego poezji i – jak zauważył Zbigniew Bieńkowski – nie zanika, lecz „wzmaga się wraz z jej rozwojem”²⁸. Dlatego też pogląd, iż w *Napoju cienistym* „dochodzi poeta [...] do kresu postawy ironizującej i humorystycznej”²⁹ budzi nie mniejszy sprzeciw niż twierdzenie, że dopiero w *Łące* humor w pełni dochodzi do głosu. Przywoływane przez Jacka

²⁵ Sandauer, dz. cyt., s. 36.

²⁶ J. Sławiński, *Semantyka poetycka Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971, s. 94.

²⁷ Tamże, s. 94–95. Ostatnio tezę Sławińskiego zakwestionował Piotr Łopuszański, nie udało mu się jednak przekonująco udowodnić, że ewolucji światopoglądowej poety towarzyszą wyraźne zmiany w dziedzinie poetyki (P. Łopuszański, „*Idący, z prawdą u warg i powiek...*” *Próba nowego spojrzenia na twórczość Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6).

²⁸ Bieńkowski, dz. cyt., s. 255.

²⁹ Trznadel, dz. cyt., s. 256.

Trznadla przykłady same w sobie przeczą tej pierwszej, nazbyt pochopnej, tezie. I *Goryl*, i *Srebroń*, nie wspominając już o wzmiarkowanym przez badacza *Alcabonie*, to utwory, w których element humorystyczny jest aż nazbyt widoczny, co nie znaczy, że dają się one do niego sprowadzić. Przeciwnie, humor pełni tu – jak zresztą w całej poezji Leśmiana – funkcję kontrapunktu, stając się jednym z wyznaczników polemiczności. Trudno zatem przystać na to, że humor był czasową syntezą, którą Leśmian jako twórca „o światopoglądzie otwartym” zamierzał porzucić. Otwartość Leśmiana polega nie na odchodzeniu od czasowych syntez (od których – jak sądzę – poeta preferujący pytania, a nie odpowiedzi był raczej daleki), lecz przejawia się w nastawieniu na dialog tyleż bezkompromisowy, co niepozabawiony autoironii.

Humorowi zawdzięcza twórczość Leśmiana lekkość³⁰, która kontrastując z ciężarem gatunkowym podejmowanej przez poetę problematyki, nadaje jego dziełu owo szczególne znamię niezwykłości i oryginalności. Rola śmiechu, pobrzmiewającego na różnych płaszczyznach utworów autora *Łąki*, jest tak znacząca, że doprawdy nie sposób jej przecenić. Celnie ujął to Eugeniusz Czaplejewicz w książce o adresacie idealnym poezji Leśmiana pisząc, że jest nim „taki odbiorca, który zareagował jak Dziadyga – śmiechem; to Człowiek Śmiechu”³¹. Śmiech jest integralnie związany z podstawowym dzia-

³⁰ Kategorią „lekkości” w opisie groteski posługuje się Brygida Pawłowska-Jądrzyk w pracy *Sens i chaos w grotesce literackiej*, Kraków 2002. Za jej bezsprzecznego mistrza w literaturze polskiej uważa autorka Bolesława Leśmiana, „który okiełznał bezwład i ciężar świata, eksponując przy tym właściwe mu okrucieństwo i bezwzględność” (s. 23).

³¹ E. Czaplejewicz, *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław 1973, s. 156. Roli śmiechu w poezji Leśmiana poświęcona jest część rozdziału III *Adresat idealny*, zatytułowana *Magia tańca i śmiechu*. Kilka stron wcześniej Czaplejewicz pisze: „Chociaż rozważania takie są zawsze ryzykowne, wydaje się prawie pewne, że również i kreator wypowiedzi (sytuacji narracyjnej) porozumiewał się w wierszach Leśmiana z adresatem wirtualnym za pomocą śmiechu. [...] Innymi słowy, śmiech m u s i a ł odzywać się także na poziomie jeszcze wyższym od poziomu świata przedstawionego i poziomu sytuacji wypowiedzi. Bez niego utwory Leśmiana nie byłyby takie, jakie są.

A to by znaczyło, że śmiech w poezji Leśmiana jest nie indywidualną reakcją tego czy innego bohatera, lecz zjawiskiem powszechnym, ogarniającym cały świat poetycki Leśmiana. Śmiać się tu mogą wszyscy. Czy zawsze się śmieją to już inna sprawa. Śmiech nie występuje w kilku utworach *Łąki*, pomieszczonych głównie w części zatytułowanej *Trzy róże*, i w *Napoju cienistym*, przede wszystkim w części *W nicość śniąca się droga*. Zresztą i w tym przypadku trudno powiedzieć, że śmiechu tam w ogóle nie ma. Jest, tylko brzmi już – inaczej” (s. 145-146, podkreślenie autora).

Na uwagę zasługują zwłaszcza dwa ostatnie zdania. Zgodnie z terminologią Michała

łaniem twórczym poety – „przeinaczaniem”, jednym z typowych chwytów groteski. Innymi słowy, źródłem humoru w poezji Leśmiana jest groteska, która realizuje się w jego utworach w różnym zakresie: na poziomie wypowiedzi i „wielkich figur semantycznych” (motywów, postaci, fabuły), jak też w sferze ogólnych jakości estetycznych (przemieszanie liryzmu i tragizmu z różnymi odmianami komizmu – humorem rubasznym, żartobliwym, ironią, sarkazmem, szyderstwem³²), pełniąc stosunkowo często funkcję dominanty konstrukcyjnej, a tym samym naczelnej kategorii estetycznej.

Leśmianowska groteska zasługuje na szczegółową analizę nie tylko z uwagi na swój niepowtarzalny charakter i ogromną rolę, jaką odgrywa w twórczości poety. Jest również zjawiskiem interesującym jako przykład tendencji znamiennej dla schyłkowej fazy Młodej Polski (z dzisiejszej perspektywy kluczowej w dziejach formacji modernistycznej), które w pełni rozwinęły się w dwudziestoleciu międzywojennym – okresie przełomowym w historii polskiej groteski literackiej. Zdaniem Włodzimierza Boleckiego, „Leśmian był w tym okresie najoryginalniejszym kontynuatorem – ale i twórcą – groteski modernistycznej”³³. Gwoli ścisłości należałoby dodać, że współtworzył on ten nurt groteski, który Bolecki określił jako „nową formułę groteskowości”, polegającą na przeniesieniu „typowych motywów groteskowych z poziomu dużych zespołów słownych [...] na poziom działań stylis-

Bachtina, na którego zresztą Czaplejewicz się powołuje pisząc o śmiechu karnawałowym w poezji Leśmiana, ów inaczej brzmiący śmiech można określić jako „zredukowany”.

³² Śmiech szyderczy pobrzmiwa w *Pejzażu współczesnym* i w poemacie *Marsjanie*. W utworach tych ujawnia się, poza nimi u Leśmiana niewystępująca, funkcja satyryczna groteski. Ze względu na małą konkretność adresu satyry jej ostrze skierowuje się nie ku określonej grupie ludzi, lecz ku pewnemu typowi, ku tym, co próbując „ustalić w niebycie – byt ekonomiczny”:

[...] szarzyńcy uprawiali brzydź
I zbiorową w pyskach złudę srożyli dumnie.
(*Marsjanie*)

W *Marsjanach* groteska satyryczna służy charakterystyce zwolenników przeciętności i podkreśleniu odrębności ich świata od tego, w którego nadejście wierzy bohater liryczny. Natomiast w *Pejzażu współczesnym*, będącym zdaniem Głowińskiego poematem o zdegradowanym świecie współczesnym, staje się ona komponentem przejmującej wizji katastroficznej.

³³ W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*, w: tegoż, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1998, s. 157.

tycznych³⁴. Twórczość Leśmiana (nie tylko poetycka) to doskonały przykład włączenia płaszczyzny wypowiedzi w proces generowania efektu groteskowego. Spośród wyróżnionych przez Boleckiego trzech typów działań swoistych dla nowej formuły groteskowości – deziluzji, parodii i groteski lingwistycznej – pierwszy nie jest dla Leśmiana typowy, natomiast dwa pozostałe pełnią w jego twórczości funkcję podstawowych mechanizmów znaczeniowych.

„Zdziwaczące”, „zadąsane” słowo

Zbigniew Bieńkowski przypisując Leśmianowskiemu słowu funkcję śmieszenia, skoncentrował się na „nadmiernych neologizmach” poety, powołanych „jeśli nie tylko, to przede wszystkim [...] do tego, aby się śmiały”³⁵. Nawet jeżeli uznamy, że śmieszenie nie zawsze jest funkcją pierwszoplanową neologizmów Leśmiana, to nie da się zaprzeczyć, iż ten ich aspekt odgrywa niebagatelną rolę. Niemniej u źródeł humoru w poezji autora *Łąki* nie leżą ani wyłącznie, ani nawet przede wszystkim jego praktyki słowotwórcze.

W języku Leśmiana najważniejsze jest to, co dzieje się między słowami, słowo – choćby maksymalnie dziwaczne, a więc ze szczególną siłą rzucające się w oczy – nie jest nigdy zjawiskiem samoistnym, faktem zasadniczym są jego związki z innymi słowami. Więcej: dla poety atrakcyjność słów niezwykłych wynika z tego przede wszystkim, że mogą wchodzić one w zaskakujące połączenia z innymi słowami, także „zwykłymi”. [...] To właśnie frazeologia jest głównym terenem poszukiwań językowych poety.³⁶

Do semantycznych konsekwencji „przeinaczeń”, jakich dokonuje Leśmian w tej dziedzinie, zaliczyć wypada również humor, który nieodzownie towarzyszy językowym grom, nawet jeśli nie są one celem samym w sobie, jak to ma miejsce w jego poezji. Leśmianowskie niegramatyczności, oprócz tego, że wprowadzają swoiste dla

³⁴ Tamże, s. 130.

³⁵ Bieńkowski, dz. cyt., s. 252.

³⁶ M. Głowiński, *O języku poetyckim Leśmiana*, w: tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 87.

poety motywy (np. motyw metamorfozy), ewokują wieloznaczność i realizują zasadę „ekonomii mówienia”³⁷, są również niewyczerpalnym źródłem efektów humorystycznych. Takie sformułowania jak np.: „podpatrzył w blask boginię” (*Akteon*), „kot przebiega w kurz drogę” (*Magda*) czy „są w karczmie grajkowie, stłoczeni w kapelę” (*Karczma*) doskonale ilustrujące zasadę skrótowego mówienia, funkcjonują analogicznie do dowcipu – podobnie jak stosowany często przez Leśmiana zabieg odświeżania klisz językowych³⁸:

Tchu nie stało wieczności! [...]
(*Dżananda*)

Któryż z rzędu nam błękit uderza do głowy?
(*Poranek*)

Na jaw z grobu dobyci [...]
(*Kleopatra*)

I przeniknął pieszczotami bezpowrotnie aż do kości –
Nie – nie było na świecie tak niesytej miłości.
(*Jadwiga*)

Czas nagli i smutek!
(*Dwaj Macieje*)

Nie samym światłem mrok się żywi –
(*Srebroi*)

Czekał, aż uśnie w Bogu, lecz stwierdził naocznie,
Że Bóg nie jest – noclegiem – i że już nie spocznie.
(„Zbladła twarz Don Żuana, gdy w ulicznym mroku...”)

Humor opiera się tu na niespodziance, będącej zasadniczym elementem strategii poetyckiej Leśmiana. Sam poeta najlepiej zresztą scharakteryzował fenomen komizmu w poezji, powołując się na przykład twórczości Lemańskiego:

³⁷ Tamże, s. 70–85.

³⁸ Tamże, s. 77 i 87–88.

Komizm treści wówczas dopiero staje się zupełnie swobodnym, gdy od samych słów i od samego stylu oderwać, odłączyć, odróżnić nie możemy. Przepaja on same słowa, wsącza się do samego rytmu, wybredza po swojemu w rymach, staje się sposobem mówienia, sposobem tworzenia – samą twórczością.

W utworach Lemańskiego spotykamy się z takim właśnie zjawiskiem. Nęcą nas i czarują całe hufy komicznych rytmów, budzących uśmiech akcentów, niespodziewanie zdziwaczałych rymów, a wreszcie dołącza się do tych „obrzędów komizmu” – sam dobór i zestawienie słów, wybrednie z ukrytym dąsem układających się w wiersz i posłusznych tego wiersza nakazom.³⁹

Warto zauważyć, że sformułowanie: „dobór i zestawienie słów, wybrednie z ukrytym dąsem układających się w wiersz” doskonale pasuje do poezji autora *Łąki*. Komentarz do twórczości Lemańskiego, świadczący o niezwyklej wrażliwości Leśmiana na „śmiejące się” słowo, może być zatem odczytany jako swego rodzaju program poetycki. Z wypowiedzi tej wynika bowiem, że komizm i proces tworczy są ze sobą nierozzerwalnie związane.

*

„Dąsanie się” słów, ich „rozdziwaczenie” to nic innego jak realizacja na płaszczyźnie językowej swoistych dla groteski zasad hybrydyzacji i deformacji. Warto przy tym zwrócić uwagę na fakt, że właśnie w sferze języka komizmotwórcza funkcja groteski wysuwa się zdecydowanie na plan pierwszy, niekiedy w takim stopniu, iż zupełnie przysłania właściwą jej ambiwalencję. W poezji autora *Łąki* do takiej sytuacji raczej nie dochodzi. Leśmianowskie słowo niewątpliwie śmieszy, jednak rzadko kiedy wyłącznie. Jego „rozdziwaczenie” jest zasadniczym współczynnikiem niejednoznaczności.

Groteska językowa w poezji Leśmiana ma swoje wyznaczniki już na poziomie pojedynczych słów, którymi są oczywiście neologizmy. Takie wyrazy jak np.: „znikomek”, „śnigrobek” czy „śnitrupek” powołują do istnienia fantastyczne postaci, które już z tytułu swojego miana kwalifikują się jako groteskowe. Forma zdrobniła z jednej strony wzmaga komizm mający swe źródło w zaskakującym ze-

³⁹ B. Leśmian, *Komizm w utworach Lemańskiego*, w: tegoż, *Utwory rozproszone. Listy*, s. 190 (podkreśl. autora).

stawieniu, a zarazem nasycą te słowotwory tkliwością. W obrębie pojedynczego wyrazu współgrają ze sobą niesamowitość, humor i liryzm. Oczywiście nie tylko miano decyduje o groteskowości tych postaci, niemniej odgrywa istotną rolę w jej ewokowaniu. Pomimo swego „mówiącego” charakteru nie służy ono jednoznacznemu dookreśleniu. Wręcz przeciwnie, celowo je utrudnia, uwydatniając ambiwalentną naturę Leśmianowskich bohaterów, którzy przy całym swoim zindywidualizowaniu mają niewątpliwie jeden rys wspólny – są bytami pośrednimi, wiodącymi marginalną egzystencję na granicy świata i zaświata, tragicznymi i śmiesznymi zarazem.

Na zachowaniu ambiwalencji wpisanej w będące neologizmem imię wymyślonej postaci zasadza się różnica między fantastyką konwencjonalną a uprawianą przez Leśmiana fantastyką, którą można określić jako groteskową. Granica między oboma rodzajami fantastyki jest w gruncie rzeczy bardzo nieostra. W przekonaniu niektórych badaczy groteska jest swoistą odmianą fantastyki, zdaniem innych znajduje się ona zarówno na przeciwległy biegunie realizmu, jak i fantastyki. Ale przecież także w baśniach reprezentujących tradycyjnie rozumianą fantastykę mamy do czynienia z tego rodzaju przemieszaniem. Niemniej, różnica między fantastyką konwencjonalną i groteskową, choć niekiedy trudno uchwytna, wydaje się dosyć istotna, jest to bowiem różnica na poziomie sytuacji komunikacyjnych. Tradycyjna baśń przedstawia świat nieprawdopodobny, zarazem jednak nie daje podstaw do wątpliwości w jego istnieniu. Status świata przedstawionego w fantastyce groteskowej jest natomiast niejednoznaczny. Przemieszaniu realnego z fantastycznym towarzyszy brak jednoznacznej motywacji, np. wówczas, gdy konwencja fantastyczna i konwencja realistyczna wchodzi ze sobą w konflikt. Szczególnie wyrazistym przejawem tej tendencji jest obiektywizacja odrealnień, czyli wprowadzanie w obręb realistycznie ukazanej rzeczywistości zjawisk fantastycznych i traktowanie ich jako w pełni naturalnych. Fantastyka wkracza w świat realny i funkcjonuje w nim na tych samych prawach, co elementy prawdopodobne. Możliwy jest jednak inny wariant rozchwiania porządku motywacyjnego. Wystarczy, że poddany w wątpliwość zostanie fakt istnienia świata fantastycznego, a wówczas jego status ulegnie zasadniczej zmianie. W miejsce jednoznacznej motywacji pojawi się swoista dla groteski ambiwalencja.

W sumie, groteskowa zasada łączenia elementów wykluczających się i niewspółmiernych, która notabene doskonale realizuje się w ramach „fantastycznego” gatunku, jakim jest ulubiona przez Leśmiana ballada, odgrywa istotną rolę zarówno w fantastyce konwencjonalnej, jak i niekonwencjonalnej (groteskowej właśnie), z tą różnicą, że w tej drugiej działa także w sferze motywacji, komplikując sytuację komunikacyjną. Odbiorca tego rodzaju utworów fantastycznych zostaje wciągnięty do gry, której jedyną niezmienną regułą jest podważanie charakterystycznej dla fantastyki konwencjonalnej pewności, co do istnienia rzeczywistości przedstawionej. Żywiołem tego rodzaju fikcji, jak każdej fikcji groteskowej, jest więc negacja zastanych konwencji⁴⁰, w tym przypadku konwencji twórczości fantastycznej. Na dobrą sprawę jednak świat przedstawiony wielu tradycyjnych baśni może być odebrany jako groteskowy, ponieważ bez jednoznacznej wykładni staje się on absurdalny i ambiwalentny. Fakt, że groteskowość świata przedstawionego współczesnych baśni i bajek narzuca się z większą wyrazistością niż tych dawniejszych, daje się wytłumaczyć odmiennością realiów życia codziennego, które w przypadku dawnych baśni są dla współczesnego czytelnika niemal równie egzotyczne jak elementy fantastyczne. Niewątpliwie jednak w tradycyjnej fantastyce (zwłaszcza literackiej) groteska językowa, chociaż nie jest jej zupełnie obca, odgrywa marginalną rolę. U Leśmiana przeciwnie – pełni funkcję zasadniczą:

Fantastyczność elementów fabularnych zależy od fantastyczności języka, fantastyczność języka – od fantastyczności tego wszystkiego, co składa się na fabułę. Są to w poezji Leśmiana nierozzerwalnie ze sobą związana strony tego samego zjawiska – i to ją właśnie różni od tradycyjnej fantastyki, która jeśli o mowę chodzi, pozostaje w sferze aprobowanych konwencji.⁴¹

Fantastyczność mowy to swoisty przypadek groteski językowej, która w poezji Leśmiana realizuje się nie tylko poprzez neologizmy o tak wyraźnie hybrydycznej strukturze jak „śnigrobek” czy „śnitruk”, powołujące do istnienia dziwaczne stwory. Na jej usługach

⁴⁰ Zob. M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, w: tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 216–217.

⁴¹ Głowiński, *O języku poetyckim Leśmiana*, s. 98.

pozostają również liczne zgrubienia, zdrobnienia, przeczenia, a także derywaty typu „przemiażdżył się”, „przechrząścił się”, wprowadzające kluczowy tak dla twórczości autora *Łąki*, jak i dla sztuki groteskowej (a zwłaszcza dla grotesek mitologicznych) motyw metamorfozy. Najogólniej rzecz ujmując, praktyki słowotwórcze poety służące w znacznej mierze uniezwykleniu, nastawione raczej na tworzenie wyrazów jednorazowych niż mających szanse zadomowienia się w języku, są jednym z przejawów Leśmianowskiej groteski. Właściwe wszelkiemu słowotwórstwu naśladowanie nabiera pod piórem poety cech przedrzeźniania, któremu nieodzownie towarzyszą efekty humorystyczne. Jest to jednak przedrzeźnianie zdecydowanie wykraczające poza funkcję ludyczną. W neologizmach Leśmiana uwidacznia się na poziomie najbardziej elementarnym jedna z reguł jego poetyckiej semantyki, a zarazem jedna ze swoistych cech groteski – dążenie do ogarnięcia całości:

Chociaż znaki werbalne, najbardziej nawet rozrzutnie rozmnażane, nie są w stanie zrekonstruować w pełni dużych kompleksów semantycznych, to przecież mogą się do nich mniej lub bardziej przybliżać. Mogą, i to jest rzecz najważniejsza, wskazywać na granice takich kompleksów, a więc osaczać je i wyodrębnić z uniwersum znaczeń.⁴²

Wyrazistym przykładem realizacji tej zasady są przeczenia – „najbardziej skuteczne narzędzia pozwalające ograniczać duże całości semantyczne”, bowiem użycie wyrazu zaprzeczonego „aktualizuje równocześnie dwa krańce pewnej sfery sensu, bieguny wytyczające przestrzeń, w której jest miejsce dla znaczeń wielu innych możliwych słów «pośrednich»”⁴³. Udział tego typu neologizmów w generowaniu efektów groteskowych w porównaniu z mianami „mówiącymi” czy też zdrobnieniami i zgrubieniami, jest statystycznie rzecz biorąc niewielki. Polega on przede wszystkim na aktywizowaniu integralnie z groteską związanej, a w poezji Leśmiana wszechobecnej, negacji. Niewątpliwie też współtworzą one specyficzną dla jego utworów aurę dziwności.

Fakt, że słowotwórstwo, szczególnie nadmierne, jest jednym z najbardziej zauważalnych przejawów groteski językowej, wynika

⁴² Sławiński, dz. cyt., s. 116.

⁴³ Tamże.

niejako z istoty neologizmu, który na tle znajdującego się w obiegu słownictwa uderza przede wszystkim dziwaczością. Zwłaszcza, gdy – jak to ma miejsce w przypadku języka Leśmiana – nowe słowo łączy w sobie wzajemnie wykluczające się jakości.

Poeta potrafi wywrócić do góry nogami cały nasz system wartościowania uczuciowego. Znakiem językowym tego jest zagęszczenie pewnego typu zwrotów oksymoronicznych [...]. Oksymoron pojawia się nie tylko zresztą w postaci zestawień słownych, ale i w narracyjnym rozwinięciu, czego dowodem ballady. Czasem też schodzi do samego słowotwórstwa, jak wówczas, gdy krwawe szczątki ludzkie określone zostają przez zdrobnienie: „drobiażdżki” (Piła). I tutaj punktem wyjścia są istniejące w języku formuły. Znany zleksykalizowany oksymoron „słodka śmierć”. Natomiast winniśmy opuścić dotychczasowe uniwersum kategorii emocjonalnych, by móc pojąć zawartą w opisie treść uczuciową, w której określenia bólu, cierpienia, męki stają się wymienne z określeniami rozkoszy.⁴⁴

O zejściu oksymoronu na płaszczyznę słowotwórstwa można, jak się wydaje, mówić nie tylko wówczas, gdy jesteśmy w stanie wskazać – jak w przypadku „drobiażdżków” – konkretny oksymoron, stanowiący punkt wyjścia operacji słowotwórczej. Większość neologizmów Leśmiana rozpatrywana w ich aspekcie emocjonalnym ma w pewnym sensie charakter oksymoroniczny. Do takich należą analizowane wcześniej neologizmy „śnigrobek” czy „śnitrupek”. Nie respektując reguł stosowności, realizują w mikroskali poetyckiego słowa zasadę, której istota wyraża się w negacji szeroko rozumianego *decorum* – zasadę groteski.

O roli neologizmów jako nośników groteski nie decyduje wyłącznie potencjał semantyczny i wartość emocjonalna poszczególnych słów. Uniezwykła funkcja Leśmianowskiego słowotwórstwa realizuje się zarówno w wymiarze jakościowym, jak i ilościowym. Nie tylko rodzaj, ale też – jeśli nie przede wszystkim – częstotliwość występowania neologizmów oraz zgrubień i zdrobnień, nadających utworom poety rubaszno-familiarny ton, decyduje o swoistości uprawianej przez niego groteski językowej. „Nadmierne słowotwórstwo”, uznawane za

⁴⁴ Z. Łapiński, *Metafizyka Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, s. 49–50. Warto przy okazji zauważyć, że na realizacji tego samego oksymoronu – „słodka śmierć” – zasadza się fabuła *Królowny Czarnych Wysp* z tomu *Łąka*.

jedną z najbardziej znamienitych cech języka Leśmiana, nie jest bynajmniej właściwe wszystkim jego utworom. W wielu z nich neologizmy pojawiają się sporadycznie. Niewątpliwie jednak wiersze, w których groteska jest zdecydowaną dominantą, wyróżniają się ich nadmiarem. I właśnie ów nadmiar stanowi istotny współczynnik groteski językowej⁴⁵:

Wychynęła z głębiny rusałczana dziewczycya,
Obryzała mu ślepie, aż przymarszczył pół lica.

Nie wiedziała, jak pieścić – nie wiedziała jak nęcić?
Jakim śmiechem pośmieszyć, jakim smutkiem posmęcić?

Wytrzeszczyła nań oczy – szmaragdowe płoszydła –
I objęła za nogi – pokaźna obrzydła.

[...]
Parskał śmiechem dziadyga w kark pokłękłej ułudy,
Aż przysiadł na trawie, jakby tańczył przysudy.

[...]
Za wysokie snadź progi dla czarciego nasienia,
Ty wymoczku rusałny – ty chorobo strumienia!

[...]
Spowiła go ramieniem, okręciła, jak frygą!
Pójdźże ze mną, dziadoku – dziaduleńku – dziadygo!
(Ballada dziadowaska)

Trącił Maciej Macieja: „Lży, bestia nieczysta!
Pierwszy przemów do zmary, boś lepszy mówista...”
Sięgnął Maciej po słowo, co wszystek gniew zmieści!
„Ty, psiaparo – psiawelno – psianogo – psiatreści!
Czemu ślepie wytrzeszczasz, mglisto od wyludy!
Małpo z tamtego świata! Pomroko z psiej budy!
(Dwa Macieje)

⁴⁵ Zob. instruktywną jako przykład opisu groteski w poezji interpretację *Alcabona* pióra M. Głowińskiego w: tegoż, *Wiersze Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1987. Analizując stosunek słowa poetyckiego do groteskowego świata przedstawionego w utworze, badacz stwierdza: „Możemy powiedzieć, że i ono ma w tym wierszu charakter groteskowy; Leśmian stosuje w nim wiele właściwych sobie ujęć językowych, także tych które w innych utworach nie muszą wiązać się z groteską, tutaj jednak dokonuje ich zagęszczenia, niewątpliwie piętrzy różnego rodzaju efekty słowne” (s. 96).

Tu tkwiły włóczyzmory, w swym konaniu zwinne,
Pstrocinami złych ślepi migotliwie czynne,
Strawione zaraźliwym liszajem niebytu,
A łase na ułomną podobiznę świtu...
Tu mgławice dłużyły rąk wyłudę białą
W schłon próżni, gdzie się dotąd nic jeszcze nie stało –
Strzęp świata, zdruzganego na prochy w przestworzu,
Bławatkował zadumą o świetlącym zbożu...

(Eliasz)

Ogród pana Błyszczyńskiego zielenieje na wymroczu,
Gdzie się cud rozrasta w zgrozę i bezprawie.
Sam go wywiódł z nicości błyszczydłami swych oczu
I utrwalił na podśnionej drzewom trawie.

Kiedy zmory są zajęte przyspieszonym zmorowaniem
Między mgłą a niebem, między mgłą a wodą –
Zielna zjawia swe dłonie zbezcieleśnia ze łkaniem
Nad paprocią – nad pokrzywą – nad lebiodą.

(Pan Błyszczyński)

Cytuję tak obszernie z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że „nadmierne słowotwórstwo” jest zauważalne przede wszystkim z perspektywy większych całości, chociaż oczywiście daje się również zaobserwować w obrębie tak elementarnych jednostek, jakimi są wersy. Widać to wyraźnie w przytoczonych powyżej fragmentach *Ballady dziadowskiej* i poematu *Dwaj Macieje*, w jednym z bardziej znanych wersów *Piły*: „Błysk – niedobłysk na wyblysku – oto zęby moje!” czy też następującym wersie *Pana Błyszczyńskiego*: „Drapieżniały zbyt cudacznie zdradnych kwiatów niebywałki”. Po drugie, by pokazać, że słowotwórstwo, które nie jest głównym terenem wprowadzanych przez Leśmiana innowacji, nie należy również do najważniejszych wyznaczników groteski językowej w poezji Leśmiana. Ich domenę – co przekonująco udowadnia Michał Głowiński w przywoływanym już artykule – stanowi frazeologia. W zakresie „doboru i zestawienia słów” Leśmian nie ma chyba sobie równych. Na tym obszarze „rozdziwaczenie” słów osiąga swoje apogeum, co w przekładzie na terminy przyjęte w niniejszym studium oznacza, że groteskowa zasada łączenia elementów niewspółmiernych, heterogenicz-

nych, wykluczających się na tej właśnie płaszczyźnie, występuje w funkcji dominanty.

Wzorcową konkretyzacją powyższej zasady jest wspomniany już oksymoron, który w ścisłym znaczeniu realizuje się właśnie w sferze poetyckiego międzysłowia. Za przykład posłużyć może tu fragment jednej z najbardziej wzruszających ballad Leśmiana, w której liryzm i humor przenikając się wzajemnie, współtworzą swoistą dla tego poety groteskę liryczną:

Stał się smutku wesołkiem, skoczkiem swej niedoli,
Śmieszył ludzi tym bólem, co tak skacząc, boli.

Śmieszył skargi hołubcem i żalu wyrwasem,
I żmudnego cierpienia nagłym wywijasem.

(*Żołnierz*)

Funkcjonalność oksymoronu jako wyznacznika groteski nie wymaga chyba uzasadnienia. Figurę można uznać za kwintesencję groteski, która zasadza się na współistnieniu przeciwieństw, na tak charakterystycznej dla twórczości Leśmiana nieustannej grze między negatywnością i pozytywnością⁴⁶:

Oksymoron nie znosi przeczenia, wprowadza je zaś w kontekst pozytywny; jako figura poetycka łączy się jeszcze z charakterystyczną dla poety metodą budowy świata poetyckiego, z kształtowaniem takiej ontologii poetyckiej, w której na równych prawach współwystępują elementy niejednorodne, o różnym statusie, w której granice między tożsamością a przeciwieństwem mogą ulegać zatarciu.⁴⁷

Na usługach takiej ontologii pozostają także inne właściwości języka Leśmiana, które stanowią szczególnie przypadek współwystępowania elementów niejednorodnych. Przykładem równie ewidentnym, co oksymoron jest zestawianie konkretnego z abstraktem:

⁴⁶ M. Głowiński, *Poezja przeczenia*, w: tegoż, *Zaświat przedstwiony*, s. 127. Zdaniem Głowińskiego to właśnie oksymorony są jednym z najistotniejszych przejawów dialektyki negatywności i pozytywności.

⁴⁷ Tamże.

I w kierunku wszechświata dzierży rondel złoty
Gdzie do dna nicość z sadłem za pan brat przywarły...
(*W pałacu królowej śpiącej*)

Z jego wyżyn dał w nicość nura bezpowrotnie –
Zaśmiał się w samo niebo, a przy ziemi – ściął,
 Pilnej śmierci cios tępy
 Duszę rozpruł na strzępy,
Aż się z niej wysypały skarby dożywotnie!
(*Alcabon*)

I drwiąc przedrzeźniał wieczności minę,
Kiedy z błękitu schodzi w dolinę.
(*Goryl*)

Brzuchem w nicość się tłoczy, a wargi pobladyły –
Jęzor z nich się w świat wywarł i na bok zwichnięty
Śmierć liże niby cukier, dany dla przynęty.
(*Wół wiosnowaty*)

Czym dla was nieśmiertelność? Rodzajem – jarzyni!
(*Dwaj Macieje*)

Strawione zaraźliwym liszajem niebytu,
(*Eliasz*)

Wyciąga błędnej ręki widemko niemrawe,
By nim zgłaskać surduta połataną jawę.
(„Spotykam go codziennie. Twarz wklęta w ramiona...”)

To, co abstrakcyjne staje się namacalne. Idea materializuje się, a obraz poetycki nabiera owego konkretno-zmysłowo charakteru, swoistego dla opisanego przez Bachtina, skarnawalizowanego nurtu literatury⁴⁸. Nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, że cała twór-

⁴⁸ Nurt ten bynajmniej nie ogranicza się do gatunków prozatorskich. Bachtin zauważa, że w pewnych okresach w dziejach literatury „upowieściowieniu”, któremu towarzyszy typowe dla nurtu skarnawalizowanego zdialogizowanie, ulegają niemal wszystkie gatunki, także poetyckie. Zob. np. rozdz. IV *Problemy poetyki Dostojewskiego*, M. Bachtin, *Epos i powieść (O metodologii badań nad powieścią)*, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982, s. 540 i nn. Koncepcję „słowa zdialogizowanego” w analizie tekstów poetyckich wykorzystuje m.in. A. Węgrzyniakowa w pracy *Dialektyka organizacji językowej tekstu w poezji Twiima*, Katowice 1987 (odwołuję się do niej w rozdziale III niniejszego studium). Por. też C. Cavanagh, *Formy zwyczajności: Bachtin, prozaika, liryka*, „Teksty Drugie” 1996, nr 6.

czość Leśmiana, obejmująca zarówno poezję, jak też prozę i dramaty, jest jedną z najoryginalniejszych reprezentantek tego nurtu w literaturze polskiej. Wszystkie spośród czterech kategorii karnawałowych wyróżnionych przez Bachtina, a mianowicie: 1) konkretno-zmysłowe konwencje przeżyć, na pół realnych, na pół oderwanych, ustalających „nowy modus stosunków między człowiekiem a człowiekiem, przeciwstawny wszechwładzным społeczno-hierarchicznym stosunkom w świecie pozakarnawałowym”, 2) ekscentryczność, 3) mezalianse karnawałowe oraz 4) profanacja⁴⁹, na swój sposób realizują się w dziele Leśmiana. Podczas gdy pierwsza daje się obserwować na płaszczyźnie świata przedstawionego, działanie trzech pozostałych uwidacznia się także języku.

Leśmianowskie słowo jest niewątpliwie ekscentryczne i niestosowne. Ekscentryczność idzie w parze z jego wewnętrznym zdialogizowaniem – jednym z istotniejszych wyznaczników polemicznego charakteru twórczości poety, a polega na zderzaniu w ramach jednego tekstu słownictwa reprezentującego różne style funkcjonalne⁵⁰. Jak zauważa Jacek Warchała, style te, czy też subkody (odmiany językowe), ulegają w ramach utworu przekształceniu według ustalonych reguł (np. reguła mityzacji poprzez rytm, bądź poprzez neologizm). Jednym z bardziej wyrazistych przypadków jest zderzenie kodu naukowego z kodem fabuł mitologiczno-baśniowych. Mechanizm przekodowania poprzez neologizm ilustruje Warchała dwuwierszem z wiersza *Wiosna* (z tomu *Łąka*):

Młode jeszcze gałęzie tęzą się pokrótce
W zielonej, pniom dla znaku przydanej obwódce.

⁴⁹ Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, s. 188–190 (podkreślenia autora).

⁵⁰ Język poetycki Leśmiana jako swoisty konglomerat różnych subkodów analizuje Jacek Warchała w pracy *Świat w języku. O poezji Bolesława Leśmiana*, stwierdzając m.in.: „Jest to język niejednorodny. Składa się z podsystemów sfunkcjonalizowanych, odsyłających nas do pewnego odcinka zredukowanej rzeczywistości na podstawie elementów leksykalnych – słów i zwrotów – pełniących funkcje elipsy. Zamiast całej opowieści o ukrzyżowaniu Chrystusa pojawi się więc jedynie zwrot: *cierniowa korona* jako elipsa opowieści i jako element języka religijnego odsyłający nas do pewnej rzeczywistości wyznaczonej przez ten język. Dzięki temu uzyskujemy możliwość zidentyfikowania poszczególnego kodu” (J. Warchała, *Świat w języku. O poezji Bolesława Leśmiana*, w: *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Język artystyczny*, t. II, pod red. A. Wilkonia i H. Wróbla, Katowice 1981, s. 82).

zwracając uwagę na fakt, że czytelnik tego utworu zostaje celowo wywiedziony w pole:

Wyrażenie [...]: *tęzą się pokrótce* jest przekodowaniem jednoelementowego znaczenia wyrażenia poprzedzającego na wieloelementowe pole semantyczne tego wyrażenia. Mamy tu bowiem rozumienie czasowe tężenia (w krótkich odcinkach czasu) i przestrzenne (narastają co kilka milimetrów). Pierwsze znaczenie będzie neologiczne. Tego rodzaju przekodowanie doprowadza do nieporozumienia. System oczekiwań odbiorcy otwarty wyrażeniem naukowym [...], którego dekodowanie powinno nastąpić według reguł kodu naukowego, zostaje zamknięty wieloznacznym, a tym samym przez powiększenie pola semantycznego, niejasnym wyrażeniem poetyckim, którego dekodowanie należy wykonać według reguł kodu poetyckiego.

Rodzi się nieporozumienie lub raczej niezrozumienie, którego odbiorca nie może już zrewidować. Owym czynnikiem wywołującym nieporozumienie będzie reguła mityzacji przez neologizm. Mit rodzi się i obrasta w fabułę w miejscu zetknięcia się dwóch różnych kodów.⁵¹

Analiza ta pokazuje, w jaki sposób groteska językowa służy mityzacji. Mamy tu przy okazji bardzo przekonujący dowód na nie-rozerwalny związek groteski z mitem, dla którego jest ona fundamentalną zasadą twórczą.

„Dialogujących” kodów może być oczywiście więcej⁵². Wielojęzyczną mieszanką jest np. poemat *Dwaj Macieje* – fantastyczna opowieść o spotkaniu dwóch chłopców-roztropków z Płaczybogiem. W utworze tym współwystępują co najmniej trzy kody: fabuły

⁵¹ Tamże, s. 87–88.

⁵² Jako przykład współwystępowania trzech kodów (naukowego, fabuły mitologicznych i ludowego) podaje J. Warchala pierwszą zwrotkę wiersza *Przyśpiew*:

Wkosmacona w kwiat płytki,
Łeb ująwszy w dwie chwytki,
Pszczoła, nim ją porwie lot,
W słońcu myje się jak kot –
I do naga z odwianych skrzydeł się rozbiera.
Lada powiew – lada
Płoszy wróbli stada.

W tym przypadku przekodowanie z kodu naukowego na kod fabuły mitologicznych dokonuje się poprzez rytm (załamanie rytmu w wersie piątym, który „jest poetycką pointą wywodu naukowego”). Natomiast kod ludowy zostaje wprowadzony przez rytm przyśpiewki ludowej w wersie szóstym i siódmym. Tamże, s. 88–89.

mitologiczno-baśniowych, ludowy i religijny, tworząc taki oto przedziwny konglomerat:

Skoro Czumr dwóch Maciejów zaoczył z daleka –
Czarami się najeżył – i nieludzko czeka...
Idą. – Już się zbliżyli. – Czumr w słońcu się biesi –
Gębę do nich wykrzywia: „A wy tu skądеси?” –
Rzekł Maciej: „Z niedaleczka... Chcemy jestku – pitku
Z tego ziela, coś w lesie skrył je bez użytku.
Znamy twą tajemnicę strasznie zieleniatą!
Wyłaż, tchórz, z za czarów! Wyłaż!” –

A Czumr na to:

„Precz stąd, śmiecie pyskate! Znam podniebia wasze!
Na baśń leśną dybiecie jak bawół na paszę!
Czym dla was nieśmiertelność? Rodzajem – jarzyni!
Wara psiarni człowieczej od bytów przyczyni!”–

Odpowiedzią na tak hardą odzywkę Czumura jest przytaczany już wcześniej stek wyzwick, zakończonych następującym żądaniem:

Nie pyskuj wśród listowia! Stłum w lesie – bezczelność!
Nie skąp ziela, judaszu! Oddaj nieśmiertelność!”

Mamy tu doskonały przykład „karnawałowego mezaliansu” stylów, będącego jednym z ważniejszych wyznaczników groteski językowej w poezji Leśmiana, a zarazem potężnym źródłem swoistego dla niej humoru. „Wielojęzyczność” tego tekstu komplikuje jego strukturę gatunkową. Ogólne określenie „poemat” nic w zasadzie o niej nie mówi, ponieważ utwór jest gatunkową hybrydą, której nie da się inaczej scharakteryzować, jak tylko przy pomocy nazwy wielocłonowej np. poetycka burleska baśniowo-filozoficzna bądź burleskowy poemat baśniowo-filozoficzny⁵³. Można by tak, można by też jeszcze inaczej. Istotne jest to, że tego rodzaju określenia wskazują przede wszystkim na tak typowy dla utworów groteskowych, pograniczny status poematu Leśmiana. Jako że status ów pozostaje w ścisłym związku z wielojęzycznością, zwracam uwagę na tę kwe-

⁵³ Peter Greenaway, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli twórczości groteskowej w sztuce filmowej, w taki oto sposób określa swoje dzieła: *Kontrakt rysownika* – thriller kostiumowy, *Wyliczanka* – feministyczno-matematyczny obraz sensoryjny.

stię już teraz. Ponieważ jednak wymaga ona obszerniejszego omówienia, powrócę do niej nieco później.

Humor nie jest oczywiście głównym celem językowych ekstrawagancji poety. Stanowi raczej ich produkt uboczny, choć z pewnością nie mimowolny, a wręcz przeciwnie – nieodzowny. Bezspornie jednak groteska językowa w poezji Leśmiana pozostaje przede wszystkim na usługach metafizyki.

Zastosowanie szeregu kodów ma ogromne znaczenie epistemologiczne i ontologiczne. Jest to próba ujęcia świata; próba jego poznania na różne sposoby, jest to też kreacja różnych postaw podmiotu poznającego. Ale zastosowanie kombinacji różnych kodów gra jeszcze inną rolę. Jest to także źródło mitów o świecie, które powstają, gdy przeplatanie się różnych kodów powoduje nieporozumienie na linii nadawca – odbiorca.⁵⁴

Można powiedzieć, że charakterystyczna dla groteski funkcja ludyczna, która nieodłącznie towarzyszy „przeinaczeniu”, chociaż jest w poezji Leśmiana wyraźnie obecna, nigdy nie zajmuje pozycji dominującej. Neologizmy, oksymorony, stylistyczne hybrydy są zawsze semantycznie umotywowane i wspólnymi siłami ewokują kluczową dla Leśmiana problematykę filozoficzną.

„Rozdziwaczone” słowo narusza reguły gramatyczne, ale przede wszystkim wchodzi w konflikt z zasadą stylistycznej stosowności, co uwidacznia się w omówionym powyżej zjawisku mieszania różnych kodów. Swoistość Leśmianowskiego słowa przejawia się również w jego niezwykłym wyczuleniu na mniej lub bardziej jawne „cudze słowo”, zwłaszcza takie, które wielokrotnie powtarzane skonwencjonalizowało się i przestało być widzialne i namacalne⁵⁵. Wrażliwość na

⁵⁴ Warchała, dz. cyt., s. 90.

⁵⁵ Parodia stylów indywidualnych nie jest domeną Leśmiana (zob. M. Głowiński, „*Jak ustalić w niebycie – byt ekonomiczny*”. O „*Pejzażu współczesnym*” Bolesława Leśmiana, w: tegoż, *Zaświat przedstawiony*, s. 327), choć i tego rodzaju „cudze słowo” można w jego poezji spotkać. Np. w następującym fragmencie *Dwóch Maciejów* daje się słyszeć daleki głos *Pana Tadeusza*, a konkretnie opisu bitwy w Soplicowie:

Splnął Maciej, jęzora zgorszony straszylem,
I gębę w czas potłumił pięścią, jak gasidłem.
Jęknął Czmur w nieskończoność, truchlejąc haniebnie
Przed nawałą Maciejów zbyt groźną liczebnie!
Cztery pięści go tłukły, nie wiadomo – która!

tego rodzaju słowo przejawia się m.in. w zabiegu odświeżania utartych zwrotów, który w poezji Leśmiana zasada się na „przeinaczaniu”:

Mówili o niej: „Łka, więc jest!” – I nic innego nie mówili,
(*Dziewuczyna*)

Nie samym światłem mrok się żywi –
(*Srebroń*)

I przeniknął piesszczotami bezpowrotnie aż do kości
Nie – nie było na świecie tak niesytej miłości.
(*Jadwiga*)

Ostatni przykład pokazuje, że sposobem renowacji *lichés* równie istotnym jak „przeinaczanie” jest ich udostównienie – jeden z chwytów pozostających na usługach groteski. Udostównione zleksykalizowane metafory odgrywają istotną rolę w rozwoju fabuł groteskowych:

Czekał, aż usnie w Bogu, lecz stwierdził naocznie,
Że Bóg nie jest – noclegiem – i że już nie spocznie.
Pogardą na śmiertelne odpowiadał dreszcze.
„Śpi snem wiecznym” – szeptano, ale nie spał jeszcze.
Szedł coraz bezpowrotnie – w pozgonnym rozpędzie.
„Śpi snem wiecznym...” Snu nie ma i nigdy nie będzie!
„Szczęśliwy! Już nie cierpi!” – tak mówiono wkoło –
A on w świat trosk mogiłnych kroczył niewesoło,
W świat, gdzie pierwszą uludą jest ostatnie tchnienie –
I zaczęło się nowe – nieznanne cierpienie.
(„Zbladła twarz Don Żuana, gdy w ulicznym mroku...”)

Coraz to inny Maciej nacierał na Czmura!
A czynili ciał dwojgiem taki zgiełk i ścistek,
Że złykły brakiem miejsca – las dygotał wszystek!
Próżno Czumur się do nieba zrywał, jak zawieja –
Gdziekolwiek się obrócił – tam spotkał Macieja!
Przed nadmiarem Maciejów gdzie szukać obrony?
Tu – Maciej i tam – Maciej! Maciej z każdej strony!

Mamy tu jednak do czynienia z formą nawiązania zupełnie pozbawioną intencji satyrycznej. Głos Leśmiana w tym fragmencie współbrzmi z głosem Mickiewicza jako twórcy obrazu o epickim rozmachu, w którym patos zostaje przełamany przez humor.

Historia o Don Żuanie, który „spotkał swój własny pogrzeb”, jest rozwiniętym *adynatonem* – strukturą typową dla humorystyki ludowej. Absurdalne zdarzenie zostało tutaj rozbudowane do rozmiarów mikrofabuły, która – co dla Leśmiana typowe – ma charakter poznawczy. *Adynaton* nie jest jednak w tym wierszu wyłączną dominantą konstrukcyjną. Właściwie stanowi on jedynie punkt wyjścia opowieści, której głównym przedmiotem jest świadomość Don Żuana – przestrzeń ścierania się przeciwstawnych poglądów na temat śmierci: powszechnego, utrwalonego w konwencjonalnych zwrotach językowych i indywidualnego, znajdującego uzasadnienie w nieprawdopodobnym ze zdroworozsądkowego punktu widzenia doświadczeniu bohatera. Drugą, nie mniej istotną, dominantą konstrukcyjną wiersza jest zleksykalizowana metafora „sen wieczny” wraz z pokrewną jej kliszą „spocząć w Panu”. Oba wyrażenia zostały tu w taki sposób sparafrazowane, że w efekcie gry znaczeń odsłoniła się ich stereotypowość: „uśnie w Bogu” – „Bóg nie jest noclegiem” – „już nie spocznie”. Mechanizmem napędzającym rozwój mikrofabuły jest więc realizacja metafory, która notabene pojawia się w tym utworze jako wyodrębnione „cudze słowo”. Ma ono wszelkie cechy słowa autorytatywnego, którego prawdziwość zostaje jednak zakwestionowana. Nieprawdopodobna przygoda Don Żuana została tak opowiedziana, że to, co niemożliwe odczuwane jest jako bardziej wiarygodne niż to, co konwencjonalne. „Fantastyczny empiryzm” podważa stereotyp, a przynajmniej go demaskuje. Oczywiście okazuje się nieoczywistym, niemożliwe – możliwym. Polemiczny potencjał groteski realizuje się tu w całej pełni.

Wiersz o Don Żuanie jest doskonałym przykładem charakterystycznej dla poezji Leśmiana „intensywnej uprawy metafory”⁵⁶:

W większości przypadków operacje językowe, zawsze widoczne i umieszczane na pierwszym planie, łączą się z [...] przebiegami fabularnymi, z owym dzianiem się, które w balladach, czy ogólnie w wierszach narracyjnych, ma charakter jawny, a w utworach innego typu krystalizuje się już mniej demonstracyjnie, nigdy nie jest jednak całkowicie wyeliminowane czy zatuszowane. W konsekwencji u Leśmiana metafory, nie ograniczając się do sfery *lexis*, wchodzą w obręb *mythos*.⁵⁷

⁵⁶ Określenie Michała Głowińskiego (*O języku poetyckim Leśmiana*, s. 93).

⁵⁷ Tamże, s. 94.

Dlatego też w utworach autora *Łąki* dają się zauważyć analogie strukturalne między metaforą i groteską⁵⁸ uwidaczniające się w procesie realizacji tej pierwszej, a zwłaszcza jej udosłownienia, co w efekcie prowadzi do wyłonienia się groteskowego świata przedstawionego. W poezji Leśmiana, którego metafory „są z reguły niemal metaforami śmiały”⁵⁹, podporządkowanie *lexis* sferze *mythos*, służący z zasady ewokacji świata mitycznego⁶⁰, będącego szczególnym, ze względu na swoją funkcję semantyczną, wariantem świata groteskowego. Znamienne, że owe groteskowe światy są wyrazem wiary w twórczą moc języka poetyckiego – stanowią domenę „słowa wyzwolonego”. Świadome siebie mitotwórstwo jest tyleż demaskowaniem stereotypów myślowych i wyobraźniowych, co świadectwem ogromnej potrzeby wiary w istnienie innego wymiaru egzystencji. Skostniałym, semantycznie zredukowanym mitom zbiorowym przeciwstawia poeta mit indywidualny, zrodzony z „żywej”, mieniającej się znaczeniami metafory.

Słowo określane przez Leśmiana jako „wyzwolone”, „twórcze”, „bez czapki-niewidymki” można w zasadzie uznać za tożsame ze słowem groteskowym, które jest właśnie „rozdziwaczone” i „zadąsane” na drugie słowo. A zważywszy fakt, że poezja dla Leśmiana to działanie w języku, w pełni uzasadnioną wydaje się konkluzja, że groteska jest dla tego poety kluczową zasadą twórczą. Zasadą, której działanie stosunkowo często nie ogranicza się do sfery języka, ale podporządkowuje sobie także inne płaszczyzny utworów.

„Przeinaczanie” czyli parodiowanie

W rodzajowo zróżnicowanej twórczości Leśmiana poezja nie jest wyłączną domeną „rozdziwaczonego” słowa. Opanowało ono nie tylko prozę artystyczną poety, ale też wtargnęło do jego eseistyki. W efekcie refleksje Leśmiana o poezji są nie mniej poetyckie niż po-

⁵⁸ O pokrewieństwach metafory i groteski pisałam w rozdziale I.

⁵⁹ Głowiński, *O języku poetyckim Leśmiana*, s. 94. Głowiński posługuje się tu terminem H. Weinricha z artykułu *Semantyka śmiałej metafory*, przeł. R. Handke, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. I, pod red. M. Głowińskiego i H. Markiewicz, Wrocław 1977.

⁶⁰ Głowiński, dz. cyt., s. 96.

etyckie wypowiedzi o niej zawarte w jego wierszach. Jedne i drugie obfitują w słowa, które doskonale nadają się na *leitmotiv* rozważań o twórczości poety, bynajmniej nie tylko ze względu na ich atrakcyjne brzmienie, ale przede wszystkim dlatego, że są autorskim kluczem do jego zagadkowego dzieła.

Takim *leitmotivem*, który w niniejszym studium pojawił się już kilkakrotnie w różnych formach gramatycznych jest słowo „przeinaaczać”. Doskonale nadaje się ono na określenie działań artystycznych Leśmiana na różnych płaszczyznach jego utworów. Trafnie ujmuje istotę zarówno językowych praktyk poety, jak też jego stosunku do konwencji literackich i folkloru. Słowo to zapożyczone zostało z wiersza *Poeta* (cykl *Postacie*), którego bohatera można uznać za ironiczne wprawdzie, ale jednak *porte-parole* autora, zwłaszcza, że przedstawiony w tym utworze obraz poety wydaje się niepozbowiony – co u Leśmiana niezwykle – rysów autobiograficznych. Ale nawet jeśli przyjmiemy, że bohater wiersza jest czystą kreacją, to nie ulega wątpliwości, iż pomimo żartobliwej ironii, z jaką został przedstawiony, cieszy się on sympatią autora. Śmieszny i tragiczny „poeta – niebieski wycieruch”, parodystyczny wariant *poète maudit*⁶¹, reprezentuje liczne grono przeróżnych postaci groteskowych „wałętających” się po wierszach Leśmiana. Groteskowość tytułowego bohatera zasadza się tu na parodii zdezaktualizowanego już motywu, która bynajmniej nie służy jego ośmieszeniu. Leśmianowska parodia, jak już wspominałam, nie wyczerpuje się w negacji⁶². Przeciwnie, poeta

⁶¹ Zob. M. Głowiński, *Leśmian, Poe, Baudelaire*, w: tegoż, *Zaświat przedstawiony*, s. 313–314.

⁶² O tym, że Leśmian dostrzegał twórczy potencjał parodii, którą pojmował szeroko, jako kategorię estetyczno-światopoglądową, integralnie związaną z ironią, świadczyć może jego wypowiedź o prozie Choromańskiego. Dostrzegając w pisarstwie tego ostatniego wpływy Laforgue’a, Leśmian zauważa m.in.: „[...] parodia Laforgue’owska jest koniecznym, nieuniknionym czyścącym duszy, zdążającej do raj. Jest ona narażeniem się na napaść czyhającej zewsząd nicości w celu wytrzymania tej napaści, ażeby tym sposobem raz jeszcze *ab absurdo* potwierdzić wartość życia i złożyć mu w ofierze a b s u r d a l n e [podkreśl. autora], dziwaczne, opętające dowody miłości... Dlatego też parodia Laforgue’owska, przejrzana aż do głębi swych zamiarów, staje się znowu – twórczością z pierwszej ręki.

Parodia p. Choromańskiego – przeciwnie – pomimo widocznego parcia ku żywiołowości, ku jędnym i zuchwałym pochwytom życia na gorącym uczynku rozkosznego dreszczu z powodu nagłych obnażeń i purpurowych bezwstydów, nie posiada dość bezpośredniego starcia duszy autora z dokonywanym utworem.

[...] W parodii p. Choromański zdradza zbyt widoczną, z góry powziętą chęć ironizowania, staczając się w pierwsze z brzegu otchłanie ogólnikowego liryzmu lub snując samo opo-

ten mistrzowsko wyzyskuje jej odnowicielski potencjał, podporządkowując działania ludyczne celom polemicznym. W tym konkretnym przypadku motyw poety przeklętego, dzięki humorowi osadzonemu w poetyckim międzysłowiu, zostaje pozbawiony jednoznaczności – nabierając rysów komicznych, nie traci na dramatyzmie:

Świetniejąc łachmanami – tym, zwawszy, im golszy –
Nie bez wróżb się uśmiecha do grabu i olszy –
I widziano w dzień biały tego obłąkańca,
Jak wierzbę sponad rzeki porywał do tańca!
A tak zgubnie porywać, mimo drwin i zniewag –
Zdoła tylko z otchłanią sprzysiężony śpiewak.
Żona jego, żegnając swój los znakiem krzyża,
Na palcach – pełna lęku do niego się zbliża.
Stoi... Nie śmie przeszkadzać... On słowa nawleka
Na sznur rytmu, a ona płochliwie narzeka:
„Giniemy... Córki nasze w nędzy i rozpaczy...
A wiadomo, że jutro nie będzie inaczej...
Wleciesz nas w nieokreślność... Spójrz my tu pod płotem
Mrzemy z głodu bez jutra, a ty nie wiesz o tem!” –
Wie i wiedział zawczasu!... I ze łzami w gardle
Wiersz układa pokutnie – złociście – umarłe –
Za pan brat ze zmorami... Treść, gdy w rytm się stacza,
Póty się w nim kołysze, aż się przeinacza.
Chętnie łowi treść, w której lży prawdziwe płoną –
Ale kocha naprawdę tę – przeinaczoną...

Liryzm i humor przeplatają się tu tak ściśle, że tworzą z pozoru jednolitą, w istocie zaś pełną wewnętrznych napięć, całość. Sprzeczności współlistnieją tak zgodnie, że aż wzajemnie się znoszą. Leśmianowskie dysonanse nie zgrzytają, lecz współbrzmia niczym dwa głosy w chórze – tonom wysokim zawsze towarzyszą tony niskie. W świecie Leśmiana tragizm i komizm są w równym stopniu niemożliwe jako jakości samoistne. Patos jest mu tak samo obcy, jak czysty humor. Nawet takie wiersze, nawiązujące do tradycji ludowej humorystyki, jak *Wiosna* czy *Alcabon z Napoju cienistego*, rubaszne i absurdalne, nie

wiadanie dla opowiadania, samą bajkę dla bajki (B. Leśmian, *Szkie literackie*, oprac. i wstęp, J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 375).

dają się zaklasyfikować jako przykład czystej komiki. Humor i liryzm modyfikując się nawzajem, konstytuują poetykę wieloznaczności⁶³.

Na przykładzie wiersza *Poeta* widać wyraźnie, że humor Leśmiana korzeniami tkwi w języku, niemniej nie tylko „rozdziwaczone”, „zadąsane” słowo jest jego źródłem. „Przeinaczanie”, jak już mówiłam, realizuje się na różnych poziomach tekstu, a jednym z jego przejawów jest właśnie parodia – zasada integralnie z komizmem związana⁶⁴. Parodystyczny aspekt poezji Leśmiana najsilniej zaznacza się w balladach i to nie tylko ze względu na wyrazistość przekształcanego wzorca, jakim jest ten swoisty dla folkloru gatunek, ale też z przyczyn mających swoje wytłumaczenie w strukturze ballady. Już sam fakt, że twórcy uprawiający groteskę często po ten gatunek sięgają świadczy o jego funkcjonalności dla ujęć groteskowych⁶⁵. Ballada należy do tego rodzaju gatunków, które jako formy synkretyczne, nierespektujące klasycznego *decorum*, a więc stojące nisko w hierarchii gatunków bądź w ogóle niemieszczące się w jej ramach, niejako z założenia aktualizują opozycyjną zasadę twórczą, czyli groteskę. W gruncie rzeczy synkretyzm gatunkowy, będący szczególnym przypadkiem łączenia elementów heterogenicznych, można uznać za realizację groteski na poziomie struktury gatunkowej dzieła.

Groteskowość ballady przejawia się m.in. w takich jej cechach, jak: 1) trójrodzajowość, 2) współwystępowanie różnych porządków motywacyjnych – realistycznego i fantastycznego, na czym zasadza się charakterystyczna dla tego gatunku cudowność, czy wreszcie (co znamienne dla ballady literackiej) 3) międzyobiegowa intertekstualność, polegająca na naśladowaniu języka i wersyfikacji folkloru oraz na przetwarzaniu zaczerpniętych zeń motywów i fabuł. Ballada literacka jest ze swej istoty gatunkiem stylizowanym, a więc dwugło-

⁶³ Trznadel, dz. cyt., s. 245. „Poetykę zmaconej jednoznaczności” uważa Trznadel za efekt zmieszania humoru z tragizmem. Moim zdaniem u Leśmiana poetyka ta zasadza się nie tylko na kontraście tragizmu i humoru, ale w ogóle na nieustannym naruszaniu reguły stosowności.

⁶⁴ M. A. Rose, której pracę już przywoływałam, definiuje parodię jako „the comic refunctioning of preformed linguistic or artistic material” (Rose, dz. cyt., s. 52), opowiadając się tym samym po stronie tych teoretyków parodii, którzy aspekt komiczny uznają za konstytutywny dla tej formy. Ponieważ rozważania Rose poprzedzające definicję są moim zdaniem bardzo przekonujące, opieram się na niej w swoich analizach przypadków parodii w niniejszym studium.

⁶⁵ Po gatunek ten sięgają nie tylko Leśmian, Tuwim czy Głaczyński, ale też Zegadłowicz, Hollender czy Białoszewski, by poprzestać na tych najbardziej ewidentnych przykładach wyzyskania ballady w twórczości groteskowej.

sowym – modelowym wręcz przykładem skarnawalizowanego gatunku poetyckiego, pozostającego w bliskim związku z kulturą ludową i łączącego powagę ze śmiechem. Oczywiście dwugłosowość nie zawsze musi być aktualizowana. Przeciwnie, może być celowo tłumiona, jak np. w opartej na imitacji folkloru, programowo prymitywnej twórczości Zegadłowicza. Na antypodach tej ostatniej sytuują się ballady Białoszewskiego, których sens zasadza się na wyraźnie brzmiącym dwugłosie, czyli na parodii⁶⁶. Pomiędzy tymi biegunami rozciąga się szeroka skala możliwości, jakimi ten gatunek dysponuje.

Dzięki swojej dwugłosowej strukturze ballada jest gatunkiem o wysokim potencjale polemiczności, wyzyskanym po mistrzowsku przez romantyków w sporze z klasykami, który zaowocował radykalnymi przemianami w zakresie poetyki, polegającymi m.in. na uprzywilejowaniu gatunków mieszanych. Także późniejsze dzieje ballady świadczą o jej funkcjonalności zarówno w polemikach światopoglądowych, jak i literackich. Jest to bowiem gatunek o wyraźnych tendencjach metapoetyckich czy też metafikcyjnych, co przejawia się m.in. wyjąskawieniem pewnych cech swoistych, takich jak np. sposób opowiadania służący wytworzeniu aury niezwykłości, który stając się celem samym w sobie demonstruje przede wszystkim podmiot mówiący⁶⁷.

Parodystyczność jest zatem potencjalną cechą gatunku balladowego w jego odmianie literackiej. Cechą, która, jak się rzekło, może ulec stłumieniu lub – wręcz przeciwnie – zostać wyeksponowana. Ballady Leśmiana wykazują tę drugą tendencję, co przejawia się zarówno w ich języku, jak i w sposobie wykorzystania ludowych motywów i fabuł. Poeta naśladuje tylko te właściwości poetyki folkloru, które zapewniają mu dużą swobodę twórczą. Na płaszczyźnie językowej wyraża się upodobaniem do animizacji i rubasznej familiarności (liczne zgrubienia i zdrobnienia), a więc cech tej swobody niekrepujących, czemu towarzyszy odrzucenie ograniczającej ją formułiczności⁶⁸. Także zaczerpnięte z folkloru motywy i fabuły ulegają zazwyczaj daleko idącemu przekształceniu, zmierzającemu do wydobycia ich ambiwa-

⁶⁶ Zob. J. Sławiński, *Miron Białoszewski „Ballada od rymu”*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Warszawa 1976.

⁶⁷ Jest to szczególnie wyraźne w balladach Gałczyńskiego i Białoszewskiego, ale też w mniej znanych balladach T. Hollendra, autora *8 opowieści niesamowitych*, z których zachowały się tylko trzy teksty (zob. rozdz. I, s. 28).

⁶⁸ Głowiński, *O języku poetyckim Leśmiana*, s. 88.

lencji. Warto przy tym podkreślić, że wiele utworów Leśmiana zasługuje raczej na miano balladopodobnych, gdyż ich związek z tym gatunkiem opiera się na aktualizacji drugorzędnych cech gatunkowych, np. formy wersyfikacyjnej, czyli swoistego dla ballady ludowej dystychu⁶⁹. Co więcej, w obrębie niektórych właściwości ballady łączą się w misterny układ z właściwościami innych gatunków. Za przykład takiego artystycznie płodnego mariażu może posłużyć *Chatupa*, która „jest z pewnością rodzajem ballady – jako niezwykła opowieść o czymś niezwykłym, jest też erotykiem. Ale stanowi przede wszystkim wizję tworzenia, co zresztą nie wchodzi w tym przypadku w konflikt ani z właściwościami ballady, ani z cechami erotyku”⁷⁰. Trzeba zgodzić się z Michałem Głowińskim, że jest to wiersz o „czynnościach kreatorskich”⁷¹, dodajmy jednak, że jego bohater to demiurg nie do końca pewny swej mocy. To ktoś, kto kreując się na demiurga jest zarazem świadomy swej śmieszności w ewentualnej konfrontacji ze stwórcą od niego potężniejszym:

Wolną podam wolę na złoconej misie –
Niech panuje światu moje widzimi się!

Niech ci się spodobam groźny, zły i dumny,
Bylebym się w drzewie nie dorąbał trumny!

Bylebym w nicości nie brzęczał jak komar!
Bylebym się w słońcu do Boga nie domar!!

To bliski krewny Ojca ze *Sklepów cynamonowych* Schulza – demiurg godzący w sobie patos ze śmiesznością, a więc postać na swój sposób groteskowa. Widać wyraźnie, że groteskowa zasada łączenia elementów heterogenicznych, realizuje się w tym utworze zarówno na płaszczyźnie stylistycznej i gatunkowej, jak i w sferze „wielkich figur semantycznych” – w konstrukcji tożsamego z bohaterem podmiotu. Groteska pozostaje tu w ścisłym związku z mityzacją i koncepcją poety pierwotnego. Jest przy tym źródłem humo-

⁶⁹ Zob. M. Głowiński, *Dystychy balladowe Leśmiana*, w: *Z teorii i historii literatury*, pod red. K. Budzyka, Wrocław 1963.

⁷⁰ M. Głowiński, *Cieśla – demiurg*, w: tegoż, *Zaświat przedstawiony*, s. 335.

⁷¹ Tamże.

ru, sygnalizującego autoironiczny dystans podmiotu, a tym samym źródłem wieloznaczności.

Z punktu widzenia tematyki niniejszej pracy, ten mało – jak na Leśmiana – groteskowy wiersz zasługuje na uwagę właśnie dlatego, że groteskowość, choć nie tak znów ewidentna, jest zasadniczą cechą strukturalną, wpływającą istotnie na jego semantykę. A to z kolei pozwala domniemywać, że groteska odgrywa w poezji Leśmiana znacznie większą rolę, niż by się mogło wydawać, gdybyśmy ograniczyli się wyłącznie do analizy utworów, w których stanowi ona zdecydowaną dominantę. Faktem jednak pozostaje, że wśród groteskowych wierszy poety przeważają ballady i utwory balladopodobne, bowiem bliskie balladzie są również „pieśni” składające się na groteskowy cykl *Pieśni kalekujące*. Nie tylko do *Żołnierza* znacznie lepiej pasuje określenie „ballada” niż „pieśń”. Także pozostałe, ze względu na swój narracyjny (a również i dramatyczny) charakter oraz obecność fantastyki, ciążą ku balladowości. Podobnie przedstawia się kwestia struktury gatunkowej cyklu *Postacie z tomu Napój cienisty*. Tu również obok utworów bezspornie dających się zakwalifikować jako ballady, występują i takie, które są jej pokrewne jedynie z uwagi na pewne – te same zresztą, co utwory z *Pieśni kalekujących*, cechy – czyli na narracyjność i fantastykę.

Ku balladzie ciążą również poematy Leśmiana. Są to utwory o strukturze hybrydycznej, wymykające się gatunkowym klasyfikacjom. Można je np. nazwać wierszowanymi baśniami, w których liryzm, epickość i dramatyczność wzajemnie się dopełniają, ale określenie to jest daleko niewystarczające. Złożona struktura gatunkowa utworów Leśmiana wymaga bowiem rozbudowanych nazw opisowych, takich jak formuły proponowane wcześniej w odniesieniu do poematu *Dwaj Macieje*⁷².

Uogólniając, znaczna część utworów Leśmiana należąca do nurtu narracyjno-fabularnego to „opowieści fantastyczne”, a fantastyka jest dziedziną twórczości, w której na płaszczyźnie świata przedstawionego groteska panuje niemal niepodzielnie, chociaż bardzo często pełni funkcje służebne, np. wobec moralistyki. Leśmian, który unikanie morału uważał za wręcz konieczne, odsłonił głębokie podsta-

⁷² Zob. s. 76.

wy fantastyki, docierając tym samym do źródeł symbolizmu – esencji prawdziwej poezji.

W cytowanym już szkicu o Lemańskim, charakteryzując zjawisko komizmu lirycznego, Leśmian w taki oto sposób opisywał stosunek autora do bohatera o światopoglądzie innym niż jego własny:

Nie pozostawia on [Lemański – E. S.] nigdy swych bohaterów ich własnym losom, lecz zawsze towarzyszy im mniej lub więcej widzialny, ażeby zaznaczyć swoją od nich odrębność i z niej wysnuć komizm sytuacji, wytworzonej w ten sposób pomiędzy światopoglądem autora a światopoglądem „burzuja”. Ten ostatni występuje jako bohater ujemny, zaś bohaterem, przywracającym utworowi jego wartość dodatnią oraz istotny powód patosu lirycznego, jest – sam autor, ze złośliwym uśmiechem wążący na wybrednych i kapryśnych szalach dwa wspomniane wyżej światopoglądy.

Ponieważ łatwo w chwilach takiej oceny wpaść w ton moralizowania i pouczenia, więc wytwarza się konieczność nieustannego unikania morału, unikania, które staje się źródłem swobody artystycznej i rozwiera przed autorem na oścież złotą wrótnię ku światom zadąsanej nieco na swoje pierwotne pochodzenie liryki.

Liryka taka dzięki właśnie owemu pochodzeniu, dzięki zatajonemu w niej dąsowi, dzięki śmiałemu rwaniu się do lotu, nabiera uroku świeżości i nieprzymuszenia.⁷³

Nie wnikając w kwestię trafności powyższych spostrzeżeń w odniesieniu do twórczości Lemańskiego, pozwolę sobie zauważyć, że doskonale przylegają one do poezji Leśmiana, który z uśmiechem – niekoniecznie złośliwym, choć i taki nie jest mu obcy⁷⁴ – waży „na wybrednych i kapryśnych szalach” różne światopoglądy. Czynności podmiotu twórczego w jego utworach są najczęściej szeroko rozumianymi działaniami parodystycznymi, podejmowanymi na różnych płaszczyznach dzieła, niekiedy na kilku jednocześnie – wówczas realizująca się poprzez parodię groteska uzyskuje status dominanty. Tego rodzaju czynności są w poezji Leśmiana potężnym źródłem humoru i ściśle z nim powiązanej polemiczności.

*

⁷³ Leśmian, *Komizm w utworach Lemańskiego*, s. 190.

⁷⁴ Np. w wierszach z tomu *Dziejba leśna* dochodzi do głosu sarkazm.

Do charakterystyki praktykowanych przez autora *Łąki* nawiązań do twórczości ludowej i nie tylko, nie wystarcza najczęściej w tym celu używane pojęcie stylizacji⁷⁵. Nie jest to zresztą twierdzenie odkrywcze. Choć parodystyczność twórczości Leśmiana nie stała się jak dotąd przedmiotem obszerniejszych studiów, to jednak w pracach mu poświęconych kategoria parodii pojawia się dosyć często⁷⁶, a wówczas, gdy nie zostaje bezpośrednio przywołana, sugestia, że stosunek poety do folkloru polega nie na imitacji, lecz na wyraźnym przekształceniu, jest bardzo czytelna:

⁷⁵ Nawet jeśli będziemy stylizację rozumieć tak szeroko, jak to proponuje Stanisław Balbus, stwierdzając: „stylizacja (wraz ze wszystkim swymi odmianami) jest po prostu jednym z rodzajów intertekstualności; jej przypadkiem nie tylko bardzo specyficznym, ale w moim przekonaniu (przekonaniu odmiennym od przeświadczeń większości amerykańskich i francuskich «intertekstualistów», zwłaszcza zorientowanych dekonstruktywistycznie) – centralnym i kluczowym”. I dalej: „stylizacja stanowi szczególną artystyczną – i semiotyczną – metodę interpretacji (reinterpretacji) dziedzictwa literackiego i ustanawiania aktualnej tradycji, tj. innymi słowy, aktualizacji tego dziedzictwa, czyli jego artystycznej (twórczej) i hermeneutycznej aktywizacji – w sytuacjach, do których tekst stylizowany przynależy jako wytwór”. Zdaniem Balbusa stylizacja opiera się w sposób konieczny na trzech założeniach: 1) ujawnieniu swego wzorca; 2) minimalnej identyfikowalności „tego wzorca właśnie jako stylu [...] o pewnym stopniu kulturowego dystansu wobec terenu, na którym stylizacji dokonano”; 3) „tekst stylizowany musi wskazywać drugi system stylistyczny (drugi «język»), stanowiący dlań bezpośredni układ odniesienia (teren stylizacji), wobec którego pierwszy może być właśnie określany jako «obcy» i w którego kontekście cały wzorec stylizacji za pośrednictwem reprezentujących go cech tekstu ulega wtórnemu dystansującemu uprzedmiotowieniu i w konsekwencji – r e i n t e r p r e t a c j i ” (S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 19–20, podkreśl. autora). Por. M. Głowiński, *O stylizacji*, w: tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000. Zdaniem Głowińskiego, który przeciwstawia sobie stylizację i pastisz (uznawany przez Balbusa za jej odmianę) „w stylizacji mówiący uznaje w większości wypadków całkowitą pełnoprawność stylu historycznego w momencie, w którym formułuje swoją wypowiedź, więcej identyfikuje się z tym stylem; w pastiszu dzieje się akurat odwrotnie, tu bowiem najistotniejszy jest dystans wobec stylu historycznego, pozwalający zapanować nad jego tajemnicami, a więc także – ujawnić właściwe mu ograniczenia” (tamże, s. 66). Trzeba też zaznaczyć, że parodię, która moim zdaniem jest strategią kluczową dla poezji Leśmiana, traktuje Balbus jako odmianę stylizacji (zob. typologię strategii intertekstualnych na s. 103–105 wzmiankowanej pracy). Dodajmy, że zdaniem Balbusa stylizacja u Leśmiana, podobnie jak u Kasprowicza i Berenta, choć wykorzystywana dla celów polemicznych nie przekracza granic parodii (s. 167).

⁷⁶ Krzysztof Dybciak wyraził nawet pogląd, iż „nie przeprowadzono wprawdzie statystycznych badań, ale można przypuszczać, że ponad połowa wątków zaadaptowanych z mitologii, folkloru, literatury powszechnej, potraktowana została parodystycznie” (K. Dybciak, *„Ogród oderwany od przyczyny”* – *Bolesław Leśmian*, w: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, pod red. I. Maciejewskiej, t. I, Warszawa 1982, s. 484). Pośrednio wskazuje na to J. Trznadel w *Twórczości Leśmiana*, w rozdziale *O ludowości (cz. 2: Motywy, paralele, analizy)*.

[...] Leśmian [...] chętnie rozwija swą opowieść w atmosferze stylizacji na ludowość, ale główne jej oznaki kryją się przede wszystkim w materiale poetyckim, w doborze motywów, w zapożyczaniu niektórych wyrażań, w technice powiązań kompozycyjnych, a także w dostosowaniu do pewnych pojęć ludu o człowieku i o świecie, który go otacza; w całości jednak ballady jego zbyt jawnie oddziaływają kunsztem opracowania literackiego i zbyt wyraźnie posługują się bogatym zasobem wyrafinowanych środków tradycji poetyckiej, by ostateczny wyraz całości przypominał naturalność i prymitywizm pieśni gminnej.⁷⁷

W stosowną argumentację spostrzeżenia te zaopatrzył Kazimierz Wyka, udowadniając, że doskonale przystają one do *Dusiołka*⁷⁸. Wprawdzie Wyka konsekwentnie posługuje się terminem stylizacja, jednocześnie podkreśla, że cechuje ją wyraźna przesada⁷⁹, a interpretację wiersza podsumowuje w taki oto sposób:

Dusiołek zatem to stylizowana ballada niby-romantyczna i pozornie ludowa, którą opowiada zabawnie i przekornie ujęty bazarz wiejski. Dotyczy ta ballada przygody filozoficznej chłopka-roztropka. Ośrodek główny owej przygody stanowi sceptyczne, uzyskane poprzez działanie humoru i drobiazgowego realizmu, zaprzeczenie argumentu kreacjonistycznego.⁸⁰

Wniosek zawarty w ostatnim zdaniu jest chyba nazbyt radykalny. Parodystyczna (bo tak należałoby ją nazwać) stylizacja nie daje podstawy do tak jednoznacznej konstatacji. Argument kreacjonistyczny nie tyle zostaje zaprzeczony, co „poddany dyskusji”. Polemiczność tej ballady zasadza się na sugestii, że zmora – nie mniej realna niż człowiek i zwierzęta – jest także bożą kreacją. Granica między fantastyką i realnością została tu skutecznie zatarta, w czym nie małą rolę

⁷⁷ *Ballada polska*, oprac. Cz. Zgorzelski przy współudziale I. Opackiego, Wrocław 1962, s. LXX.

⁷⁸ K. Wyka, *Bolesław Leśmian: Dwa utwory*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Warszawa 1976, s. 237.

⁷⁹ Np.: „Ludowy bazarz i narrator nie tylko jest stylizowany, ale doprowadzony do przesady” (tamże, s. 238); „[...] poeta elementy ludowe traktuje z humorem i rozmyslną przesadą, poddaje on je w wątpliwość u czytelnika” (tamże.); „Nie tylko więc narrator ludowy został ustylizowany. Cały ów Bajdała, skoro tylko gębę otworzył, okazuje się chłopem pozornym i dalekim od ludowej autentyczności” (tamże, s. 239).

⁸⁰ Tamże, s. 241.

odgrywa parodystycznie wyzyskane przeciwstawienie „wiadomo – nie wiadomo”⁸¹:

Nie wiadomo dziś wcale,
Co się śniło Bajdale?
Lecz wiadomo, że szpecąc przystojność przestworza,
Wyłazł z rowu Dusiołek, jak półbabeł z łoża.

Paradoksalnie, uwierzytelnianie przygody Bajdały czyni ją jeszcze mniej prawdopodobną. Zwłaszcza, że już w następnej zwrotce narrator sam kwestionuje swoją wiarygodność, przyznając się otwarcie, że nie do końca panuje nad opowieścią:

Milcz, gębo nieposłuszna, bo dziewczki wyłają.

W efekcie powstaje wątpliwość, czy Dusiołek pojawił się naprawdę, czy też jedynie śnił się Bajdale. Tym samym rzeczywistość fantastyczna, pozbawiona jednoznacznej motywacji, odsłania swoją groteskową strukturę⁸². Zbędnym wydaje się udowadnianie, że charakter narracji ściśle zależy od sposobu wysłowienia. W *Dusiołku* jest to tak ewidentne, że nie wymaga komentarza. Językowe dysonanse, będące źródłem efektów humorystycznych, są podstawowym wyznacznikiem specyficznego dystansu narratora do opowiadanej historii – dystansu charakterystycznego dla parodii. Bajarz ludowy jest tu wprawdzie przedrzeźniany, ale nie wyśmiewany. Gestowi negacji towarzyszy gest aprobaty. Relacja pomiędzy utrwalonym w tekście „obrazem autora” i narratorem jest wyraźnie ambiwalentna.

Nie zawsze parodystyczny charakter narracji zaznacza się tak wyraźnie, jak w *Dusiołku*. W podobnie jawny sposób wiarygodność opowieści podważana jest w *Alcabonie*, w którym istnienie tytułowego bohatera także wydaje się wątpliwe:

Był na świecie Alcabon. Był, na pewno był!

⁸¹ Zob. M. Głowiński, *Poezja przeczenia*, w: tegoż, *Zaświat przedstawiony*, s. 141–142.

⁸² Na fakt, iż poddanie w wątpliwość realności postaci fantastycznych narusza podstawowe założenia tradycyjnej fantastyki zwraca uwagę M. Głowiński w szkicu *Laboratorium wyobraźni*, traktującym o klechdach Leśmiana. Jako przykład poddaje badacz *Czarnego Kozła* (M. Głowiński, *Laboratorium wyobraźni*, „Twórczość” 1960, nr 2).

„Na pewno”, powtarzające się w tym wierszu jeszcze siedmiokrotnie – w pierwszym wersie każdej kolejnej zwrotki, wcale pewnością nie sprzyja. Granica między fantastyką i realnością zaciera się, co uniemożliwia jednoznaczne określenie statusu bohatera. Groteskowość tej postaci zasadza się właśnie na nieokreśloności. Nie tylko nie wiadomo kim lub czym był (człowiekiem czy kukłą – „Piach się z duszy wysypał! Piach, na pewno piach!”), ale też nie wiadomo, czy w ogóle istniał, co czyni całą opowieść absurdalną niejako w punkcie wyjścia. Warto przy okazji zauważyć, że pre-tekstem wiersza o Alcabonie mogła być, jak podaje Jacek Trznadel, „pieśń wchodząca w skład obrzędu weselnego *Dziad i Baba*”, która „stanowi przemowę do Dziada (bałwan ze słomy), wyniesionego na dach domu, przywiązanego powrośłem do komina”⁸³. Pierwowzór, co dla Leśmiana charakterystyczne, uległ znacznym przekształceniom, niewątpliwie jednak zachował poeta jego cechę konstytutywną – absurdalność, a nawet przewrotnie – bo poprzez usilne zapewnienia o istnieniu Alcabona – ją uwypuklił⁸⁴.

Absurdalność wiersza o Alcabonie zasadza się na wyolbrzymieniu pewnych właściwości ballady. Dobrym przykładem zastosowania tego chwytu jest również ballada *Róże*, której bohater w efekcie materializacji swego snu wierzy, że będąc jednocześnie panem, snem i duchem zdoła przekroczyć granicę śmierci i „nawiedzić we śnie” złożoną w dwóch trumnach i już pogrzebaną szwagierkę. Spotęgowana została tu jedna z cech ballady – tajemniczość. Fabuła w tym utworze osiąga taki stopień zawikłania, iż zagęszczająca się atmosfera dziwności wywołuje poczucie grozy, któremu jednak towarzyszy rozbawienie spowodowane nadmiernym skomplikowaniem zdarzeń.

Leśmian wyzyskując parodystyczny potencjał gatunku balladowego, wydobywa jednocześnie jego aspekt metafikcyjny – uwaga odbiorcy zostaje nakierowana na sam akt opowiadania, który może

⁸³ Trznadel, dz. cyt., s. 185.

⁸⁴ Por. tamże, s. 186–187. J. Trznadel zauważa, że Leśmian, podkreślając „p e w n o ś ć i r z e c z y w i s t o ś ć [podkreśl. autora] istnienia nie tylko samego Alcabona, ale wszelkich zdarzeń jego życia”, przeciwstawia się tonacji ludowego wiersza. Zdaniem badacza przeciwstawienie to „może mieć sens wieloraki” i daje się odczytywać „zarówno jednoznacznie, jak i dwuznacznie”, ponieważ „groteskowa żarliwość dokonywanych deklaracji podważa ich pewność”. Paradoksalnie cały, nieco zawikłany, wywód Trznadla skłania do wniosku, że drugi sposób odczytania jest bliższy intencji tekstu. O paradoksalnej funkcji zapewnienia w *Alcabonie* zob. też M. Głowiński, *Wiersze Bolesława Leśmiana*, s. 89–90.

polegać na „przeinaczaniu”, może też być pokrewnym mu „pleceniem”. Słyszynym „Plec, pleciugo!” zaczyna się wspominać już przepiękna burleska baśniowo-filozoficzna *Dwaj Macieje*, w której groteska stanowi zdecydowaną dominantę. Początek ten nie licuje z fabułą poematu, który opowiada o spotkaniu dwóch przedstawicieli rodzaju ludzkiego z bogiem (choćby nawet był on tylko Płaczybogiem) i ze śmiercią. Jednak w poezji Leśmiana nie ma rzeczy niemożliwych. Wszystko z założenia jest wywracane na opak. Nie obowiązuje hierarchia, a tym samym nie istnieje pojęcie stosowności. Bóg jest Płaczybogiem, potwór Czumr czuwa nad nieśmiertelnością, którą pod postacią ziela wykradają mu dwaj Macieje, by z kolei ofiarować ją Płaczybogowi „na wszelki w niebiosach przypadek”:

A nuż się nieśmiertelność w niebiosach wyczerpie!
Chociaż trwoga to – płonna, lecz myśl niebezwiędna:
Pewniejsze dwie wieczności niżli wieczność – jedna.

Ambiwalentna konotacja, przypisywana słowu „pleciuga” w języku potocznym (pobłażliwość, ale też deprecjacja), jest istotnym elementem gry znaczeń, toczącej się na różnych płaszczyznach utworu. „Plecenie”, choć nacechowane ludycznie, nie sprowadza się do czystej igraszki, lecz jest przede wszystkim działaniem znaczeniowym, tożsamym w gruncie rzeczy z „przeinaczaniem”.

„Przeinaczanie” realizuje się w wierszach Leśmiana nie tylko w sferze wypowiedzi, lecz także na poziomie „wielkich figur semantycznych”. Np. w wierszach *Gad i Ballada dziadowska* parodia ujawnia się na poziomie fabuły fantastycznej, której przebieg jest niezgodny z baśniową lub balladową konwencją. *Gad* jest zresztą przeróbką skandynawskiej ballady *Smok*, która znalazła się w recenzowanym przez Leśmiana zbiorze *Pieśni ludowych celtyckich, germańskich, romańskich*, spolszczonych i opracowanych przez Edwarda Porębowicza⁸⁵. W wariantcie Leśmiana fabuła baśniowa, która w *Smoku* ma przebieg konwencjonalny, ulega zasadniczemu przekształceniu. Podczas gdy bohaterka ballady skandynawskiej, Ingelill:

⁸⁵ Zwrócił na to uwagę A. Szczerbowski w studium *Bolesław Leśmian*, Warszawa 1936, s. 22–23.

Kładła się wieczorem przy zimnym smoku,
Rano królewicza miała przy boku.⁸⁶

bohaterka *Gada* na propozycję swojego „kochanka”:

Już me zwyczaję miłosne znasz,
Zwól, że przybiorę królewską twarz.

Skarby dam tobie z podmorskich den,
Zacznie się jawa – skończy się sen!

odpowiada:

Nie zrzucaj łuski, nie zmieniaj lic!
Nic mi nie trzeba i nie brak nic!
[...]

Słodka mi śliny wężowej treść –
Bądź nadal gadem i truj, i pieść!

Przekształcenie konwencjonalnej fabuły baśniowej prowadzi do ujawnienia ambiwalentnej natury świata baśniowego, a tym samym do odsłonięcia jego groteskowości. Z analogicznym zjawiskiem mamy do czynienia w *Balladzie dziadowskiej*, w której dopatrzeć się można parodystycznych nawiązań do *Świtezianki* Mickiewicza⁸⁷. W balladzie Leśmiana pięknego młodzieńca zastępuje kaleki dziadyga, piękną rusałkę – „pokuśnica obrzydła”, a do roli głównej bohaterki urasta „kula drewniana”. Tam, gdzie Mickiewiczowska ballada się kończy, ballada Leśmiana właściwie dopiero się zaczyna. W miejscu morału pojawia się niejednoznaczna opowieść o dalszych losach drewnianej nogi dziadygi:

Jeno kloc ten chodziwy – owa kula drewniana
Wyłynęła zwycięsko – oj da-dana, da-dana!

⁸⁶ *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie*, oprac. E. Porębowicz, Warszawa 1959, s. 97.

⁸⁷ O parodystycznym charakterze *Ballady dziadowskiej* w stosunku do konwencji romantycznej zob. Sandauer, *Pośmiertny tryumf Młodej Polski, czyli o poezji Bolesława Leśmiana*.

Wyłynęła – niczyja, niezależna nikomu,
Wyzwolona z kalectwa, wyplukana ze sromu!

Brnęła tędy – owędy szukająca swej drogi,
Niby szczątek okrętu, co się wyzbył załogi!

Grzała gnaty na słońcu ku swobodzie, ku życiu,
Zapłasała radośnie na swym własnym odbiciu!

I we zwawych podskokach podyrdała przez fale,
Oj da-dana, da-dana – w te zaświaty – oddale!

Szczególne nasilenie groteskowości ma miejsce wówczas, gdy na kanwie fantastycznego motywu ludowego rozwija się opowieść o miłości i śmierci. W *Balladzie dziadowskiej* rusałka uwodząc dziadogę wzbudza w nim śmiech doprowadzający go do śmierci. Tytułowi bohaterowie ballady *Świdryga i Midryga* kończą uwodzicielski taniec z południcą, wpadając „w otchłań śmierci nogami do góry”, zaś finał miłosnego związku parobczaka ze zmorą-piłą to czysta makabreska. Efekt groteskowy zasadza się w znacznej mierze na – wpisanej w zapożyczone z folkloru motywy – ambiwalencji, którą Leśmian z właściwą sobie maestrią i humorem wydobywa, uniemożliwiając jednoznaczną interpretację. Eliminacja jednoznaczności idzie w parze z zasadniczym przesunięciem w zakresie problematyki. Moralistyka zostaje wyparta przez metafizykę.

Takie najbardziej jaskrawe przykłady pokazują, jak ważną funkcję w konstrukcji utworów Leśmiana pełni parodia. W przeciwieństwie np. do naśladowącego go Zegadłowicza, autor *Dusiółka* nigdy nie podrabia ludowego narratora na serio, lecz zawsze traktuje go z ironicznym dystansem. Paradoksalnie, w poezji Leśmiana pierwotność (naiwność) w przedziwny sposób łączy się z wyrafinowaniem, bo też imitacja ludowych wzorców zawsze idzie w parze z ich przekształceniem. Przykład *Dusiółka*, choć szczególnie wyrazisty, można więc uznać za typowy, przy czym jawność intencji parodystycznej jest stopniowalna – oscyluje pomiędzy współbrzmieniem (parodia jako pieśń „obok”) a dysonansem (parodia jako pieśń „przeciw”)⁸⁸.

⁸⁸ Zob. przyp. 22.

Leśmianowska parodia nie ogranicza się zatem ani do sfery języka, ani do płaszczyzny narracji, lecz obejmuje również konwencje gatunkowe, motywy (także te uchodzące za tradycyjnie groteskowe), wreszcie całe utwory, traktowane w sposób pretekstowy i „pre-tekstowy”.

Groteskowy świat przedstawiony (postaci, sytuacje, motywy)

Określając groteskę jako jedną z dominant twórczości Leśmiana, wspominałam już, że w jego poezji zasada ta realizuje się na różnych płaszczyznach, obejmując zarówno sferę wypowiedzi, jak i „wielkich figur semantycznych”. Domeną groteski jest, moim zdaniem, język poetycki Leśmiana, co przejawia się w „rozdziwaczeniu” słowa, przeinaczaniu wyrażeń frazeologicznych oraz stylistycznej niestosowności, zjawiskach będących źródłem humoru w poezji autora *Łąki*. W utworach, w których groteska jest zasadą dominującą, wymienione cechy języka Leśmiana zostają do tego stopnia zintensyfikowane, że z groteskowej mowy wyłania się groteskowy świat przedstawiony. Składają się nań groteskowe postaci i sytuacje, a o jego swoistości decydują typowo groteskowe motywy: metamorfoza, kalectwo i taniec śmierci. Wprawdzie niekiedy motywem jest sama postać (np. postaci kalekie) bądź sytuacja (np. taniec śmierci), niemniej zaproponowany tutaj układ analizy elementów świata przedstawionego wydaje się bardzo przejrzysty, ponieważ wychodząc od szczegółu, zmierza do uogólnienia.

Postaci

Bez wątpienia ważną grupę bohaterów Leśmiana stanowią postaci „parodystyczne”, a więc postaci o rodowodzie literackim, wywodzące się wszakże z bardzo różnych kręgów. Są to postaci mityczne (Akteon), baśniowe (Kopciuszek, Śpiąca Królowna), zapożyczone z folkloru (zmora, rusałka, południca, Świdryga, Midryga, Migoń, Jawrzon, Alcabon), bohaterowie wielkiej literatury światowej (Don Kichot, Don Żuan, Kleopatra) i rodzimej (Urszula Kochanowska),

wreszcie bohaterowie-konwencje, jak wzmiankowany już *poète maudit*, postaci baśniowe takie, jak gad (królewicz zaklęty w smoka) i zakochana w nim kobieta, umarły kochanek (*Ballada o dumnym rycerzu, Kochankowie*, „Puściła po stole swawolący wianek...”) czy bohaterowie literatury ludowej – dziad i żołnierz. Powszechny charakter strategii „przeinaczania”, realizującej się także w konstrukcji bohaterów, zasadza się na przejęciu i przekształceniu gotowych już wzorów, a także na ich powielaniu. Otóż wszystkie Leśmianowskie fantastyczne stwory, które nie mają swoich bezpośrednich antenatów w literaturze bądź folklorze, są w gruncie rzeczy ich bliższymi lub dalszymi krewnymi i podobnie jak one, są ze swej istoty groteskowe. Natomiast w przeciwieństwie do „oswojonych” już krewniaków, jako nowo wymyślone, silniej uderzają swoją dziwacznością. Dodatkowym elementem, który tę dziwaczność potęguje, jest nie zawsze obecny w konwencjonalnej fantastyce humor. Ten ostatni sprawia, że również tacy bohaterowie Leśmiana, jak postaci kalekie (typowo groteskowe) nabierają rysów parodystycznych.

Drugą, obok parodystyczności, istotną cechą Leśmianowskich bohaterów jest ich pograniczny status: ontologiczny, ale też społeczny, uwidaczniający się w formach przejściowych, niegotowych, kalekich, kukielkowych. Wprawdzie postaci, o których z całą pewnością możemy powiedzieć, że są lalkami, nie ma zbyt wiele (Kleopatra, tytułowa bohaterka wiersza *Lalka*, Alcabon, inkub z *Panny Anny*), to jednak wszyscy bohaterowie cyklu *Postacie* mają w sobie coś z kukielek. Przesłanki do tego rodzaju interpretacji zawarte są zresztą w utworach tego cyklu, zarówno w wierszu tytułowym, jak i w innych, o czym będzie mowa później.

W sumie bohaterów Leśmiana można pogrupować według następujących, nie zawsze rozłącznych kryteriów: postaci literackie, „zmory-niezmory”, postaci kalekie, kukły. Ponieważ te pierwsze były charakteryzowane wcześniej, zajmę się teraz pozostałymi.

„Zmory-niezmory”

Jedną z najbardziej uniwersalnych cech Leśmianowskich bohaterów jest ich ambiwalencja, polegająca na nieustannym oscylowaniu pomiędzy skrajnościami. Są to postaci równocześnie tragiczne i śmieszne, funkcjonujące na marginesie egzystencji w jej wymiarze metafizycznym.

zycznym i społecznym, postaci o niejasnym statusie ontologicznym, których istnienie jest tyleż pewne, co wątpliwe. Leśmian nie tylko konsekwentnie unika jednoznacznego dookreślenia statusu swoich bohaterów, ale wręcz potęguje atmosferę niedopowiedzenia. Sam też najtrafniej nazywał ów stan pośredni, w jakim wiele jego postaci się znajduje, charakteryzując tytułowego bohatera ballady *Dąb*:

Zaszumiało, zawrzało, a to właśnie z dąbrowy
Wbiegł na chóry kościelne krzepki upiór dębowy
I poburzył organy rak swych zmorą-niezmorą,
Jakby naraz go było wespół z gędzibą kilkoro.

Upiór dębowy tyleż przypomina człowieka, co drzewo i takim ontologicznym dziwadłem pozostaje do końca, kiedy będąc dębem niczym człowiek brata się z Bogiem:

Bo od kiedy świat światem, a śmierć jego obrębem,
Po raz pierwszy Bóg, płacząc, obejmował się z dębem!

Podobnymi dziwadłami są też inne fantastyczne stwory Leśmiana egzystujące na granicy bytu i niebytu: „zagrobnych ran pleśnią pokryty biedołać”, czyli kocmołuch, drapieżny Zmierzczun, tragicomiczny Znikomek i Śnigrobek czy makabryczny Śnitrupek. Są to postaci, o których – parafrazując poetę – można powiedzieć, że tyleż istnieją, ile istnieć zaprzestają.

Gdy śródlistne trzepoty gilów i jemioluch
Zmąca ciszy cmentarnej ustrój niezawiły –
Cień z trudem z zaniedbanej wychodzi mogiły,
Cały w rdzach i liszajach – podziemny kocmołuch.

Słońce, grzejąc zmarłego, roztrwania po trawie
Złote krzty – złote supły i złotsze podłużki,
A on zmysłem nicości wyczuwa jaskrawie,
Jak śmierć w słońcu – w kształt nikłej maleje śmirtuszki...

Niezbyt pewny swej jawy i ufny snom niezbyt –
Spogląda oczodołów próżnicą wierutną
W obłoków napuszyście wybująły Bezbyt,
Poza którym nic nie ma prócz tego, że smutno...

[...]

Lecz w chwili, gdy chcę zwiewne zadać mu pytania
O słonecznych utrudach, o gwiezdnych mozołach,
Widzę nagle, jak błędnąc męczeńsko się ślania
Ten zagrobnych ran pleśnią pokryty biedołać!...

(*Kocmołuch*)

W cienistych istnień bezładzie Znikomek błąka się skocznie.
Jedno ma oko błękitne, a drugie – piwne, więc raczej
Nie widzi świata tak samo. Lecz każdym okiem – inaczej –
I nie wie, który z tych światów jest rzeczywisty – zaocznie?

(*Znikomek*)

Kiedy las od ukąszeń zmór drzewnych poźółciał,
Śnigrobek, błękitnawo zapatrzony w paproć –
Wędrownie się zazłocił – z dali w dal – po dwakroć,
Aż się wsnął do krainy pół duchów i półciał.

(*Śnigrobek*)

Po pajęczej z chmur nici zszedł śnitrupek biały,
Stanął w oknie i patrzy, komu spać przeszkodził?
Krzyk słysz! To – z Tarpejskiej na księżycu skały
W przepaść boga strącono, który się narodził!

(*Noc*)

„Zmorami-niezmorami” są również Leśmianowscy umarli, reprezentowani przez indywidualia w typie wspomnianego już kocmołucha, mającego współbraci w osobach nieboszczyka Madaleńskiego i jego bezdomnych „w obczyźnie cmentarza sąsiadów” (*W zakątku cmentarza*) czy też ożywionego z lekka („Zatrzepotała martwa powieka – / I z grobu wyrżał na światy”) kochanka (*Kochankowie*). Ich bytowanie jest cieniem ziemskiej egzystencji, formą istnienia tak bardzo do niej podobną i zarazem tak różną, że można by ją określić jako „parodię” egzystencji:

Mają zmarli w niedzielę ten pośmiertny kłopot,
Że w obczyźnie cmentarza czują się – bezdomnie –
A lubią noc tę spędzać popod mgłą lub popod
Wiecznością, co się w jarach gęstwi nieprzytomnie.

[...]

Panna Anna udaje, że jest w – bezzałobie
I biorąc na kolana młodą mgłę – pieszczochę –

Ukradkiem z pajęczyny tka zwiewną pończochę
Dla brzozy, co tkwi boso na kochanka grobie.

A opodal – mniej więcej naprzeciw rozstaju,
We fraku bezrozumnie skąsanym przez szczura,
Na czele kilku cieni żeńskiego rodzaju
Nieboszczyk Madalański – prowadzi mazura.

(W zakątku cmentarza)

Podobnie egzystują „widma umarłych opojów” przebywające
w swego rodzaju czyścicu – karczmie usytuowanej „Między niebem
a piekłem, wśród słynnych bezdroży/ Które lotem starannie pomija
duch boży”:

Skąpiec, co mrąc, ostatnie połknął ametysty,
Znajdzie tu za dwa grosze nocleg wiekuisty –
I zbrodniarz, co w błysk noża zachował swą wiarę,
Zdoła tutaj niejedną nadybać ofiarę –
I nierządnica sennym wabiąca pachnidłem
Brwi nabytym w tej karczmie barwi błękitnidłem,
By się mizdrzyć do cieniów jakiegoś tłuszciocha,
Co po śmierci w tych barwach lubieżnie się kocha.
I są w karczmie grajkowie, stłoczeni w kapelę,
Co dbają o płas cieniów i o ich wesele,

(Karczma)

Leśmianowski zaświat jest efektem konsekwentnie realizowanych
powszechnych wyobrażeń na temat życia pozagrobowego jako lep-
szego (niebo) lub gorszego (piekło) wariantu ziemskiej egzystencji,
z tą różnicą, że w jego poezji istnienie po życiu nigdy nie jest lepsze,
ponieważ przestrzeń zaświatowa, choć podobna do ziemskiej, jest
przede wszystkim obczyzną:

Tam na obczyźnie, gdzie próżni ostoję
Noc wiekuista w bezgraniczach da mi,
Pójdę, zbłąkany pomiędzy śmierciami,
A co bądź spotkam – to nie będzie moje.

Pełen niczyjej ciemności i zgrozy,
Samemu sobie obcą będę marą –
Z jakąż bym wówczas miłością i wiarą
Modlił się choćby do obrazu brzozy!
(„Tam na obczyźnie, gdy próżni ostoję...”)

Odwołując się do powszechnych wyobrażeń, Leśmian wskazuje ich ograniczoność i nieprzystawalność w stosunku do mającej zupełnie inny wymiar rzeczywistości. Zauważa się to nie tylko w wierszach, w których mamy do czynienia z „zaświatem przedstawionym”, ale również w utworach, w których „dyskusja” z tymi wyobrazeniami zasadza się na grze „cudzym słowem”. Doskonałym przykładem tego rodzaju polemiki jest wiersz *W czas zmartwychwstania*:

W czas zmartwychwstania Boża moc
Trafi na opór nagłych zdarzeń.
Nie wszystko stanie się w tę noc
Według niebieskich wyobrażeń.

[...]

Jest takie próchno, co już dość
Zaznało zgrozy w swym konaniu!
Jest taka dumna w ziemi kość,
Co się sprzeciwi – zmartwychwstaniu!

I cóż, że surma w niebie gra,
By nowym bytem – świat odurzyć?
Nie każdy śmiech się zbudzić da!
Nie każda łza się da powtórzyć.

Polemicznością, zasadzającą się na wyraźniej stylizacji ludowej, nasycone są również takie wiersze, jak *Dwoje ludzińków*, *Dusza w niebiosach*, *W przeddzień swego zmartwychwstania*⁸⁹ czy [Wyruszyła dusza w drogę... Dzwonią we dzwony...]. „Cudzysłowowy” charakter tych wypowiedzi to znak dystansu do formy i do wpisanego weń światopoglądu, wskazujący zarazem, że tylko ta „niewystarczająca” forma może udźwignąć rozsadzającą ją problematykę. Także „zmorynizmory”, jako postaci o folklorystycznym rodowodzie, ale z domieszką „literackiej” krwi, są nośnikami owej polemiczności, głębo-

⁸⁹ Zob. interpretację tego wiersza pióra S. Balbusa (dz. cyt., s. 401–416), któremu posłużył on za przykład stylizacji quasi-polemicznej (oksymoromicznej).

ko zakorzenionej w strukturze utworów Leśmiana. Podobnie zresztą jak zaliczane do motywów typowo groteskowych postaci kalekie, z którymi dzielą one jeszcze dwie istotne cechy: brzydotę i bycie w stanie metamorfozy.

Postaci kalekie

To, że postaciom kalekim zapewnił Leśmian poczesne miejsce w naszej literaturze, nie wymaga udowadniania. O tych jego bohaterach pisano już wielokrotnie, czyniąc ich ważnym ogniwem rozważań nad ideową wymową dzieła poety⁹⁰. Trudno zresztą byłoby te postaci zignorować, zważywszy fakt, że w całości został im poświęcony jeden z najbardziej poruszających cykli *Łąki*. Chodzi oczywiście o *Pieśni kalekujące*. Wszyscy bohaterowie tego cyklu są w jakiś sposób ułomni: beznogi nędzarz (*Zaloty*), szewczyk-kuternoga, garbus, żebrak (*Ręka*) oraz „niemrawy i koślawy” żołnierz, ale jakby na przekór tej ułomności, czy raczej dzięki niej, obdarzeni szczególną siłą. Uderza skłonność Leśmiana do przedstawiania postaci pozbawionych nóg lub kulejących, które są jednocześnie niestrudzonymi wędrowcami, przemierzającymi tanecznym krokiem świat „skądkolwiek gdziekolwiek”. Na tradycyjnie groteskowy motyw kaleki-nędzarza, nakłada się tu inny – motyw tańca, o którym będzie mowa nieco później. Na razie poprzestańmy na stwierdzeniu, że taniec w poezji Leśmiana, będąc symbolem życia, jest równocześnie formą umierania czy ściślej, przechodzenia w inny wymiar. W *Pieśniach kalekujących* dosłownie umiera wprawdzie tylko garbus, ale także inni ich bohaterowie tańcząc wędrują ku niebu, do którego „doskakuje” żołnierz. Ku nieskończoności wychyla się „szewczyk [...] wpatrzony w zmór odmęty”, o którego chodzie można mniemać, iż jest podobny do hołubców i wyrwasów żołnierza. Rytmicznie porusza się również pozbawiony nóg nędzarz z *Zalotów*, który:

Obsługując starannie brzemię swego ciała,
Kręci korbę, jak gdyby w czas słoty
Wygrywał swoje skoczne ku niebu turkoty –

⁹⁰ M.in.: A. Sandauer, *Filozofia Leśmiana*, w: tegoż, *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1962; C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana*, Warszawa 1985; E. Zarych, *Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana – zwyyczajstwo ciała czy ducha?*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.

a odepchnięty przez niechętną mu „dzwiekę z podwórza”, spieszy w nieskończoność:

Odjeżdża, kalekując, w poszukiwań znoje,
W kraje przygód miłosnych, w wieczne niepokoje.

W pokracznym, kalekim pląsie wiecznych wędrowców wyraża się sens ich istnienia, tożsamy z życiem, w którym „nic nie ma oprócz życia”. Rewelator tej prawdy, obłądny szewczyk w zapamiętaniu dąży ku niemożliwemu, szyjąc buty na miarę dla nieobjętego Boga. Ułomność fizyczna, skazująca bohaterów na życie poza społecznością i poza relacją z drugim człowiekiem, potęguje ich ludzkie pragnienia. Niekochany, bo w miłosnym tańcu nazbyt śmieszny i niezgrabny, zanadto „wyskoczny” do nieba, odepchnięty, bo wzbudzający lęk i odrazę, „ochłap człowieka”, ze zwielokrotnioną siłą odczuwający swą ziemską, materialną egzystencję, właśnie poprzez intensywność doznań odkrywa w sobie zmysł metafizyczny, którego brakuje człowiekowi przeciętnemu, zawieszonemu w próżni stosunków międzyludzkich:

Paradoksem się to wyda, bolesnym i pełnym sarkazmu paradoksem, gdy powiemy, że jedynie skargi i jęki nędzarzy, pochrzest ich pięści, głodem pokurczonych, głuchy pomruk i rzężenie piersi, którym odmówiono *środków do życia* – jedynie te bezpośrednio z życiem związane krwawe głosy i męczarnie, rozedrgane ruchy godne są i zdolne wypełnić ową próżnię, ożywić jej martwość, uczynić ją znośną i usprawiedliwić jej obecność.

Jeżeli więc serce nasze może się zdobyć na zimny wyrachowany rozum, widzący w niepokonanej konieczności swój przepych i swoją purpurę – to błogosławmy te jęki i skargi! Są one jedyną nieomylną łącznicą pomiędzy nami a owym życiem na tamtym, na dalekim brzegu!...⁹¹

W poezji Leśmian jest jednak daleki od nieco patetycznego tonu, jaki pobrzmiwa w cytowanym tu fragmencie jednego z bardziej znanych jego esejów – *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*. We wszystkich wierszach z *Pieśni kalekujących* liryzmowi nie-

⁹¹ B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, w: tegoż, *Szkice literackie*, s. 64 (podkreślenie autora).

ustannie towarzyszy humor, którego źródłem jest „zadąsane” słowo i parodia, a w niektórych utworach również dziwaczność sytuacji.

Zaloty przenika na wskroś żywioł antyestetyczny, panujący zarówno na płaszczyźnie wypowiedzi, jak i w świecie przedstawionym utworu. Poetyka tego wiersza opiera się na kontraście i hiperbolizacji. Nędzarz porównywany jest do zielska, jego wózek do ruchomej grzędy i jednocześnie do liry. Tęczowe rynsztoki i odbite w nich zmydlone obłoki tworzą tło dla pełnej dysonansów sceny zalotów beznokiego kaleki do dziewczki z podwórza. W scenie tej szczególnie uderza sprzeczność między formą wypowiedzi bohatera (mającą kształt miłosnego wyznania) a jego treścią. Zgodnie z konwencją erotyku adorator wyraża podziw dla swej wybranki, ale tym co go rozczula jest „strzęp [...] błotem zbryzganęj spódnicy” i głośny oddech bosostopej dziewczki. Bynajmniej nie oczekuje od niej dziewiczej wstydlivosti, w sposób dosadny określając charakter swoich pragnień:

Wnijdź naga i bezwstydna w mej nędzy bezdomność,
I tak pieść by wargami pożreć mą ułomność.

O sobie mówi jako o potworze, karle, resztkach cielska, ochłapie człowieka, co chce być przynętą, obiecując przy tym wybrance „pieszczoty słodkie jak czereśnie”. Ta autocharakterystyka, będąca hiperbolizacją toposu kochanka niegodnego miłości, zdradza świadomość bezskuteczności zalotów. Wyznanie nędzarza, będące parodią konwencjonalnego wyznania miłosnego, ma więc posmak prowokacji, wskazującej na dystans bohatera do siebie samego, ale jego śmiech jest zaprawiony goryczą. Efekt groteskowy powstaje z przemieszania liryzmu – ewokowanego przez formę bezpośredniego wyznania – i humoru, którego źródłem są liczne kontrasty, przy czym groteska nie służy tu wyłącznie prowokacji estetycznej, ponieważ motyw kalectwa zostaje wyzyskany dla ewokacji problematyki filozoficznej.

Elementy humorystyczne odgrywają istotną rolę również w wierszu *Garbus*, w którym liryzm i komizm są ze sobą integralnie związane, ponieważ mają swe źródło w języku – w grze zleksykalizowanymi metaforami, udosłownionymi przez kontekst:

Garbaty żywot miał istnie
I śmierć ma istnie garbatą.

Do snu na plecach go niańczył,
Krwiał własną karmil i poił.

Po coś mię brał na barana,
By zgubić drogę w pół drogi?

Z wyrażen tych wywodzi się groteskowa fabuła wiersza. Animizacja garbu, który z niańczonego niemowlęcia przemienia się w rozsierdzonego jeźdźca, wymyślającego swemu wielbłądowi od „wiczystych leniów” jest szczególnym przypadkiem swoistej dla twórczości groteskowej autonomizacji części ciała. Podobnie autonomiczny, acz pasożytniczy żywot wiedzie ręka żebraka:

Podczas gdy ciało w mękach żebraczego postu
Kurczyło się jak ochłap wyschłego moczaru,
Ręka ma w samowolnym obłądzie rozrostu,
Wszere i wzwyz potworniała od żądy bezmiaru.
Wypaczona od skwarów i pusta jak dzieża,
Miażdżąc stawów hamulce, rosła mi i rosła,
Czując radość zawczasu ciosanego wiosła,
Co już w samym zapłodku śni morskie bezbrzeża!
(*Ręka*)

Tu także udosłowniona metafora, ujmująca bezmiar ludzkich żądź w kategoriach żebraniny, której nie zaspokoi żadna jałmużna, jest wyraźną dominantą kompozycji utworu⁹². Gigantyczna, groteskowa ręka, wyciągnięta w żebraczym geście „urośla” do rangi symbolu wskazującego na istnienie innego wymiaru rzeczywistości:

My, co mamy dłoń większą nad zamiar człowieka,
Pośpiesznie się od niego lub od niej oddalmy!

Jakże znikąd przyszliśmy i jakże z daleka,
Że dłoń nasza w świat rzuca nieludzki cień palmy!

Humor w tym wierszu ma posmak gorzkiej ironii, ale właśnie dzięki niemu niezagrożony patosem liryzm osiąga nową jakość. Tak jest we wszystkich utworach z *Pieśni kalekujących*, zarówno w ana-

⁹² Określenia „dominanta kompozycji tekstu” używam w znaczeniu, jakie nadaje mu A. Zgorzelski w artykule *O funkcjonalnym pojmowaniu tropów*, „Teksty” 1976, nr 1.

lizowanych już *Zalotach* i *Garbusie* (najzabawniejszym chyba w całym cyklu), jak też w zdominowanych przez śmiech smutny i rzewny wierszach *Szewczyk* i *Żołnierz*. Nieco komiczna w zapamiętaniu, a piękna w pełnej prostoty modlitwie, postać szewczyka tyleż śmiechy, co wzrusza. Podobne odczucia wywołuje opowieść o wspólnej, śmiesznej i „poskocznej” wędrówce dwóch „rzewnych cudaków”. Cykl jako całość jest doskonałym przykładem groteski lirycznej. Ujmując rzecz bardziej formalnie, groteska jako zasada twórcza pozostaje tu na usługach liryki o tendencjach symbolicznych.

Kukły

Fascynacja teatrem, znajdująca wyraz i w praktyce reżyserskiej, i w sformułowanej przez Leśmiana koncepcji „teatru stylizowanego” oraz twórczości dramatycznej, nie ominęła swoim wpływem także poezji. W rozważaniach o adresacie idealnym utworów autora *Łąki* Eugeniusz Czaplejewicz zauważa:

Poezja Leśmiana pragnie być nie tylko śpiewem, lecz więcej – teatrem. Chce mieć nie tylko słuchaczy, choćby nawet byli oni już «zarażeni» śpiewem i w śpiewie współuczestniczący, lecz także – widzów teatralnych. Robi więc wszystko, aby śpiewających słuchaczy zamienić w uczestników magii teatru. Mówiąc ściślej, działanie poezji Leśmiana jest wielostopniowe. Najpierw pragnie zdobyć słuchaczy, sprowokować ludzi do tego, aby słuchali. Następnie aktywizuje słuchaczy, zmuszając ich do przyłączenia się. I wreszcie każe im być uczestnikami spektaklu teatralnego. Adresat idealny musi przyjąć wszystkie te role. Przy czym rola ostatnia jest niewątpliwie najwyższym wcieleniem adresata i najdoskonalszą formą odbioru poezji Leśmiana.⁹³

Na ów teatr składają się zdaniem badacza takie cechy strukturalne tej poezji, jak: sposób budowania przestrzeni, która powstaje przez stopniowe wprowadzanie umownych dekoracji⁹⁴; przypisywanie elementom przyrody magicznej osobowości⁹⁵; wykorzystanie gry światła i cienia do konstrukcji przestrzeni scenicznej, wypo-

⁹³ Czaplejewicz, *Adresat w poezji Leśmiana*, s. 138.

⁹⁴ Tamże, s. 125.

⁹⁵ Tamże.

sażonej nie tylko w zapadnię, ale i teatralnie niedomknięte drzwi⁹⁶. Natomiast podstawową formą ekspresji grających tu aktorów jest tańiec. Zdaniem Czapplewicza motyw ten występuje również w utworach, które nie mówią o pląsie bezpośrednio, takich jak: *Gad, Mak, Strój, Śmiercie*, a także *Purawa i Urwasi, Dżananda, Alcabon, Migoń i Jawrzon, Dwaj Macieje* czy – w wariacie parodystycznym – *Niedziela*⁹⁷. Niezwykle częsta obecność tańca na scenie Leśmianowskiej poezji znajduje według badacza uzasadnienie w koncepcji „teatru stylizowanego”⁹⁸.

Istotnym znakiem teatralności świata przedstawionego w poezji Leśmiana jest motyw lalki⁹⁹, obecny już w *Łące* w wierszu *Kleopatra*, a powracający częściej w *Napoju cienistym*, w utworach z cyklu *Postacie*, w *Pannie Annie* i – w szczególnym wariacie – w wierszu *Do siostry*. Wydaje się, że właśnie obecność motywu kukły odróżnia „teatr” *Napoju cienistego* od „teatru” *Łąki*. Przede wszystkim w cyklu *Postacie* jest znacznie więcej bezpośrednich sygnałów teatralności świata przedstawionego niż np. w *Balladach z Łąki*. Wskazuje na nią już sam tytuł cyklu, identyczny z tytułem otwierającego całość wiersza, w którym przestrzeń snu staje się przestrzenią sceniczną. Przesuwające się po niej cienie ludzi umykają w lęku przed chwilą, w której bohater-widz, pytając „któregoś z nich o imię”, wywoła go do odegrania swej roli, a ten, któremu się śnią, nie jest w stanie ich zatrzymać:

Przechodzą, los nieznaną tłumiąc w płaszczów bieli.
A ja dłoń opóźnioną wyciągam bezradnie
Do tych, co już mijają i już przeminęli...

A jednak niektórych udaje się na chwilę przydybać na dziwacznym i niepewnym istnieniu. Nawet bohaterowie przypominający ludzi z krwi i kości widzą i czynią rzeczy niezwykle, jak Matysek, wygrywający na skrzypkach kolejno płacz, sen i śmiech zmarłej

⁹⁶ Tamże, s. 127.

⁹⁷ Tamże, s. 133.

⁹⁸ Tamże, s. 134–138.

⁹⁹ M. Głowiński, *Alcabon. O grotesce w poezji*, w: tegoż, *Wiersze Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1987, s. 92. O przekształceniach i źródłach tego motywu w poezji Leśmiana zob. V. Vasilenko, *Motiv kukły w poezji Les'mjana*, w: „Studia Litteraria Polono-Slavica”, t. 1, Warszawa 1993.

dziewczyny, czy Jędrzek Wysmótek, który pewnej „wiosny rzetelnej” ujrzał świat na opak. Niezwykła jest też przestrzeń, w której zjawiają się postaci tak, jakby nagle z ciemności wyłoniło ich na scenę światło reflektora (*Dzień skrzydlaty, Kocmołuch, Pszczoły, Śnigrobek*). Teatralna umowność tej przestrzeni szczególnie wyraźnie manifestuje się w wierszach *Wiosna, Srebroń, Alcabon, Migoń i Jawrzon* oraz *Karczma. W Srebrońiu* o jej podobieństwie do sceny mówi się nawet bezpośrednio:

I niby scena bez aktorów,
Rozpacza pusta w świetle przestrzeń.

Leśmianowski teatr wyobraźni nie jest bynajmniej jednorodny. Można odnaleźć w nim zarówno elementy teatryku lalkowego, jak i nawiązania do konwencji teatru cieni¹⁰⁰. Scenę pierwszego typu przypomina przestrzeń w wierszach *Wiosna i Alcabon*. Podchmielony Jędrzek Wysmótek widzi „poprzez okno karczemne” jak:

Jego własna chałupa wraz z babą i sadem
Odwróciła się nagle nieproszonym zadem.
[...]
Wóz drabiasty, jaskółczej doznając uciechy
Z krzykiem: „Co ja robię?” – frunął ponad strzechy.
[...]
A Maciej – ten z przeciwka, co to brak mu klepki,
Konno dybie w niebiosy wesoły i krzepki!”

zaś:

Tuż obok, jak to bywa między błękitami,
Przelatuje siedząco Pan Bóg z aniołami.

Przedmioty i postaci przemierzają się tu jak na scenie teatryku dla dzieci. Wyłaniają się i zapadają się pod nią niby kukielkowy Alcabon, który z wyżyn strychu „dał w nicość nura bezpowrotnie”. Coś marionetkowego mają w swoich ruchach czerw i „biały szkielec

¹⁰⁰ Por. T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków–Wrocław 1984, s. 46. O zainteresowaniu Leśmiana teatrem lalkowym pisze Z. Krauze, *Ze wspomnień o Leśmianie*, w: *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, oprac. Z. Jarzębski, Lublin 1966, s. 185.

Jadwiżyn". W konwencję teatrzyku kukielkowego wpisuje się również monodram w wykonaniu tytułowej bohaterki wiersza *Lalka*, jak i scena z wiersza *W pałacu królewym śpiącej*, na której tkwią zastygłe w komicznych pozach postaci podobne do figurek poruszanych przez wyłączony nagle, niewidoczny mechanizm. Natomiast utwory takie jak *Dzień skrzydlaty*, *Pszczółki*, *Kocmołuch*, *Znikomek*, *Srebroń*, *Zmierzchn*, *Migoń i Jaurzon* czy *Śnigrobek*, wykorzystujące grę światła i ciemności oraz elementy pantomimy, zdają się aktualizować tradycję teatru cieni, bliską Leśmianowskiej koncepcji teatru mimicznego¹⁰¹.

W większości wymienionych utworów (poza *Lalką* i *Alcabonem*) postaci jedynie przypominają kukielki i nie sposób rozstrzygnąć, kim, czy raczej czym, są naprawdę. Natomiast w przypadku bohatera wiersza *Panna Anna* takich wątpliwości nie ma. „Kochanek” panny Anny jest drewnianym inkubem, który wprawiony w taneczny ruch żyje przez moment „pożyczonym istnieniem”. Nie jest to jedyny sygnał teatralności świata przedstawionego w tym utworze. Początek wiersza sugeruje, że opisane w nim zdarzenie powtarza się co noc, odgrywane niczym spektakl:

Kiedy wieczór gaśnie
I ustaje dzienny znój –
Panna Anna właśnie
Najwabniejszy wdziewa strój.

Palce nurza smukłe
W czarnoksiężskiej skrzyni mrok,
I wyciąga kukłę,
Co ma w nic utkwiony wzrok.

po którego zakończeniu „drewniany sprawca mąk” powraca do skrzyni, a panna Anna, wpiąwszy sztuczne róże i zarzuciwszy na ramiona czarny szal, zamyśla się przy fortepianie pełna lęku o nieodgadnioną swego sekretu.

Dziwaczny płas panny Anny z „kochanem z drewna”, łączący w sobie elementy *dance macabre* i tańca erotycznego, ma posmak perwersji:

¹⁰¹ O związkach tej koncepcji z tradycją teatru wschodniego (japońskiego i hinduskiego) zob. R. Stone, *Wstęp* do: B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, Warszawa 1985, s. 113–116.

Błada, poraniona
Panna Anna bólem wbrew
Od rozkoszy kona,
Błogosławiąc mgłę i krew!

Poprzez nocną ciszę
Idzie cudny, złoty strach...
A śmierć się kołysze
Cała w rosach, cała w snach.

Zarazem jednak jest formą przejścia w inny wymiar rzeczywistości:

On nic nie rozumie,
Lecz za niego działa – czar...
Panna Anna umie
Kusić wieczność, trwonić żar...

i buntu przeciw ograniczeniom ziemskiej egzystencji:

„Bóg zapomniał w niebie,
Że samotna ginę w śnie!
Kogóż mam prócz ciebie?
Pieść, bo musisz pieścić mnie!”

Na kanwie wątku zapożyczonego ze znanej piosenki, której fragment:

Krakowianka jedna
Miała chłopca z drewna.

przywołany został jako motto, stworzył Leśmian zabawną i zarazem wzruszającą opowieść o ludzkiej samotności i próbie jej przezwyciężenia poprzez kreację własnego świata, biorąc w nawias humoru motyw sado-masochistyczny, z upodobaniem wykorzystywany przez modernistów. Fascynujące jest również to, że z banalnego wątku poeta potrafił wywieść niebanalną historię, traktującą tyleż o smutnym losie panny Anny, co o skomplikowanych problemach filozoficznych.

Postaci kukielkowe, które żyją pożyczonym istnieniem, ewokują w poezji Leśmiana, podobnie zresztą jak „zmory-niezmory” i postaci kalekie, problematykę metafizyczną – w jej wymiarze ontologicznym i egzystencjalnym. Obrazują płynność granicy między istnieniem a nieistnieniem. Są formą istnienia stłumionego, które może przejść w stadium aktywne. Ten aspekt motywu lalki wyzyskany został w przejmującym wierszu *Do siostry*, w którym stale obecny w twórczości Leśmiana problem, syntetycznie sformułowany w poemacie *Eliasz*:

Nawet w miągach padliny, w tumanach bez treści
Jeszcze się coś mocuje, krząta i szeleści!

z perspektywy osobistego doświadczenia jawi się jako pełen grozy dramat:

Spałaś w trumnie snem własnym, tak cicho po bosku,
Nie wiem, czy wszystkich naraz pozbawiona trosk?
W śmierci taka zdrobniała, niby lalka z wosku...
Kocham ten ubożuchny, ten zbołały wosk!

[...]

Tak się lękam, że jesteś wciąż głodna i chora,
Że złą otrzymam wieść –
I że przyjdiesz z za grobu któregoś wieczora,
I szepniesz: „Daj mi jeść!”

[...]

Wiem, że gniesz nabożnie i że wśród ciemnoty
Pośmiertny dźwigasz krzyż,
Lecz nie śmiem do podziemnej zaglądać Golgoty,
By sprawdzić, jak tam śpisz?

Trup trzeźwieje – wyzuty z krwi i upojenia!
Już złudzeń – ani krzty!
A może Bóg omija twój zgręz bez imienia
I nie wie, że to – Ty?

(*Do siostry*)

Groteskowy motyw lalki, dzięki swojemu potencjałowi metaforycznemu, okazuje się niezwykle funkcjonalny w artykulacji swojej dla Leśmiana problematyki filozoficznej. Jest to bowiem motyw doskonale obrazujący sytuacje graniczne, a takie poetę zajmowały najbardziej.

Sytuacje

Twórczość autora *Napoju cienistego* jest do tego stopnia przesiąknięta obsesją śmierci i nicości, że: „Gdyby przyjąć szeroką koncepcję, rozważania o Leśmiana mówieniu o śmierci mogłyby się stać rozważaniami o całej jego poezji”¹⁰². Temat śmierci pojawia się tu w różnych ujęciach i kontekstach. Wielości istnień odpowiada wielość sposobów umierania w sensie dosłownym i metaforycznym. Znikanie, rozpad, rozkład, metamorfoza, zapadanie się w otchłań, unicestwienie – to formy śmierci ukazywanej w aspekcie procesualnym jako dziejące się. W Leśmianowskich zaświatach, sytuujących się często w „obczyźnie cmentarza”, trwa nieustanna krzątanina zmarłych, wiodących zagrobny żywot na kształt swej przedśmiertnej egzystencji. Obsesyjna skłonność do ukazywania śmierci w wymiarze cielesnym oraz przedłużania materialnego istnienia w sferę zaświatową otwiera tę poezję na groteskę, która pozwala mówić o śmierci z dystansem.

Zainteresowania sztuki groteskowej od dawna oscylowały wokół tematu śmierci, a zwłaszcza wokół jej wstydlivych aspektów – dalekich od wzniosłości i patetyzmu, jakimi często chce się przysłonić odpychające i przerażające wrażenia.¹⁰³

Na odrzę, którą wzbudza wizja rozkładu ludzkiego ciała i na lęk wobec nieuchronności podstawowej sytuacji egzystencjalnej, jaką jest śmierć, groteska znajduje terapeutyczną reakcję – śmiech.

Do tego mechanizmu obronnego, umożliwiającego opanowanie grozy, ucieka się też Leśmian. Niemal wszystkie utwory, w których groteska występuje w roli dominanta, traktują o śmierci – czy to

¹⁰² M. Głowiński, *Poezja śmierci*, w: tegoż, *Zaświat przedstawiony*, s. 277.

¹⁰³ A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszkę po Becketta i Mroźka*, Kraków 1998, s. 66.

metaforycznie, czy też dosłownie. Jest to jednak zależność jednostronna. W kolejnych tomach coraz bardziej widoczna staje się pewna prawidłowość: groteska, jako sposób ekspresji omawianej problematyki, jest być może formą uprzywilejowaną, ale na pewno nie jedyną. Wiele spośród wierszy zebranych w cyklach *Spojrzystość i W nicość śniąca się droga* oraz tych, które opublikowano w tomie *Dziejba leśna* świadczy o tym, że w późniejszym okresie twórczości (choć nie można mieć pewności co do chronologii) Leśmian rzadziej posługuje się groteską jako zasadą dominującą. W ostatnim zbiorze za groteskowe można uznać zaledwie kilka utworów: „Puściła po stole swawołący wianek...”, „Skrzeble, biegną skrzeble...”, „Przez śnieżycę, co wyjąć...”, „Zbladła twarz Don Żuana...” i częściowo *Śmierć utórą*, co nie pozostaje bez związku ze stopniowym odchodzeniem od liryki pośredniej, częstszym sięganiem po formę osobistego wyznania i wyparciem łagodnej ironii przez sarkazm.

Można domniemywać, że nieustanne powracanie do tematu śmierci było dla Leśmiana działaniem terapeutycznym, próbą opanowania egzystencjalnej grozy. Bo przecież twórczość jest m.in. formą autoterapii. Nie ulega wątpliwości, że Leśmianowskie mówienie o śmierci daje się analizować nie tylko w kategoriach psychologii twórczości jako obsesja, ale też – a właściwie przede wszystkim – w kategoriach poetyki jako koncepcja artystyczna. Śmierć to sytuacja graniczna, która ze swej istoty stawia nas wobec fundamentalnych zagadnień filozoficznych. Oczywiście jest zatem, że Leśmian, dla którego poezja była formą metafizyki, właśnie śmierć wybrał na główny temat swojej twórczości.

Nie można jednak zapominać, że drugą, nie mniej ważną niż śmierć, bohaterką poezji Leśmiana jest miłość, często ściśle ze śmiercią związana. Ponieważ zarówno miłość, jak i śmierć są ukazywane przez Leśmiana przede wszystkim w aspekcie cielesnym, efekt ich zespolenia bywa zazwyczaj groteskowy. Poeta z upodobaniem wykorzystuje konwencjonalne wyrażenia, takie jak np. wzmiankowany już oksymoron „słodka śmierć” wyzyskany w balladach *Piła i Królewna Czarnych Wysp* czy też hiperbola „umierać (konać) z miłości (rozkoszy)”, które udosłownione stają się mechanizmem generującym groteskowe fabuły. Absurdalne i makabryczne sytuacje, zyskując motywację językową, przedstawiają się równocześnie jako groźne

i śmieszne. Doskonałym przykładem wydaje się być ballada *Piła*, w której makabryczna śmierć „parobczaka” nabiera rysów zabawnych, ponieważ jest ona niejako skutkiem przeinaczenia znaczeń metaforycznych. Przenośne słowa parobka:

„Chcę się ciałem przymiarkować do nowej pieśczoły,
Chcę się wargą wypurpurzyć dla krwawej ochoty!

Chcę dla twojej dla zabawy tak się przeinaczyć,
Abym mógł się na twych zębach dreszczami poznać!”

w kontekście uwiedzenia go przez zmoreę, „co ma kibić piły”, nabierają sensów dosłownych, m.in. w efekcie gry znaczeń polegającej na wyzyskaniu dwuznaczności czasownika „całować”:

Całowała go zębami na dwoje, na troje:
„Hej, niejedną z ciebie duszę w zaświaty wyroję!”

Poszarpała go pieśczołą na nierówne części:
„Niech wam, moje wy drobiażdżki, w śmierci się poszczęści!”

Rozrzuciła go podzielnie we sprzeczne krainy:
„Niechaj Bóg was pouzbiera, ludzkie omieciny!”

Na tym jednak makabryczna przygoda parobka się nie kończy. Jego „pocałowane” na kawałki ciało nadal „żyje”:

Same chciały się uciulać w kształt wielce bywały,
Jeno znaleźć siebie w świecie wzajem nie umiały.

Zaczęło się od mrugania ległych w kurzu powiek –
Nie wiadomo, kto w nich mrugał, ale już nie człowiek!

Głowa dudniąc, mknie po grobli, szukająca karku,
Jak ta dynia, gdy się dłoniom umknie na jarmarku.

Piersią, sobie przywłaszczoną, jar grabieżczo dyszy,
Uchem wbiegłym na wierzchołek, wierzba coś tam słyszy!

Oczy, wzajem rozłączone, tleją bez połysku,
Jedno brzęczy w pajęczynie, drugie śpi w mrowisku.

Jedna noga popod lasem uwija się w tańcu,
Druga włóczy się na klęczkach po zbożowym łańcu.

A ta ręka, co się wzniosła w próżnię ponad drogą,
Znakiem krzyża przeżegnała nie wiadomo kogo!

Mamy tu typowy dla twórczości groteskowej zabieg autonomizacji i ożywienia części ciała, w efekcie którego sytuacja makabryczna i zarazem absurdalna ujawnia swój wymiar humorystyczny, choć niewątpliwie głównym źródłem komizmu jest w tym wierszu kontrast pomiędzy makabrycznością zdarzenia a rubasznym językiem, jakim zostało ono opowiedziane.

Makabryczno-absurdalna fabuła wchodzi w dialog z koncepcją zmartwychwstania, podejmowany także w innych utworach, jak chociażby w przywoływanym już wierszu *W czas zmartwychwstania*. Wydaje się, że Leśmian wprowadzał do swoich utworów elementy makabryczne i perwersyjne właśnie ze względu na ich ogromny potencjał polemiczny. Taki charakter mają w każdym razie wiersze, w których one występują, by przypomnieć tu chociażby *Marcina Swobodę* i *Jadwigę*. W tym ostatnim groteskowość osiąga apogeum, uobecniając się na wszystkich płaszczyznach utworu: leksykalnym, metaforycznym, obrazowym (motyw tańca śmierci) i tematycznym (związek miłości i śmierci, ukazanych w ich przejawach naturalistyczno-fizjologicznych, doprowadzony do skrajności, zahaczającej o parodię). *Jadwiga* jest wręcz modelowym przykładem dominacji groteski jako zasady konstrukcyjnej utworu. Mamy tu liryzm:

Cień za cieniem się ugania, a motyla motyl ściga –
Rozpląkała się w lesie niekochana Jadwiga.

zmieszany z makabrą i perwersją:

I wypełznął czerw spod ziemi zwilgotniałym pyskiem czynny.
„Ot ja ciebie popieszczę! Ot ja właśnie – nikt inny!” –

[...]

Legła przy nim na murawie, głowę wsparła o kamiażek,
Miała kilka pierścieni i łańcuch, i wstążek.

„Owom – twoja! Pieść do syta! Nie szczędź w lesie mego ciała!
Jam tu przyszła nie po to, bym się sama ostała...”

[...]

Pyskiem własił się i włudził w piersi wonne jak dwa jabłka,
Aż Jadwiga stęknęła, aż Jadwiga osłabła.

Krew jej w głowie zahuczała pogrzebnego echem dzwonu,
A to była choroba – i już blisko do zgonu.

„Inni boją się miłować krwi schorzałej szaleniznę,
A ja nawet potrafię kochać ciała zgniliznę!” –

I przeniknął pieszczotami bezpowrotnie aż do kości –
Nie – nie było na świecie tak niesytej miłości!

Nie wiadomo, co za szumy z czasu w beczas zaszumiąły,
Gdy obnażył się w słońcu szkielet biały, bo – biały!

egzystencjalny dramat:

„Powiedz, czerwiu, gdzie jest tysiąc obiecanych w niebo ścieżek?”
A on tylko popatrzył – i nic nie rzekł, nic nie rzekł...

„Powiedz, czerwiu, czy Bóg widział moje męki, moje żale?
I czy jest On w niebiosach, czy też nie ma Go wcale?”

A on zadarł pysku ku niebu i mackami wzruszył dwiema,
I pokazał na migi, że go nie ma, bo – nie ma!

Więc ku snowi wieczystemu uchyliła nieco czoła
I spojrzała w zaświaty, a tam nicość dokoła!

A tam – nicość rozścierwiona od padołów aż do wyżyn!
I tańcował, i śmiał się biały szkielet Jadwiżyn...

a wszystko przesyczone (osadzonym głęboko w języku) ironicznym humorem, dzięki któremu szokujący pomysł zobrazowania procesu rozkładu ludzkiego ciała jako aktu erotycznego, odpowiednio stosowany, zyskuje na artyzmie, nie tracąc na sile polemicznej.

W różnych wariantach powraca w wierszach Leśmiana wyeksploatowany przez romantyków motyw miłości sięgającej poza grób. Bohater *Ballady o dumnym rycerzu* na skargę swojej kochanki:

„Kochałam oczy i usta twoje,
Wczoraj kochałam, dzisiaj się boję!

[...]
Darmo przymuszam uparte ciało,
By się twym oczom podobać chciało!

Przy tobie martwym – ja nieszczęśliwa
Wstydzę się jeno, żem jeszcze żywa”.

przeczuwając zdradę, odpowiada:

„Choć mi robaki oczy wyżarły –
Nie wstyd mi tego, żem już – umarły!...

Chociaż podziemiec jestem nikczemny –
Nie wstyd mi tego, żem już podziemny!...

Taką mam sytość i przepych w próżni,
Że mnie od króla Bóg nie odróżni!

[...]
Ani mi słońca, ani mi nieba,
Ani miłości twojej potrzeba!

[...]
Nie znasz ty dumy, nie znasz pogardy
Tych, którzy w ziemi posnęli twardej...

[...]
I nawet z resztek zsiniałej wargi
Nie wydobędziesz jęku ni skargi!

[...]
A wszak ci w trupach taka moc bywa,
Że trup i w grobie wiele przeżywa!

Lecz Bogu chyba, w dzień zmartwychwstania,
W twarz rzuci wzgardę swego wyznania!"

Motyw ten, podobnie jak większość skonwencjonalizowanych motywów podejmowanych przez Leśmiana, ulega znacznemu przekształceniu. Poeta konsekwentnie ukazujący miłość w jej wymiarze zmysłowym, wyobrażenia na temat miłości trwającej po śmierci sprowadza do absurdu – gdyby miłość za grobem była podobna do miłości ziemskiej, byłaby tylko jej bladym odbiciem:

Dwojgu zmarłym w cmentarza zakątku
Dawna miłość śni się od początku –
I westchnęli, i po małej chwili
Wspomnieniami ust się połączyli.

Usta, usta! Próchno w was migota!
Któż odgadnie, że to jest – pieszczota?
Któż pomyśli, że to jest kochanie –
Pocałunków trudne wspomnianie?...
(Śmierć wtóra)

A jeśli jest inna, to albo jej nie ma:

Chcieli jeszcze się kochać poza własną mogiłą,
Ale miłość umarła, już miłości nie było.
(Dwoje ludzińków)

albo nic nie da się o niej powiedzieć, nim się jej nie doświadczy:

Ledwo dziewczyna przyszła z daleka –
Dreszcz go obleciał skrzydlaty.
Zatrzepotała martwa powieka –
I z grobu wyrżał na światy.

„Dobrze, żeś przyszła! Gniję daremnie,
Własnego niepewny cienia!
Gdziem jest, że oto – nie ma mnie we mnie?
Są tylko moje cierpienia.

[...]

Nic nie odrzekała w trwodze dziecięcej,
Lecz martwa padła na wrzosa.
Pewno kochała o wiele więcej,
Niż myślał – kusząc niebiosy.

Padła w ustroniu ojesieniałem,
Gdzie kwiatom – straszno różowieć –
By kochankowi całym swym ciałem
Dać tę jedyną odpowiedź!

(Kochankowie)

Groteskowość sytuacji ukazywanych przez Leśmiana jest zatem ściśle związana z ich charakterem „granicznym”. Uwidacznia się on w różnych wymiarach tych sytuacji, rozpatrywanych i w perspektywie filozoficznej, i estetycznej. Po pierwsze, podobnie, jak w przypadku wielu bohaterów, niejasny pozostaje ich status ontologiczny, ponieważ w wierszach Leśmiana granica między snem a jawą niejednokrotnie ulega zatarciu. Po drugie, sytuacje te są graniczne w ich wymiarze egzystencjalnym, za takie bowiem uważane są zarówno śmierć, jak i miłość, które w twórczości Leśmiana – jakby dla spotęgowania owej graniczności – bardzo często sobie towarzyszą. Wreszcie po trzecie, charakter „graniczny” tych sytuacji wynika z ich estetycznej ambiwalencji, przejawiającej się w operowaniu kontrastowymi jakościami estetycznymi, innymi słowy – w nieustannym niwelowaniu granicy między pięknem i brzydotą, tragizmem i komizmem, wzniosłością i trywialnością.

Wiele sytuacji zarysowujących się w utworach Leśmiana, analizowanych z punktu widzenia ich sensu, można po prostu określić jako absurdalne, czyli wewnętrznie sprzeczne, oczywiście ze zdroworozsądkowego punktu widzenia. Jeśli bowiem spojrzymy na Leśmianowski świat „od środka”, to okaże się, że w jego obrębie nie istnieją sprzeczności – prawa logiki zostają wywrócone na nice. Don Żuan może być jednocześnie żywy i martwy, Jędrzek Wyszmiółek widzi, jak:

Jego własna chałupa wraz z babą i sadem
Odwróciła się nagle nieproszonym zadem.

Wieprz znajomek, nie większy na pozór od snopa,
Biegnie w skradzionych portkach Magdzinego chłopa.

Ryj mu lilią zakwita! Czar bije od przodu!
I z wołaniem: „Gdzie Magda?” – pcha się do ogrodu!

Wóz drabiasty, jaskółczej doznając uciechy,
Z okrzykiem: „Co ja robię?” – Frunął ponad strzechy.

i jeszcze parę innych dziwów, a skrzeble – „drapieżne żywcyki,
upiorne gryzonie”, co „nie żyją nigdy, tylko umierają” istnieją, choć
nie istnieją i w paradoksalny sposób wpływają na losy świata:

Biegną tylko po to, aby śnić istnienie.
Świat im śni się w biegu – daleki i bliski,
Śnią się własne ślepie, śnią się własne pyski,
Śni się im, że mogą kąsać jadowicie –
Węszą przez sen moje i to twoje życie,
A ten sen łakomy wystarcza im prawie –
Kogo gryzą we śnie, ginie ten na jawie –
Gryzą we śnie boga, co sen stworzyć umiał,
A ów dąb umiera, co dla niego szumiął.
(„Skrzeble biegną, skrzeble przez lasy, przez błonie...”)

W poetyckim świecie Leśmiana istotą absurdalną może być nawet goryl, który – jak na małpę przystało – „małpuje”, czyli prze-
drzeźnia cudzą śmierć, aż wreszcie sam znajduje się w sytuacji gran-
icznej i wówczas odkrywa jej absurd:

Chciał ją zmałpować, ale nie umiał –
Chciał coś zrozumieć – i nie zrozumiał.

I padł jej do nóg nie wiedząc czemu,
I – niewiedzący – skomlał po psiemu.

(Goryl)

Igrając frazeologizmami, poeta stwarza sytuację, która jest tyleż
humorystyczna, co tragiczna. Absurd nie zostaje tu rozbrojony przez
ujednoznacznienie, podobnie zresztą jak w wielu innych utworach
Leśmiana. Humor i tragicizm funkcjonują na równych prawach. Nie

jest zatem respektowana reguła stosowności, z której – z właściwą sobie ironią – pokpiwa poeta w żartobliwie-dramatycznym wierszu „Po co tyle świec nade mną, tyle twarzy...”. Jego bohater – spoczywający w trumnie nieboszczyk – snuje takie oto refleksje:

Wszyscy stoją, a ja jeden tylko leżę –
Żal nieszczerzy, a umierać trzeba szczerze.

Leżę właśnie, zapatrzony w wieńców liście,
Uroczyście – wiekuiście – osobiście.

Śmierć, co ścichła, znów zaczyna w głowie szumieć,
Lecz rozumiem, że nie trzeba nic rozumieć...

Tak mi ciężko zaznajamiać się z mogiłą,
Tak się nie chce być czymś innym, niż się było!

Groteskowość ukazanej tu sytuacji jest efektem podwójnego wykroczenia – przeciwko zdroworozsądkowej wizji świata i przeciwko powszechnie obowiązującej konwencji mówienia o śmierci w tonie poważnym i podniosłym. Absurd i niestosowność, które są podstawowymi komponentami tej sytuacji, wskazują na kluczową rolę groteski jako jej zasady konstrukcyjnej.

Warto przy tym podkreślić, że groteskowe sytuacje w poezji Leśmiana, choć wywiedzione z gry słów, makabryczne i perwersyjne, a tym samym nacechowane ludycznością i prowokacją, nigdy nie wyczerpują się w funkcji ludycznej. Przeciwnie, zawsze odsłaniają swoją metafizyczną „podszewkę”.

Motywy

Na początku podrozdziału o groteskowym świecie przedstawionym zaznaczyłam, że wyróżnione przeze mnie elementy tego świata nie są rozłączne, gdyż zarówno niektóre postaci, jak i sytuacje mogą być traktowane jako motywy. Dotyczy to właściwie wszystkich kluczowych dla poezji Leśmiana motywów: tańca, kalectwa i metamorfozy. Siłą rzeczy więc, analizując groteskowe postaci i sytuacje,

częściowo już te motywy omówiłam. Dlatego też poniższe uwagi będą miały charakter podsumowujący.

Taniec

Taniec jest najczęstszą, wręcz uprzywilejowaną, formą ruchu Leśmianowskich bohaterów. Jego powszechna obecność ma z pewnością uzasadnienie w koncepcji rytmu jako światopoglądu, może być też rozpatrywana w kontekście funkcjonalności motywu tańca jako nośnika treści symbolicznych. Taniec jest bowiem „klasycznym” motywem sztuki groteskowej, zwłaszcza w jej odmianie symbolicznej, z formą *dance macabre* i karnawałowymi korowodami na czele.

Powszechność tańca w poezji Leśmiana idzie w parze z jego zróżnicowaniem. Dlatego też taniec groteskowy jest tylko jednym z wariantów tego motywu, może nie najczęściej aktualizowanym, ale za to niezwykle ekspresywnym. Daleki od zmechanizowania, będącego znamienym rysem wielu groteskowych realizacji tego motywu, zniewala „weselnym” rytmem. To właśnie „weselność” potęguje jego groteskowość, zwłaszcza wtedy, gdy ta ludyczna forma zachowania jest równocześnie formą śmierci. Oto np. bohaterowie ballady *Świdryga i Midryga*, uwiedzeni przez Południcę, która „rozszczepia się żwawo / Na dwie dziewczki, na siostrzane – na lewą i prawą”, w obłądnym tańcu rozstają się ze światem. Swoisty dla groteski średniowiecznej motyw „tańca śmierci” zostaje tu „udziwniony” poprzez nasycenie go elementem erotycznym i inspirowaną folklorem fantastyką. Świdryga i Midryga zatańcowują na śmierć „skapicę-dziewczurę”, która tymczasem okazuje się ich własną śmiercią:

W dwóch ją trumnach ułożyli, ale w jednym grobie –
A już huczy echo ziemne – tańczą trumny obie!

Tańczą, skaczą i wirują, klepką dzwoniąc w klepkę,
Na odkrętkę, na odwrotkę i znów na odsiebkę!

Aż się kręci razem z nimi śmierć w skocznych lamentach,
Aż się wzdryga wnętrzościami przerażony cmentach!

Aż się w sobie zatraciło błędne tańca koło,
Aż się stało popod ziemią huczno i wesoło!

Aż zmałyły się rozумы Świdrydze-Midrydze,
Jakby wicher je rozhułał na wiatraka śmidze!

[...]

Tak im w oczach opętanych świat się cały miga,
Ze nie wiedzą, kto Świdryga, a kto z nich Midryga?

Jeno ujrzą otchłań śmierci czarną od ogromu:
„A bądźcie tu, ludzie dobrzy, jak u siebie w domu!

Jedna trumna dla jednego, dla drugiego – druga,
W jednej wieczność prawym okiem, w drugiej lewym mruga!”

Obląkani nad przepaścią poklękali wzajem
I na klęczkach zatańczyli tuż-tuż nad jej skrajem.

Tańcowali na czworakach, tańcowali płazem,
Tak i nie tak – i na opak – razem i nie razem!

Aż wwichrzeni w mrok dwóch trumien, jak dwa błędne wióry,
Powpadali w otchłań śmierci nogami do góry!

„Rozdziwaczenie” słowa, „weselność” rytmu – nasycające tekst humorem – kontrastują z „powagą” zdarzenia, jakim jest spotkanie człowieka z otchłanią. Ogólnie rzecz ujmując, „forma” nie licuje z rangą tematu, który w powszechnym odczuciu wymaga oprawy poważnej i stonowanej. Właśnie w opozycji do takiej konwencji mówienia o śmierci kształtuje się jej widzenie groteskowe, a ballada *Świdryga i Midryga* jest takiego widzenia doskonałym przykładem. Groteska będąca w tym utworze zdecydowaną dominantą, przejawia się na wielu poziomach jego organizacji, od pojedynczych słów po świat przedstawiony. Na tym ostatnim realizuje się ona przede wszystkim poprzez motyw tańca, który łączy zabawę z szaleństwem, śmiech z grozą, życie ze śmiercią. Motyw ten służy tu ukazaniu śmierci jako procesu, podobnie zresztą jak w balladzie *Jadwiga*, gdzie tańczący szkielet – w „klasycznym” *danse macabre* wyobrażający śmierć – to umarła, czy raczej umierająca dziewczyna, „obnażona” do kości przez kochającego „ciała zgniliznę” czerwia. Oba teksty są doskonałym przykładem na to, że motyw tańca jest u Leśmiana

jedną z konkretyzacji metamorfozy – motywu kluczowego nie tylko dla twórczości tego poety, ale dla sztuki groteskowej w ogóle.

Leśmianowski *danse macabre* ma też swój wariant „zagrobny”. Przypomnijmy, że zamieszkujący „obczyzną cmentarza” umarli tańczą mazura prowadzonego przez nieboszczyka Madalańskiego (*W zakątku cmentarza*). Płasją również, chociaż w sposób mniej dystyngowany, w rytmie zgiekliwego „szczękacza-brzękacza”, cienie znajdujące się „między niebem a piekłem”, w karczmie, która

[...] z tancerzami w otchłań się zatacza
I przyzbą przytupując, wstrząsa tłum ich dziki,
Aż im w ślepiach migają te krwawe świerszczyki.

(*Karczma*)

Do grona groteskowych tancerzy należy również „kochan z drewna”, partner nocnych ekscesów panny Anny. Perwersyjny taniec kobiety z niezgrabną kukłą łączy w sobie elementy *danse macabre* i tańca erotycznego, choć pozbawiony jest biologicznej witalności, charakterystycznej dla miłośno-śmiertelnych płaśów z *Ballad*. Podczas gdy żywi „wtańcowują się” w śmierć, „zaświatowcy” tańcząc dowodzą, że tlą się w nich jeszcze resztki życia.

Symbolika tańca w twórczości autora *Ląki* kształtuje się w oparciu o wielofunkcyjność tego motywu i zasadza się na jego ambiwalencji. Obrazując zarówno miłość (także w znaczeniu aktu seksualnego), jak i śmierć, staje się on tym samym symbolem życia, dla którego ta ostatnia nie jest opozycją, lecz jednym z elementów dychotomicznej pary przeciwieństw, mającym w miłości swą nieodłączną towarzyszkę. Taniec, będący jednocześnie znakiem sztuki oraz sposobem mówienia o życiu i śmierci, pełni u Leśmiana – jak zauważa Czaplejewicz – nie tylko funkcję uwznioślającą i sakralizującą, ale też niekiedy obniża i desakralizuje¹⁰⁴. I właśnie z uwagi na swój ambiwalentny charakter jest jednym z najistotniejszych przejawów groteski na płaszczyźnie świata przedstawionego, a zarazem elementem, który w swoisty sposób wprowadza do poezji Leśmiana problematykę metafizyczną.

¹⁰⁴ Czaplejewicz, *Adresat w poezji Leśmiana*, s. 143. Zob. też: A. Zawadzki, „W tańcu tylko wypowiadać potrafię najwyższych rzeczy przenośnie”. *Metafora tańca w tradycji modernistycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 3, s. 47–52.

Kalectwo i brzydota

W poezji Leśmiana estetyczny aspekt groteski konsekwentnie podporządkowuje się jej wymiarowi metafizycznemu. Trudno byłoby wskazać taki utwór, w którym estetyczna prowokacja byłaby celem samym w sobie, co bynajmniej nie znaczy, że w twórczości autora *Łąki*, odgrywa ona marginalną rolę. Z perspektywy poetyki historycznej antyestetyzm jest jedną z najistotniejszych właściwości Leśmianowskiej groteski – cechą tyleż swoistą, co typową dla okresu, w którym poeta tworzył. W tym czasie najwybitniejszym obok Leśmiana twórcą programowo realizującym estetykę brzydoty był niewątpliwie Roman Jaworski. Tendencje antyestetyczne, jak zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska, zaznaczyły się również u innych pisarzy i poetów okresu, m.in. w opowiadaniach Mirandoli, w wierszach Edwarda Leszczyńskiego i Ludwika Eminowicza, w których pojawiają się postaci kalek i nędzarzy¹⁰⁵, w juveniliach Juliana Tuwima.

Na tle tych ogólnych tendencji twórczość Leśmiana wyróżnia się jednak w sposób istotny, ponieważ estetyka brzydoty panuje w niej nie tylko na płaszczyźnie świata przedstawionego, ale ogarnia również warstwę językową utworu¹⁰⁶. Wspominałam już o tym przy okazji analizy wiersza *Zaloty*, wydobywając przede wszystkim humorystyczny aspekt estetycznych dysonansów, pozwolę sobie jednak na kolejny przykład, doskonale ilustrujący współwystępowanie brzydoty na różnych płaszczyznach utworu:

Za miastem na odludziu – rozpacz i Niedziela!
Puste niebo zaledwie ziemi się udziela.

Dwoje nędzarzy błądych z miłości i strachu
Szuka w rowie przytułku dla pieszczoł bez dachu.

On jej piersi, zużytym śmiałkujące czarem,
Ogarnia skrzętej dłoni przymilnym sucharem.

¹⁰⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historyczno-literackiej*, w: *Studia o Leśmianie*, s. 33–34. Zob. K. Klośński, *Wokół „Historii maniaków”*. *Stylizacja. Brzydota. Groteska*, Kraków 1992.

¹⁰⁶ Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 35.

A ona w zmierzchach rowu źrenicami dnieje,
Oddając, zamiast cnoty – mus i beznadzieję.

Niedoleżni od żądy, śmieszni od pośpiechu
Uzręczniali się gnuśnie do żwawego grzechu.

Do jej włosów wargami wpełzał, jak do krzaka,
Raz tylko czułe słówko szepnął na bosaka.

I ona, nim wyłgnęła z rąk uboczem ciała,
Raz się tylko do niego mgłą przycałowała.

Trudno im, w twardym łożu głodne żarząc brzuchy,
Ciułać steranych pieaszczot poniszczone puchy!

Obraz ten niewątpliwie ma w sobie coś z estetycznej prowokacji, która jednakże została wyraźnie stonowana przez humor. Leśmian w sobie tylko właściwy sposób odkrywa „czar w brzydocie”. Śmiejszy i wzrusza zarazem, gdy piersi nędzarki określa jako „zużytym śmiałkujące czarem”, dłoń nędzarza nazywa „przymilnym sucharem”, gdy o miłosnych wysiłkach obojga mówi: „Uzręczniali się gnuśnie do żwawego grzechu”, „Ciułać steranych pieaszczot poniszczone puchy” czy wreszcie „Milczkiem rozkosz spożyli”. Humor, który wyłącza się z poetyckiego międzysłowia, jest tak subtelny, że nie niszczy lirycznej tkanki utworu. Przeciwnie, wzmacnia ją, nadając liryzmowi nową jakość. Komizm jest w moim odczuciu cechą niezbywalną dysonasów, od których roi się *Niedziela*, ponieważ zasadza się na naruszeniu norm swoistych nie tylko dla określonej konwencji literackiej, czyli młodopolszczyzny, ale także dla konwencji utrwalonych w języku potocznym. Nie zmienia to oczywiście faktu, że antyestetyzm Leśmianowskiego języka, rozpatrywany z perspektywy historycznoliterackiej, był reakcją na młodopolskie przeestetyzowanie¹⁰⁷. Analogiczną funkcję na płaszczyźnie świata przedstawionego pełnił motyw kalek i nędzarzy, chociaż – jak brzydota w poezji Leśmiana w ogóle – do funkcji tej się nie ogranicza. Widać to doskonale w *Niedzieli*, której sens z pewnością nie sprowadza się do polemiki z estetyką modernistyczną.

¹⁰⁷ Tamże, s. 33; Trznadel, dz. cyt., s. 252–253.

Ukazany w wierszu akt seksualny dwojga nędzarzy daje się interpretować jako akt symboliczny. Pozwala na to charakterystyczne dla poezji Leśmiana napięcie między dosłownością i metaforycznością¹⁰⁸, wytworzone już w pierwszej zwrotce utworu:

Za miastem na odludziu – rozpacz i Niedziela!
Puste niebo zaledwie ziemi się udziela.

Mamy tu do czynienia z tak częstym u Leśmiana przemieszaniem konkretności z abstraktem. Jak zauważa Krystyna Pietrych, początek pierwszego zdania „to relacja obiektywnie określająca miejsce wydarzeń”, ale jego część druga nie może już być traktowana jako prosta kontynuacja „tej relacji, bowiem ani «rozpacz», ani «Niedziela» nie nazywają konkretnych cech postrzeganego świata czy jakichś jego elementów”. Obu słów „Leśmian używa metonimicznie, wskazując na własności miejsca «za miastem na odludziu», przywołane na zasadzie przeniesienia, w związku z czym pełnią one podwójną funkcję. „Są [...] zapowiedzią ciągu dalszego, ale jednocześnie już na samym początku sygnalizują szersze znaczenie mającej się wydarzyć historii; nie tylko linearnie ją rozpoczynają, ale także starają się pochwycić i nazwać jej sens i wymiar uniwersalny”¹⁰⁹. W tym kontekście również motyw nędzarzy nabiera takiego sensu. Nędza bohaterów wiersza nie jest tylko materialnej natury. Akt wrogiej miłości rozgrywa się pod „pustym niebem”, co pozwala na domysł, że nędza nie jest tu równoznaczna wyłącznie z brakiem fizycznym („w twardym łożu głodne żarząc brzuchy”), lecz wiąże się również z innego rodzaju niedostatkiem – brakiem Absolutu, a więc ma także wymiar metafizyczny. „W istocie bowiem – pisze Pietrych – los «dwojga nędzarzy» jest losem Leśmiana i losem nas wszystkich”¹¹⁰.

Kalectwo i nędza są dla poety swoistym stygmatem. Ułomność, która zmienia ciało człowieka w „ochłap”, „otwiera” go również na

¹⁰⁸ Zob. M. Głowiński, *Metafora, demetaforyzacja, konteksty*, w: *Studia o metaforze II*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1983, s. 97.

¹⁰⁹ K. Pietrych, O „Niedzieli”, w: *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, Kraków 2000, s. 69. Sformułowanie „przywołane na zasadzie przeniesienia” pochodzi od M. Głowińskiego, którego w przywołanym fragmencie Pietrych cytuje. Zob. też tamże ciekawą interpretację omawianej ballady pióra B. Gutkowskiej *Cienisty erotyzm. O „Niedzieli”*.

¹¹⁰ Tamże, s. 77.

nieskończoność. Potęguje ludzkie pragnienia i zrazem czyni je nieziszczalnymi. Niesprawny cieleśnie ma jakby w zamian silnie rozwinięty szósty zmysł – zmysł metafizyczny. I właśnie ze względu na ów aspekt metafizyczny typowo groteskowy motyw kalectwa o wyrażnie antyestetycznym nacechowaniu odgrywa tutaj tak istotną rolę, stając się nośnikiem treści filozoficznych. Wprowadza problematykę ontologiczną, eksponując jej wymiar egzystencjalny¹¹¹. W sposób obrazowy ukazuje również jeden z aspektów antropologii poety, sytuującej się na antypodach, ukształtowanej przez sztukę klasyczną, koncepcji człowieka pięknego, harmonijnego i wzniosłego¹¹².

Ikograficzny motyw kalek i nędzarzy, zaliczany do „kanonu” sztuki groteskowej¹¹³, jak większość motywów groteskowych jest wielofunkcyjny. Dysponuje on potencjałem satyrycznym, który także w twórczości Leśmiana na swój sposób się aktualizuje, z tym że nie w wymiarze społecznym. Leśmianowska „satyra” – choć termin ten w odniesieniu do poezji autora *Ląki* może się wydawać nadużyciem – jest bowiem satyrą metafizyczną, pozbawioną konkretnego adresu, a więc też jednoznaczności, co z kolei ściśle wiąże się z dominacją groteski jako zasady twórczej. Występowanie motywu kalek i nędzarzy w utworach Leśmiana można uznać za przejaw tendencji ekspresjonistycznych w jego poezji¹¹⁴. Wydaje się jednak, że związek twórczości Leśmiana z ekspresjonizmem jest raczej zewnętrzny i ogranicza się do niektórych elementów poetyki, które jednak pełnią odmienne niż w twórczości ekspresjonistów funkcje. Posługując się „ekspresjonistycznymi” motywami Leśmian nie przestał być symbolistą, choć niewątpliwie dzięki tym filiacjom jego symbolizm zyskał nową jakość, podobnie jak dzięki raczej obcemu ekspresjonistom (przynajmniej polskim) humorowi¹¹⁵.

¹¹¹ K. Dybciak, „*Wieczne odjazdy ku krańcom istnienia...*”, w: tegoż, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980, s. 12.

¹¹² Rowiński, dz. cyt., Warszawa 1985, s. 47.

¹¹³ Zob. np. Gryglewicz, dz. cyt.

¹¹⁴ Zob. J. Prokop, *Ku ekspresjonizmowi*, w: tegoż, *Z przemian w literaturze polskiej 1907-1917*, Wrocław 1970, s. 71–73.

¹¹⁵ Edward Balcerzan, charakteryzując ekspresjonizm jako poetykę, twierdzi, że jest on antynaturalistyczny, antysymbolistyczny, antyformalistyczny i antyludyczny (E. Balcerzan, *Ekspresjonizm jako poetyka*, w: tegoż, *Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982, s. 262–286).

Metamorfoza

Oba scharakteryzowane powyżej motywy, taniec i kalectwo, mogą być traktowane jako szczególne realizacje kluczowego dla twórczości Leśmiana motywu metamorfozy, która jest głównym motywem grotesek mitologicznych, aktualizowanym także przez groteskę modernistyczną¹¹⁶. Metamorfoza, tak jak pozostająca z nią w ścisłym związku śmierć, jest wielkim tematem Leśmianowskiej poezji. W stadium przemiany znajduje się jednak nie tylko świat przedstawiony utworów Leśmiana, ale również powołujący go do istnienia tekst. Żywiołem metamorfozy owładnięty jest zarówno język (czego przejawem są neologizmy i innowacje w zakresie frazeologii), jak też forma gatunkowa utworów. Za szczególnie przypadek metamorfozy można uznać parodię, ponieważ zasadzający się na niej utwór jest swoistą hybrydą, tekstem w stadium przemiany. Zważywszy fakt, że w poezji Leśmiana parodia realizuje się na różnych płaszczyznach, szeroko rozumiana metamorfoza jest w niej wszechobecna. W tym sensie motyw metamorfozy aktualizuje się również w utworach, w których nie jest ona tematyzowana dosłownie, jak w *Przemianach* i *Akteonie*, bądź metaforycznie. W obu przypadkach świat przedstawiony to rzeczywistość mitu – królestwo metamorfozy, w poezji Leśmiana często równoznacznej ze śmiercią ukazywaną jako proces. W taki sposób została ona zobrazowana w wierszach już analizowanych: *Pile* i *Jadwidze*, tak też przedstawił ją poeta w utworze *Marcin Swoboda*, którego groteskowość zasadza się na wszechobecnej metamorfozie i ściśle z nią powiązanim antyestetyzmie:

Z górskich szczytów lawina, Bogu czyniąc szkodę,
Strąciła w przepaść nizin Marcina Swobodę.

Spadał, czując, jak w ciele kość szaleje krucha,
I uderzył się o ziem ostatnią mgłą ducha.

Poniszczony śmiertelnie, chciał się z bólem wadzić,
Wokół bólu jął miazgę człowieczą gromadzić.

¹¹⁶ W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych*, s. 115 oraz 125.

Dłoń złamana w niej tkwiła jak nóż w ciepłym chlebie!
To się ciułał, to trwonil... I tak pełzł przed siebie.

I z trudem bezkształtnego ciała rozwłóczyły
Doczołgały się wreszcie aż do stóp dziewczyny.

Wargami zszarpanymi o skały i krzaki,
Szeptaly własne imię pewno dla poznaki.

Bocząc się na pełzacza, w ogrodzie bielą.
„Nie strasz kwiatów ranami! Precz, kałuże ciała!

Odkrwaw mi się od stopy! Szukaj leków w niebie!
Próżno szepczesz me imię! Nie poznaję ciebie!” –

A bóg z nieba zawołał: „Wstyd, dziewczyno młoda!
Nie poznałaś? – jam poznał! To – Marcin Swoboda!”

I pobladła dziewczyna, i odrzekła: „Boże!
Już to ciało Marcinem dla mnie być nie może!

A Bóg otchłań do niego przybliżył mogiłą,
Aby ciała ułatwić śmierć już bardzo pilną.

I biedne, przez dziewczynę nie poznane ciało,
Poszeptawszy swe imię w otchłań się przelało.

Zarówno brzydota, jak metamorfoza przejawiają się tu w warstwie leksykalnej i we frazeologii, stając się elementem konstytutywnym swoistej dla Leśmiana metaforyki: „bocząc się na pełzacza”, „odkrwaw się od stopy”, „to się ciułał, to trwonil”, „wokół bólu jął miazgę człowieczą gromadzić”, „bezkształtnego ciała rozwłóczyły”, „kałuże ciała”, „nie poznane ciało [...] w otchłań się przelało”. Motywy ewokowane już na poziomie językowym, w płaszczyźnie świata przedstawionego realizują się w obrazie śmierci ukazanej jako zmiana materialnej formy egzystencji, dla postronnego obserwatora równoznaczna z utratą tożsamości. „Poniszczony śmiertelnie” Marcin, który resztkami sił doczołguje się do stóp byłej kochanki, nie jest już dla niej sobą, ponieważ jego zdeformowane ciało utraciło dawny kształt.

W wyłaniającym się z wiersza makabryczno-humorystycznym obrazie śmierci, którego fundament stanowią językowe przeinacze-

nia, dominuje jej aspekt materialny. Tak postrzegana śmierć jest groteskowa, tak jak groteskowe jest ciało w stadium przemiany, którego deformacja budzi sprzeczne emocje: litość i pogardę, współczucie i odrazę, lęk i rozbawienie. Warto przy tym podkreślić, że Leśmian, ukazując śmierć jako metamorfozę cielesnego kształtu, nie kwestionuje jej metafizycznego wymiaru, polemizuje jedynie z powszechnymi wyobrażeniami na temat pośmiertnej formy istnienia człowieka. Poeta konsekwentnie uprzytamnia nam, że z ludzkiej perspektywy śmierć to przede wszystkim zmiana cielesnego kształtu. W każdym razie tylko tyle wiadomo o niej na pewno. Reszta pozostaje w sferze domysłów lub pobożnych życzeń.

Motyw metamorfozy występuje także w tych utworach Leśmiana, w których o śmierci bezpośrednio się nie mówi, jak chociażby w analizowanej już *Wiosnie* („Takiej wiosny rzetelnej...”), gdzie aktualizowany jest poprzez formę adynatonu, czy w podejmujących znane wątki baśniowe wierszach *Kopciuszek* i *W pałacu królowny śpiącej*. W obu utworach motyw metamorfozy wnosi do tekstu problematykę ontologiczną. W obu „roztrząsana” jest kwestia granicy między istnieniem i nieistnieniem, choć wyeksponowane zostały różne jej aspekty. *Kopciuszek* traktuje o niepewności istnienia:

Bicz zaświstał! Ruszyły rumaki z kopyta!
Złe jary – wyrwy w złudach, zmór pełne kałuże!
Przepaść śni się łbom końskim! Śmierć za koła chwyta!
Bacność, dumny woźnico! Oszalały szczurze!

Już zmyliłeś otchłanie!... Brniesz w nicość po grudzie!
Mrok się zaśmiał!... Strach – spojrzeć! Duch błędnie człowieczy!
Pędzą konie! O boże! Szczęść myszom w ich cudzie!...
Grzmi kolasa! O Boże! Miej dynię w swej pieczy!...

Natomiast w wierszu *W pałacu królowny śpiącej* na plan pierwszy wysuwa się paradoks trwania, które jest nierozzerwalnie związane z ruchem, czyli ze zmianą. Świat zastygły w bezruchu wydaje się wieczny:

Królowna dłoń o martwe zraniła wrzeczono.
Szerzy się snu zaraza!... Śmierć drzemie u płotu...

Drzewa, jawą parując, posnęły zielono.
Motyl zawisł nad studnią skrzydłami bezlotu.

Mrużąc przygasłych ślepi pilne ametysty,
Kot do snu łeb przypląszczył na perłach w szkatule.
Pies się zwinął oszczędnie w kłębek wiekuisty,
Ogonem myśl o ludziach zaznaczając czule.

Kucharz wbił raz na zawsze nos, pełen spiekoty,
W dym, co zastygł w pióropusz, kędzierzawie zmarły,
I w kierunku wszechświata dzierżył rondel złoty,
Gdzie do dna nicość z sadłem za pan brat przywarły...

Jego żona kochliwa, złożona kopystką
Szumną zupę beltając w cwałującym garze,
Zasnęła ciałem – w kuchni, a duchem w bezmiarze
W chwili, gdy pomyślała, że miłość – to wszystko!...

W pewnym sensie jednak przestaje istnieć. Sen równoznaczny z bezruchem jest bowiem tyleż istnieniem stłumionym, co formą nieistnienia:

Zaś w ostatniej komnacie, na łożu z purpury,
Śniąc o drogich zawczasu minstrelach i skaldach,
Królowna, że tak powiem, byt przeżyła z góry
Z głową w przyszłość wtuloną pod domyślny baldach!...

I w puchach prałabędnych grążyła doszczętnie
Swe ciało tym piękniejsze, że już bez znaczenia...
A twarz bledząc uśmiechem, przydawała chętnie
Stłumionemu istnieniu – wyraz nieistnienia.

Swoisty dla grotesek mitologicznych motyw metamorfozy, podobnie jak wszystkie scharakteryzowane wcześniej groteskowe elementy poetyki Leśmiana, pozostaje więc na usługach kluczowej dla jego twórczości problematyki filozoficznej. Tym samym w pełni uprawnionym wydaje się wniosek, że w poezji autora *Łąki* groteska, nawet wówczas, gdy nie stanowi zdecydowanej dominanty, jest wyrazem metafizycznych przecuć i przemysleń.

Przeprowadzona powyżej charakterystyka groteski w poezji Leśmiana nie aspiruje do wyczerpania problemu. Celem moim było zwrócenie uwagi na wieloaspektowość zjawiska będącego konstytutywnym składnikiem poetyki autora *Łąki*. Starłam się pokazać, że estetyka groteski jest w twórczości Leśmiana zasadniczym nośnikiem problematyki metafizycznej, choć oczywiście to nie jedyna jej funkcja. W każdym razie nie ulega wątpliwości fakt, że głębsza refleksja nad filozofią i koncepcją człowieka wpisaną w dzieło poety nie może rozwijać się w izolacji od analizy fenomenu groteski.

Kolejną niezwykle istotną cechą Leśmianowskiej groteski jest przeciwstawienie się młodopolskiemu estetyzmowi. Wprowadzając do utworów elementy dysonansowe, poeta nie tylko odkrył „czar w brzydocie”, ale też nasycił poezję głęboko osadzonym w języku humorem, dzięki czemu wyeliminował jeden z największych mankamentów poetyki modernistycznej – jednostronność nastroju, zachowując jednocześnie to, co było w niej wartościowe, czyli „zmysł” metafizyczny. W ten sposób wprowadził poezję polską w nurt symbolistyczny, doprowadzając jednocześnie symbolizm do granic samozaprzeczenia. Można zatem powiedzieć, że groteska w poezji Leśmiana, pozostając na usługach symbolizmu, nadała mu nową jakość.

Fundament Leśmianowskiej groteski jako nośnika tendencji symbolistycznych stanowi, w moim przekonaniu, również ściśle z symbolizmem związana koncepcja poety jako człowieka pierwotnego. Groteska bowiem, o czym już wspominałam we *Wstępie*, jest tyleż estetyką wyrafinowaną, co – jak to określiła Marta Piwińska – estetyką człowieka jaskiniowego¹¹⁷, a do jej najstarszych funkcji należy – tak swoiste dla Leśmiana – mitotwórstwo.

Integralnie związana z symbolizmem, pierwotnością i mitem groteska jest w poezji Leśmiana przejawem jej programowego antymimetyzmu¹¹⁸. Kształtuje się ona w atmosferze wiary w twórczą moc „słowa wyzwolonego” i „przeinaczania”, czyli parodii konstruktywnej. Mechanizmy kreacji groteskowej, które wykorzystuje autor *Łąki* świadczą o jego zaufaniu do możliwości ekspresywnych języka poetyckiego, a ludyczność nigdy nie jest celem samym w sobie, lecz podporządkowuje się tendencji polemicznej. Właśnie grotesce – go-

¹¹⁷ M. Piwińska, *Przedmowa* do: E. Ionesco, *Teatr*, t. I, Warszawa 1967, s. 26.

¹¹⁸ Głowiński, *Poezja przeczenia*, s. 154.

dzącej ludyzm z powagą – poezja Leśmiana zawdzięcza to, co decyduje o jej trwałości: niezwykłą i niezbywalną polemiczność. Jest też Leśmianowska groteska czymś więcej, nowym „językiem” służącym wyrażaniu niewyraźnego¹¹⁹ – znamieniem nowoczesności tej poezji w wymiarze estetycznym i światopoglądowym.

¹¹⁹ Por. A. Kluba, *Niezrozumiałe – nienazwane – nowoczesne. Leśmian i Iwaszkiewicz – dwa modele poetyckiej niewyraźności*, w: *Literatura wobec niewyraźnego*, pod red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1998.

Liryk, satyryk, kabareciarz

U źródeł groteski w poezji Juliana Tuwima

Twórczość Juliana Tuwima to dzieło złożone i pełne wewnętrznych napięć. Poezja *sensu stricto*, a więc ta publikowana w tomach poetyckich, stanowi tylko część artystycznego dorobku autora *Balu w Operze*, autonomiczną jedynie z pozoru. Literackie i językowe fascynacje Tuwima manifestowały się poprzez różne formy aktywności pisarskiej w obrębie dwóch obiegu literatury – wysokoartystycznego i popularnego, w których poeta przez cały okres dwudziestolecia międzywojennego funkcjonował równocześnie. O swoistość twórczości Tuwima decyduje nie tyle fakt, że obsługuje ona różne obiegi literackie, co brak wyraźnej granicy między nimi. Interferencja poetyk tekstów obiegu „wysokiego” i popularnego, będąca wyrazem charakterystycznych dla Dwudziestolecia tendencji homogenizacyjnych, jest tylko jednym z aspektów „pogranicznego” fenomenu tej twórczości¹. Aktywny udział w procesie kształtowania kultury masowej nie mógł pozostać bez wpływu na świadomość artystyczną Tuwima i wiele wskazuje na to, że oddziałał na nią w sposób znaczący. Był źródłem wewnętrznych konfliktów na różny sposób tematyzowanych zarówno w poezji, jak i w twórczości satyrycznej, a wynikających z podjęcia roli poety-technika słowa, schlebającego przeciętnym gustom odbiorczym. Roli nie do końca akceptowanej, choć odgrywanej nie tylko w celach zarobkowych². Satyryczna i estradowa twórczość Tuwima

¹ Wzajemne związki pomiędzy liryką, satyrą i tekstami estradowymi poety zostały przekonująco udokumentowane we wnikliwych analizach Anny Węgrzyniakowej i Tomasza Stępnia, pokazujących kierunki oddziaływań oraz ich artystyczne i ideowe motywacje (A. Węgrzyniakowa, *Dialektyka organizacji językowej tekstu w twórczości Tuwima*, Katowice 1987; T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989). Obu książkom niniejsz. „...um wi.” zawdzięcza.

² W *Alfabecie wspomnień* Antoni Słonimski pisze: „Tuwim był wesoły i pogodny. Nie-strudzenie zawsze skory do żartów. Nieprawdą jest, że pisał do kabaretu dla pieniędzy.

jest bardzo nierówna, nie da się jednak zaprzeczyć, że jego wkład w podniesienie poziomu produkcji artystycznej obiegu popularnego był ogromny. Wydaje się, że nie osiągnąłby poeta na tym polu tak wiele, gdyby jego flirt z kulturą masową miał za podstawę wyłącznie względy ekonomiczne. We wczesnym okresie twórczości kabaret nie był instytucją dochodową, lecz alternatywną formą poetyckiej ekspresji, a zarazem źródłem inspiracji i siłą napędową poezji Tuwima. W okresie późniejszym, okresie „stabilizacji”, zatracił tę pierwszą funkcję, drugą – w pewnym sensie – pełnił nadal. Z tym, że „kabaretowość” poezji nie była już orężem w walce o nowy model zdemokratyzowanej kultury, lecz posłużyła m.in. krytyce zjawisk będących konsekwencją procesu homogenizacji. Rola poety-technika stała się problematyczna, gdy twórczość kabaretowa przestała być obszarem autentycznej ekspresji i zaczęła się komercjalizować, a formuła „poezji kabaretowej” wyczerpała się wraz z odejściem od afirmatywnej postawy wobec rzeczywistości. Z perspektywy poety wyobcowanego, wcielającego się w rolę sędziego współczesności i uciekającego przed jej zmorami w świat poezji, której patronują tradycje kultury wysokiej i przyświeca idea warsztatowej doskonałości, widoczne stały się negatywne skutki procesu demokratyzacji kultury.

Ambivalentny stosunek Tuwima do kultury masowej świadczy o jego „przejściowej pozycji [...] między romantycznym wzorcem roli społecznej poety i poezji a postawą poety zaangażowanego w tworzenie nowego świata poezji i rzeczywistości”³. Wydaje się, że konflikt, wynikający ze zmiany statusu twórcy w nowej sytuacji kulturowej, nie zarysowałby się w twórczości autora *Balu w Operze* tak ostro, gdyby jego obecność w obiegu popularnym nie była podsztyta autentyczną pasją. Zafascynowany trywialnością poeta dostrzegał artyzm w tym co „niskie” i rozumiał potrzeby niewyrafinowanego odbiorcy, choć wyraźnie się doń dystansował. Tuwim nie tylko uczestniczył w procesie kształtowania się kultury masowej, ale też dobrze rozumiał jej mechanizmy.

Przede wszystkim jednak w twórczości estradowej i satyrycznej znalazł ujście silnie rozwinięty u Tuwima instynkt ludyczny. Dosko-

Pisał, bo lubił. Przysłuchiwał się z łoża dyrektorskiej własnym skeczom, obecny prawie na każdym przedstawieniu” (A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1975, s. 240).

³ B. Tokarz, *Mit rzeczywistości w poezji Tuwima*, w: *Skamander 3. Studia o poezji Juliana Tuwima*, pod red. I. Opackiego, Katowice 1982, s. 50.

nałe wycucie stylu, skłonność do imitowania i przedrzeźniania cudzych głosów, a przy tym polemiczna pasja oraz zamiłowanie do zabawy słowem – cechy, które predestynowały poetę do roli twórcy kabaretowego i satyryka, w sposób znaczący wpłynęły też na językowy kształt jego liryki. „Dialogiczny” (w sensie Bachtinowskim) charakter poezji Tuwima uwidacznia się nie tylko poprzez zderzenie intymnego języka poety z językami oficjalnymi. Jej siłą napędową jest nieustający dialog z tradycją literacką. W okresie młodzieńczym dialog ten wpisuje się w proces wyzwalań się spod wpływu konwencji młodopolskich. W twórczości dojrzałej toczy się on na wielu płaszczyznach, przejawiając się m.in. poprzez dystans do formy poetyckiej, której wyeksponowana konwencjonalność staje się znacząca. Tradycja literacka jest dla Tuwima nie tylko obszarem, w którym poszukuje on wsparcia dla własnej koncepcji poezji i poety, lecz również repertuarem poetyckich ról i konwencji, które można odpowiednio przetwarzać. Tego rodzaju stosunek do tradycji można uznać za swoisty wyraz postawy stylizatorskiej, której istotnym wyróżnikiem, współtworzącym dystans do formy wypowiedzi, jest ludyczność.

Poeta ludens

Kategoria ludyczności, odnosząca się i do funkcji tekstu literackiego, i do postawy poety, wydaje się bardzo użyteczna w charakterystyce Tuwimowskiej groteski. Kojarzy różne obszary twórczości poety i pozwala uchwycić ich wzajemne związki. Zamiłowaniem do zabawy słowem i gry konwencjami można wytłumaczyć zarówno pisanie dla obiegu popularnego, jak i wielość ról, w które wciela się podmiot poezji Tuwima. Absurdalnym byłby pomysł podporządkowania złożonej twórczości poety jednej formule, nie można jednak zaprzeczyć temu, że ludyczność jest bardzo istotnym aspektem postawy twórczej Tuwima, manifestującej się w każdym obszarze jego działalności pisarskiej. Postawy, w której poetyka *Balu w Operze* – jednego z najciekawszych utworów groteskowych w poezji dwudziestolecia międzywojennego – znajduje swoje głębokie uzasadnienie.

Poeta ludens jest jedną z ról Tuwimowskiego poety, ale także jedną z ról Tuwima jako poety, realizowaną zarówno w kabarecie i satyrze, jak i w poezji. Kabaret to w pewnym sensie domena poety ludyczne-

go – obszar, w którym twórczość literacka jest zabawą i zabawie służy. Satyra to teren, na którym poeta ludyczny ustępując pola satyrykowi, nieustannie mu towarzyszy. Poezja to dziedzina przez nikogo niezdominowana. Przestrzeń, w której współistnieją różne, także przeciwstawne koncepcje poety i twórczości. Przestrzeń, w której poeta ludens może być prestidigitatorem, parodystą, satyrykiem.

„Logofag! Dziwo!”

Ludyczność rzadko staje się wyraźną dominantą w satyrze i poezji *sensu stricto*. Trzeba jednak podkreślić, że nie jest nią także w najlepszych utworach kabaretowych Tuwima, takich jak *Wielka Teodora* (1918) – melodeklamacja przewyższająca poziomem artystycznym nie tylko inne teksty estradowe i satyryczne poety, ale również wiele wierszy, które znalazły się w jego wczesnych tomach poetyckich. *Teodora* to jednak przypadek szczególny, do którego wypadnie mi jeszcze powrócić. Na razie pozostawmy przy kwestii dominacji funkcji ludycznej w tekstach poetyckich obiegu „wysokiego”. Jak już powiedziałam, nie jest to zjawisko częste, są jednak wśród wierszy Tuwima i takie, które można by określić jako zrodzone z ducha zabawy. Zasadniczą motywację wypowiedzi podmiotu stanowi w nich oryginalny i zarazem dowcipny pomysł oparty np. na grze z konwencją lub na celowym udziwnieniu. Tego typu utwory mają w sobie coś z wirtuozerskiego popisu, a zarazem są prowokacyjne, ponieważ gra z konwencją jest ze swej istoty działaniem przewrotnym i metapoetycko naznaczonym. Są to generalnie teksty o charakterze żartobliwym, oscylujące zarówno ku pozbawionym – przynajmniej na pierwszy rzut oka – głębszego sensu lirycznym błażostkom w stylu *Likieru*⁴ czy *Coctailu*, jak i ku

⁴ Banalny z pozoru *Likier*, opublikowany pierwotnie pod tytułem *Księżyc* (w rękopisie nosił podtytuł *Uśmiech*), jest poetyckim żartem „demontującym” młodopolską konwencję poprzez zabawę rekwizytami liryki impresjonistycznej:

Na szafirowym nieba tle,
W seledynowej lekkiej mgle
Księżyc.
Śnieg skrzy się. Słychać chrzęst i skrzyp,
Patrzy przez srebrne kwiaty szyb
Księżyc.

odrealnionym obrazom, w swym przerysowniu zabawnym, a przez to groteskowym (*Dentysta, Pieśń o głowie i księżycu*).

Utwory te wpisują się w koncepcję poezji warsztatowej w jej wariancie ludycznym, tematyzowaną przez Tuwima w wierszu *Hokus-pokus*, który ramy poezji jako zabawy w sposób przewrotny przekracza, ponieważ jego sens nie wyczerpuje się w żartobliwej kreacji poety-sztukmistrza. Zrealizowana w tekście metafora, oparta na porównaniu procesu tworzenia wiersza do popisowego numeru prestidigitatora, stanowi jedynie punkt wyjścia refleksji autotematycznej świadczącej o głębokim wglądzie Tuwima w problematykę roli poezji i poety. Podmiot *Hokus-pokus* demonstracyjnie wciela się w rolę nie tyle przez siebie wybraną, co narzuconą mu przez odbiorców⁵. To w ich oczach poeta-wirtuoz okazuje się sztukmistrem, wyczarowującym różne dziwy ku ucieście zachwyconej publiczności:

Logofag! Dziwo! Okaz rzadki!
Fenomen! Człowiek-wiersz! Unikat!
Jak węże i skaczące żabki,
Płonące zgłoski haustem łykam!⁶

Trudno o bardziej dogodny przykład kontrastu między samoświadomością artysty a wyobrażeniem, jakie ma o nim odbiorca. To, co z punktu widzenia odbiorcy jest zabawną sztuczką, dla poety jest czymś znacznie więcej. To akt stworzenia:

O słowa, pędem serca gnane!
Słowa, krążące w twórczym transie!

Jeszcze kieliszek! Widzę dno
i myślę sobie „No–no–no”!
Księżyc?!

Budowany w dwóch pierwszych zwrotkach nastrój zostaje skutecznie rozbity. Impresjonistyczny obrazek nie jest ekwiwalentem „stanu duszy” podmiotu, lecz pretekstem do ludycznej „polemiki” ze spetryfikowaną konwencją. Banalność sytuacji lirycznej, skonkretyzowanej w ostatniej zwrotce, eliminuje „tajemniczość”, a zarazem obnaża stylistyczny stereotyp. Funkcję demaskującą pełni dowcip, oparty na grze znaczeniem słowa „dno”, którego metaforyczne sensory do granic możliwości eksploatowała liryka dekadenska. Poetycka zabawa okazuje się jedną z form dialogu z tradycją. Zob. Węgrzyniakowa, dz. cyt., s.104–105.

⁵ Zob. Tokarz, dz. cyt., s. 63–65.

⁶ J. Tuwim, *Wiersze zebrane*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1971, t. I, s. 350. Wszystkie cytaty wierszy Tuwima pochodzą z tego wydania.

Z chaosów mroków, z wichru planet,
Grzmi po raz wtóry groźne: Stań się!

Jednym zaklęciem: – hokus-pokus –
Tworzę i wcielam świat od wieków.
O hokus-pokus! Hoc est corpus!
Formuło bogów i poetów!

dokonywany jednak z pełną świadomością tego, że jest gestem stylizowanym, a więc ze swej istoty ludycznym. Tuwim obnaża i równocześnie dyskontuje stereotyp odbiorczy. Prestidigitator to nie tylko popisujący się swoim kunsztem wirtuoz. To także magik, którego działanie ma wszelkie znamiona kreacji, ponieważ jest imitacją procesu stwarzania. Dlatego poeta ponawiający akt kreacji przy pomocy dziecinnej formułki „hokus-pokus” jest równy bogom. Trzeba jednak podkreślić, że polemizując ze stereotypowym wyobrażeniem poety, Tuwim nie dyskredytuje ludycznej funkcji poezji. W końcu przecież cały wiersz zbudowany został na przewrotnym koncepcie, a jego zasadnicza idea streszcza się w „bluźnierczym” i dowcipnym wersie: „O hokus-pokus! Hoc est corpus!”, w którym tożsamość zaklęcia i liturgicznej formuły opiera się na paronomazji, a więc na grze dźwiękiem i znaczeniem.

Zabawa słowem jest znaczącym elementem strategii poetyckiej Tuwima, który na swój sposób spożytkował eksperymenty futurystów. Miłośnik „miroглядów”, poezji mówiącej rytmem i dźwiękiem, z jednakową maestrią potrafił zacierać znaczenia, jak i wydobywać je z „rdzenia” słowa. W poezji Tuwima „igraszki” słowne służą poetyckiemu mitowi (*Słopiewnie, Z wierszy o Małgorzatce*) i demaskacji mitów fałszywych – różnych „ideolo”, z prawdziwą wirtuozerią skrytykowanych w *Balu w Operze*. „Słowożerstwo”, w którym wyraża się postawa ludyczna poety, stanowi jeden z zasadniczych przejawów groteski w jego twórczości.

W związku z tym, że zabawa jest dla Tuwima nieodłącznym elementem procesu twórczego jako aktu powtórzonego, przekonanie o kreacyjnej mocy poety nie stoi na przeszkodzie praktykom stylizatorskim i parodystycznym. Praktyki te, podobnie jak „słowożerstwo”, są wyrazem postawy ludycznej, która w twórczości „wy-

sokiego” obiegu wprawdzie nie dominuje, niemniej odgrywa bardzo istotną rolę – sygnalizuje dystans poety do twórczywa.

Stylizator i parodysta

Wczesna poezja Tuwima, zwłaszcza ta z okresu juveniliów, jest dokumentem zmagania się z ograniczeniami poetyki młodopolskiej. Proces wyzwiania się spod jej wpływu był długotrwały i dokonywał się pod różnym patronatem. W kręgu młodzieńczych fascynacji poety, obok Staffa, Rimbauda i Whitmana, znalazł się także Heine, inspiracji którym można przypisać pojawienie się w juvenilijnych wierszach Tuwima nowego bohatera – „kpiącego, odpetyzowanego poety”⁷. Autoironiczna poezja Heinego, której podmiot cechuje swoista dwoistość, polegająca na przemieszaniu sentymentu i drwiny, wskazywała drogę wyjścia z pułapki „jednostronnych nastrojów młodopolskich”⁸.

Praktyka twórcy kabaretowego i satyryka niewątpliwie sprzyjała postawie ludycznej realizowanej w poezji. Pisząc dla obiegu popularnego Tuwim działał w obszarze będącym domeną konwencjonalności, która jest warunkiem łatwego porozumienia z odbiorcą. Tam też wypracował i doprowadził do mistrzostwa ludyczne techniki, takie jak stylizacja, pastisz i parodia. Tego typu działalność artystyczna z całą pewnością wzmagala poczucie dystansu do konwencji poetyckich i co ważniejsze, była poligonem doświadczalnym, na którym wyćwiczone zostały sposoby ich obnażania.

Najbardziej ewidentną konsekwencją oddziaływania satyry i kabaretu na lirykę Tuwima jest dynamizacja wypowiedzi i jej wewnętrzne „zdialogizowanie”. Dynamika wypowiedzi wiąże się ze sposobem jej organizacji na poziomie języka. Jest efektem zastosowania technik, które umożliwiają operowanie skrótem oraz zastąpienie opisu świata i bohaterów ich prezentacją, a także efektem włączenia „cudzego” słowa w obręb wypowiedzi podmiotu. W tym ostatnim zabiegu ze szczególną wyrazistością ujawnia się „socjolin-

⁷ J. Sawicka, *Julian Tuwim*, Warszawa 1986, s. 61. Zob. też M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 178.

⁸ Sawicka, dz. cyt., s. 59.

gwistyczna” świadomość Tuwima⁹. Poeta dostrzegł nie tylko wewnątrzsystemowe, funkcjonalne i socjalne, zróżnicowanie języka, ale też światopoglądowy aspekt stylu, czego wyrazem są zarówno ludycznie zorientowane pastisze i parodie, jak i wiersze liryczne, w których niemożność porozumienia, demonstrowana poprzez zderzenie nieprzystających do siebie stylów, jest znakiem wyobcowania podmiotu (*Fakt z redaktorem, Assyria*). Natomiast mechanizm ideologicznych zafalszowań języka przedstawiał on jako naruszenie stylistycznych reguł, polegające na łączeniu w pozornie spójną całość wrywanych z macierzystego kontekstu słów (*Z wierszy o państwie*).

Z punktu widzenia problematyki analizowanej w niniejszym studium stylizacyjne, a zwłaszcza parodystyczne, praktyki Tuwima są interesujące jako przejaw działania groteski, która jest jedną z ważniejszych dominant konstrukcyjnych jego liryki. Może nie nazbyt często organizującą cały utwór, za to w bardzo wielu wierszach obecną „lokalnie”.

Parodia realizuje się w poezji Tuwima na różnych płaszczyznach utworów, mając za przedmiot zarówno konwencje literackie, jak i pewne style funkcjonalne. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów parodii pierwszego typu jest *Piotr Płaksin*, opatrzony podtytułem: *Poemat sentymentalny*. Utwór zaczyna się w sposób wyraźnie wskazujący na dystans autora do aktualizowanej formy, sygnalizowany zresztą już w tytule:

Na stacji Chandra Unyńska,
Gdzieś w mordobijskim powiecie,
Telegrafista Piotr Płaksin
Nie umiał grać na klarneckie.

Zdarzenie błahe na pozór,
Niewarte aż poematu,
Lecz w konsekwencjach się stało
Główną przyczyną dramatu.

Wydawać by się mogło, że konwencja sentymentalna stanowi tu wyłącznie przedmiot ludycznej gry, jest to jednak wrażenie pozorne.

⁹ Na temat „socjolingwistycznej” świadomości Tuwima zob. Węgrzyniakowa, dz. cyt., s. 21–43.

Z uwagi na fakt, że konwencja ta – w przeciwieństwie do młodopolskiej – nie mieści się w obszarze najbliższej tradycji literackiej, szczególnej rangi nabiera pytanie, dlaczego akurat sentymentalizm stał się obiektem poetyckiej zabawy. Brak bezpośrednich przyczyn „literackich” skłania ku wnioskowi, że sentymentalizm jest tu przede wszystkim oznaką pewnego sposobu widzenia świata. Funkcjonuje zatem jako swego rodzaju „język”, obrazujący mentalność bohaterów poematu. I właśnie jako „język” sentymentalizm wchodzi w poemacie w dialog z innym „językiem” – z językiem satyry, co doskonale widać już w pierwszej zwrotce, w której sąsiadują ze sobą wyrażenia: „Chandra Unyńska”, „mordobijski powiat” i „Piotr Płaksin”. Grubym uproszczeniem byłoby jednak stwierdzenie, że konwencja sentymentalna została tu sparodiowana i wyzyskana na potrzeby satyry, ponieważ satyryczność nie jest w tym przypadku dominującą funkcją tekstu. Parodia bowiem, choć niepozbawiona tu intencji satyrycznej, nie traci przy funkcji podstawowych jako strategia intertekstualna o ludyczno-polemicznym charakterze, który nie wyczerpuje się w negacji przekształcanego wzorca. W *Piotrze Płaksinie* dialogowy potencjał parodii przejawia się w tym, że konwencja sentymentalna nie została jednoznacznie ośmieszona. Stosunek narratora do tytułowego bohatera poematu jest wyraźnie ambiwalentny – Płaksin jawi się jako postać komiczna i tragiczna zarazem. W trywialnej historii dostrzeżony zostaje prawdziwy dramat. Aurę emocjonalną wiersza najtrafniej oddaje konkluzja: „i śmieszno, i grustno”, nasuwającą się nieodparcie w związku z „rosyjskością” poematu. Na bazie parodii, będącej źródłem niejednoznaczności tekstu, kształtuje się groteskowy świat przedstawiony, w którym trywialność i tragizm splatają się, jak to w życiu:

W rozpacz bezsilną, w tęsknotę,
W bezbrzeżny ból beznadziei.

Ironia w *Piotrze Płaksinie* delikatnym muśnięciem trąca tytułowego bohatera, skierowując się przede wszystkim przeciw społeczeństwu. Rola parodii w strukturze poematu nie ogranicza się bowiem do sentymentalizmu, jej przedmiotem jest również – jak zauważa Ireneusz Opacki – „maniera określania ludzi ze względu na ich sta-

tus społeczny”¹⁰. Piotr Płaksin jest telegrafistą i tylko telegrafistą, ponieważ w przeciwieństwie do swego rywala o względy bufetowej Jadzi – technika Zapojkina – nie posiada umiejętności gry na klarncie, a więc nie ma szans na nobilitującą etykietkę społeczną:

„Nie dla mnie pan, panie Płaksin,
Dla mnie Włas Fomycz, artysta
Z duszą poety marzącą,
A pan co? – Telegrafista!”

I właśnie parodia powszechnie uznawanego przez społeczeństwo sposobu charakteryzowania człowieka ze względu na zajmowaną pozycję w zhierarchizowanym układzie jest głównym nośnikiem intencji satyrycznej. Ostrze satyry kieruje się więc przede wszystkim w stronę społeczności Chandry Unyńskiej i *per analogiam* w stronę zbiorowości jako takiej, w ramach której człowiek zostaje zredukowany do funkcji społecznej, przesłaniającej jego indywidualne cechy osobowościowe¹¹.

Jak zauważa Węgrzyniakowa, *Piotr Płaksin* jest na tle wczesnej twórczości Tuwima utworem wyjątkowym, ponieważ dialog „języków” pojawia się na szerszą skalę dopiero w wierszach z okresu dojrzałego¹². W utworach młodzieńczych (z czterech pierwszych tomów) dystans do formy jest generalnie mniej widoczny z uwagi na niekiedy trudno uchwytnie przesunięcie akcentów zasadzające się na bardzo delikatnej ironii. Dlatego też wiele wczesnych wierszy Tuwima nosi ślady manieri młodopolskiej, szczególnie wyrazistej w wierszach „nastrojowych”, a zwłaszcza w lirykach miłosnych z tomu *Siódma jesień*. Ten ostatni uważany bywa nawet za krok wstecz w rozwoju Tuwimowskiej poezji, choć – jak to przekonująco pokazała Węgrzyniakowa analizując tytułowy utwór z tego tomu¹³ – opinia ta daje się zweryfikować, jeśli spojrzymy na *Siódmą jesień* jak na całość konsekwentnie realizującą poetykę stylizacji, uprawia-

¹⁰ I. Opacki, *Rousseau mieszczańskiego dwudziestolecia. „Samotność” i „wspólnota” w międzywojennej poezji Juliana Tuwima*, w: *Skamander. Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*, pod red. I. Opackiego, Katowice 1978, s. 40.

¹¹ Tamże, s. 41.

¹² Węgrzyniakowa, dz. cyt., s. 98.

¹³ Tamże, s. 106–109.

ną przez Tuwima od początku twórczości aż po *Kwiaty polskie* – szczytowe osiągnięcie poety jako stylizatora i parodysty¹⁴.

Ironizacja formy jest zatem jedną ze stałych cech poezji Tuwima od juveniliów¹⁵ po utwory ostatnie¹⁶. Przejawia się ona w dystansie do konwencji stylistycznych, gatunkowych, jak i do pewnych wzorców uprawiania poezji, traktowanych jako poetyckie role. Doskonałym przykładem ironizacji formy gatunkowej jest *Wiosna (Dytyramb)*, do której powrócę nieco później, czy też wiersz *Do prostejo człowieka* – swoista aktualizacja ody¹⁷. Natomiast dystans do wzorców poezjowania uwidacznia się zarówno w wielości podejmowanych ról, rozpiętych pomiędzy prestidigitatorem a prorokiem, jak i w związanej z tą wielością niepełnej identyfikacji z odgrywaną rolą. Jeśli zaś chodzi o konwencje stylistyczne, to dystans na tym poziomie organizacji utworu przejawia się nie tylko poprzez zderzanie kontrastujących ze sobą „języków”, ale też poprzez formę wierszową, która służy np. ewokacji intencji satyrycznej¹⁸.

W poezji Tuwima nie mniej istotną funkcję niż parodia konwencji literackich, pełni parodia stylów funkcjonalnych. Jest to szczególnie przypadek operowania „cudzym” słowem, służący przede wszystkim manifestacji polemicznego stosunku podmiotu do rzeczywistości, a polegający na zestawianiu słowa „oficjalnego” z „prywatnym” słowem poety. Z takim kontrastowym zestawieniem stylów mamy na przykład do czynienia w wierszu *Fakt z redaktorem*, w którym nieprzystawalność dwóch języków – dziennikarskiego i poetyckiego – rodzi absurd:

¹⁴ Zob. E. Balcerzan, *Poetyka stylizacji: „Kwiaty polskie” Juliana Tuwima*, w: tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. II, Warszawa 1988.

¹⁵ Przykładem bardzo wyrazistym jest napisana w 1915 roku, a więc w tym samym co słynna *Wiosna, Ballada o śmierci Izaka Kona*. W tekście tym dystans do formy przejawia się nie tylko w tym, że temat wiersza jest zupełnie „nieballadowy” (jego bohater to urzędnik bankowy, wiodący banalny żywot), ale też w jawnej metafikcyjności:

Co było potem – nie wiem sam.
Moja opowieść – skończona.
Ja chciałem tylko powiedzieć wam
O śmierci Izaka Kona.

O przekształceniach ballady w poezji Tuwima zob. Głowiński, dz. cyt., s. 193–202.

¹⁶ O sposobach ironizacji formy przez Tuwima pisze Głowiński na s. 177–193.

¹⁷ Tamże, s. 251–255.

¹⁸ Tamże, s. 189–190.

Jak on mnie nudził! Ledwo nie zamęczył
Projektem pisma, kontaktów z zagranicą,
A ja wtedy właśnie po stromych schodach bez poręczy
Zjeżdżałem ślepy, porwany beznadziejną ślizgawicą.

Jak mu to wytłumaczyć? Jak przerwać wieczystą mowę
O wymianie myśli i nawiązaniu stosunków?
„Kula ze śnieżnego selenitu”. Tą kulą rośłem w sobie,
Staczałem się w śmierć pełną światła,
W szklaną cysternę ugwieżdżonego trunku.

Wreszcie, gdy mi do oczu przystawił zagrożoną kulturę
I urosł wieżą na stole, wieżą spiętrzonych tematów,
Dosłownie przetłumaczyłem na światło całą współczesną literaturę,
Kulą buchnąłem w otchłań
I opryskałem zdumionego redaktora pluskiem zaświatów.

Z hybrydycznej struktury językowej utworu wyłania się groteskowy świat przedstawiony, powołany do istnienia w efekcie gry metaforami, zarówno zleksykalizowanymi, należącymi do repertuaru językowego redaktora, jak i poetyckimi, poprzez które wyraża się indywidualność podmiotu. Zderzenie dwóch nieprzystających języków prowadzi do efektów humorystycznych, nie znoszą one jednak dramatycznego napięcia, jakie w wyniku tej konfrontacji powstaje. Przeciwnie, to właśnie gra słów i stylów je wywołuje. Absurdalny „dialog” obnaża absurdalność sytuacji, w której znajdują się ludzie mówiący „innymi językami”, a więc z góry pozbawieni szans na porozumienie. Zarazem jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że z tej potyczki słownej poeta wychodzi obronną ręką, ponieważ on w przeciwieństwie do redaktora zdaje sobie sprawę z niemożliwości porozumienia i z pełną świadomością ucieka w swój własny świat i przyznaje mu prawo obiektywnego istnienia. Chwytem, dzięki któremu wrażenie to zostaje wywołane, jest odrealnienie, polegające na zatarcu granicy między realnym a wyobrażonym. Odrealnienie jest tu efektem udosłownienia metafory, tym bardziej zaskakującego, że i tytuł utworu, określający spotkanie z redaktorem mianem faktu, i uprzednio zarysowana sytuacja wskazywały na silne osadzenie zdarzenia w rzeczywistości. Jak zauważa Ryszard Matuszewski, odrealnienie w wierszu *Fakt z redaktorem* „opatrzone jest znakiem dodatnim. Poeta broni

się przed dokuczliwymi realiami sam uchodząc w sferę fantazji i humoru absurdalnego [...]”¹⁹. Częściej jednak odrealnienie jest w poezji Tuwima środkiem negacji²⁰, nie tylko satyrycznej, ponieważ służy także wyrażaniu metafizycznej grozy, o czym będzie mowa później.

Odrealnienia w funkcji satyrycznej negacji pojawiają się w utworach, których bohaterem jest zbiorowość – słynni „straszni mieszczanie”, tworzący zunifikowany i zmechanizowany tłum, a więc np. w wierszach *Mieszkańcy*, *Ruch* czy „Znów to szuranie, bełkotu chór...”. W każdym z tych tekstów satyrycznej negacji służy również parodia języka bohatera, na bazie której kształtuje się odrealniony świat przedstawiony. Mechanizm ten najłatwiej scharakteryzować na przykładzie *Mieszkańców*, w których język bohatera został sprowadzony do czystego schematu obrazującego sposób myślenia człowieka-automatu, a więc zredukowany do absurdu:

Od rana bełkot. Bełkocą, bredzą,
Że deszcz, że drogo, że to, że tamto.
Trochę pochodzą, trochę posiedzą,
I wszystko widmo. I wszystko fantom.

[...]
I oto idą, zapięci szczelnie,
Patrzą na prawo, patrzą na lewo.
A patrząc – widzą wszystko o d d z i e l n i e:
Że dom... że Stasiek... że koń... że drzewo...

Jak ciasto biorą gazety w palce
I żują, żują na papkę pulchną,
Aż, papierowym wzdęte zakalcem,
Wypchane głowy grubo im puchną.

I znowu mówią, że Ford... że kino...
Że bóg... że Rosja... radio, sport, wojna...
Warstwami rośnie brednia potworna
I w dżungli zdarzeń widmami płyną.

¹⁹ R. Matuszewski, *Poeta rzeczy ostatecznych i rzeczy pierwszych*, w: J. Tuwim, *Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowska, wstęp R. Matuszewski, Warszawa 1985, t. I, s. 38.

²⁰ Zob. Głowiński, dz. cyt., s. 164–165.

[...]

I znowu sprawdzą kieszonki, kwitki,
Spodnie na tyłkach zacerowane,
Własność wielebną, święte nabytki,
Swoje, wyłączne, zapracowane.

Potem się modlą: „...od nagłej śmierci...
...od wojny... głodu...odpoczywanie”
I zasypiają z mordą na piersi
W strasznych mieszkaniach straszni mieszczanie.

Bełkot „strasznych mieszczan” został zobrazowany ich „własnym” (choć tak naprawdę zasłyszonym) słowem, które wyrwane z macierzystego kontekstu ukazuje dezintegrację osobowości człowieka „społecznego”. Parodia demaskuje tu mechanizm projekcji fantomatycznej rzeczywistości, wyłaniającej się z „bredni potwornej”. Oczywiście parodia nie jest tu jedynym sposobem generowania efektu groteskowego, nie jest nawet wyłącznym źródłem odrealnienia, które zasada się przede wszystkim na realizacji metafor w zwrotce piątej i szóstej. Groteskowy świat kształtuje się w wyniku współdziałania wielu elementów: parodii, chwytu odrealnienia, struktury wersyfikacyjnej i – szerzej – rytmu, poprzez który przejawia się automatyzm życia społecznego – fenomen mistrzowsko ukazany w wierszu *Ruch*.

W utworach takich jak *Mieszczanie*, *Ruch* czy „Znów to szuranie, bełkotu chór...” do głosu dochodzi nie tylko Tuwim-parodysta, ale też Tuwim-satyryk, który talent stylizatorski wykorzystywał zarówno w polemikach literackich, jak w krytyce społecznej, niejednokrotnie łącząc oba cele. Tuwimowska satyra, podobnie jak poezja o charakterze ludycznym, to jedna z domen groteski jako zasady twórczej, występującej bądź lokalnie (a wówczas satyrze podporządkowanej), bądź w funkcji dominanty organizującej całość utworu, który w takim przypadku granice satyry (w sensie gatunkowym) przekracza. Wzajemne związki satyry i groteski w poezji Tuwima wymagają jednak osobnego omówienia.

Satyryk, sędzia, prorok

*Ja chodzę jak sędzia, jak prorok
Po twardym, miejskim asfalcie.
(Walka)*

O swoistości groteski autora *Balu w Operze* decydują tyleż ludyczne skłonności poety, co pasja polemiczna, manifestowana nie tylko w twórczości kabaretowej i satyrycznej, ale też w poezji *sensu stricto*. Tuwim był satyrykiem w podwójnym tego słowa znaczeniu: jako twórca satyr krótkiego trwania o wyraźnych akcentach politycznych i jako autor satyrycznych z ducha, acz godnych pomieszczenia w tomiku poetyckim, utworów o uniwersalnej wymowie. Postawa satyryka, podobnie jak postawa poety ludycznego, daje się więc scharakteryzować jako rola poety piszącego dla obiegu popularnego, ale też jako rola, w którą wciela się podmiot wierszy obiegu wysokoartystycznego. Tego typu podmiot pojawia się jednak w poezji Tuwima stosunkowo późno. Wśród wczesnych utworów (także wśród juveniliów) są i takie, w których można by się dopatrzeć intencji satyrycznej („*Mort Homme*”, *Atak*, *Extrablatt*, *Wiosna*), trudno byłoby natomiast wskazać wiersz dający się określić mianem satyry, za jaką może uchodzić opublikowany w *Słowach we krwi* wiersz *Quatorze Juillet*, może z wyjątkiem *Wiosny (Dytyrambu)* napisanej brutalnym językiem „mocnej” satyry, ale i tu satyryczność ma wyraźnie pretekstowy charakter. Wydaje się, że u początku swojej artystycznej drogi Tuwim respektował jeszcze podział na lirykę i satyrę, choć wzorem mistrza Heinego, balansował na granicy pomiędzy jedną a drugą, pozwalając sobie na działania dywersyjne, które okazały się skutecznym środkiem przewyciężenia ograniczeń młodopolskiej poetyki.

Poezja jako walka

Postawa ludyczna sprzyja ekspozowaniu autotelicznych funkcji poezji. Z postawą satyryka wiążą się natomiast ściśle społeczne funkcje poezji i poety. Cytowany w charakterze motta dwuwers pochodzi z *Walki*, która w *Czwartym tomie wierszy* znalazła się w grupie utworów traktujących o roli poety. W poprzedzającym *Walkę* wierszu *Słowa* temat ten sprowadza się do zadeklarowanej w poetyce niezwykle ekspresywnego skrótu emocjonalnej postawy wobec świata:

Łbie – złoty!
Lwie – wściekły!
Gniewie, gniewie, gniewie czerwony!
Idę – prosto.
Świat – pruję.
Nóż – w pięści,
Nóż
Naostrzony

postawy, której odpowiada sposób twórczego działania – bezkompromisowe, na przekór przeciwnościom, dążenie do poznania:

Głos – śpiewam.
Słowo – tworzę.
Mięsień – pręzę.
Mózg
Do kości!
Wiatr – w oczy.
Krok – w ziemię.
Tak!
Nie mam
Dla życia
Litości!

Dośkonały to przykład „liryki energetycznej”²¹, której emocjonalność wiąże się z dynamizacją formy²². Cała konstrukcja wiersza służy ukazaniu aktywności podmiotu, demonstrującego słowem i gestem swój stosunek do świata. Sądzę, że można odczytać *Słowa* jako utwór autotematyczny o szczególnym charakterze. Są one razem manifestem poetyki „energetycznej” i jego realizacją. Oddanie postawy emocjonalnej podmiotu samo w sobie jest tu celem. Dlatego przestrzeń działania bohatera zarysowana została jako cały świat, a przedmiotem poznania jest życie w ogólności.

Inaczej przedstawia się sytuacja w wierszu *Walka*. Tutaj bohater-poeta – bo na takie utożsamienie pozwala nie tylko pierwszoosobowa wypowiedź podmiotu, ale i czytelne przywołanie tradycji ro-

²¹ Określenie Ostapa Ortwina. Zob. O. Ortwin, *Julian Tuwim „Wierszy tom 4”*, w: tegoż, *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, Warszawa 1970, s. 268.

²² M. Głowiński, dz. cyt., Warszawa 1962, s. 135.

mantycznej, dla której typowe jest stawianie znaku równości między „ja” mówiącym i poetą – znajduje się w przestrzeni wyraźnie określonej i jednoznacznie waloryzowanej. Ukazany w *Walce* konflikt między poetą a światem zasada się na totalnej negacji miasta, postrzeganego jako domena Antychrysta. Rola proroka, jaką wyznacza sobie bohater, nie przystaje do jego zewnętrznego wizerunku, sugerującego „zadomowienie” w przestrzeni miejskiej:

To nic, że w getrach, krawacie
I modnie skrojonym palcie,
Ja chodzę jak sędzia, jak prorok
Po twardym, miejskim asfalcie.

Jednak sprzeczność ta, wydobyta i podkreślona, służy zawężeniu sytuacji i wyostrzeniu konfliktu, który jest siłą napędzającą destrukcyjne działania bohatera:

Gniewnymi oczyma burzę
Teatry i parlamenty,
Dyrekcje, redakcje, banki,
Gdzie rządzi bies przeklęty.

Oczyma biję drągiem
W szyby wspañiałych wystaw.
Taranem krzyku druzgocę
Królestwo Antychrysta.

Palą się w moim wzroku
Miliardy waszych dolarów,
Popiół sypie się szary
Z pychy głupich sztandarów.

Wznosicie nowy Babilon,
A rządzi planem budowy
Bies: bratobójca, idiota
Stinnes tysiǎcpudowy!

Więc rozpaloną niemocǎ
I usta fanatycznymi
Zmiatam, o ślepicy nieszczęśni,
Babilon z oblicza ziemi.

Sugestywność tego wiersza zasadza się na doskonałym połączeniu elementów ekspresywnych i impresywnych. Sytuacyjnie umotywowany „monolog mocy i woli”²³ wpisuje się w wypowiedź bezpośrednio skierowaną do adresata i jest swoistym uzasadnieniem zaskakującej deklaracji ze zwrotki pierwszej. Emocje bohatera manifestują się w referowanym na bieżąco działaniu, którego opis nakłada się na charakterystykę świata przedstawionego. Przenikanie się dwóch sfer opisu prowadzi do zatarcia granicy między tym, co istnieje obiektywnie a tym, co jest projekcją podmiotu. Mimo to wizja nie traci nic na swej wyrazistości. Przeciwnie, dokonywane w wyobraźni czyny bohatera wydają się bardzo realne. Siła konkretności jest w tym wierszu ogromna. Właśnie poprzez konkret uobecnia się przestrzeń miasta, którego znakami są asfalt i szyby sklepowych wystaw, instytucje takie jak teatry, dyrekcje, redakcje, parlamenty, banki oraz – pozorujący akceptację „miejskiego” stylu życia – strój bohatera: getry, krawat i modnie skrojone palto. W nagromadzeniu namacalnych szczegółów umyka uwadze fakt, że rządzący tym światem „bies przeklęty” nie jest w takim samym stopniu realny, jak instytucje, którymi rzekomo włada. W ten sposób, obiektywizując własną wizję, poeta-prorok zaczyna panować nad wyobraźnią słuchaczy. A panuje nad nią nie tylko dzięki sugestywnemu posłużeniu się konkretem. Wrażenie, że destrukcyjne działania bohatera są realne, to efekt udosłownienia dosyć konwencjonalnych metafor: „oczyma burzę”, „Oczyma biję”, „Pałą się w moim wzroku”, bliższych semantycznie potocznemu „spiorunować kogoś wzrokiem”. Przenośne znaczenie tych wyrażenia jest w znacznym stopniu przytłumione przez zestawienie z konkretem: „oczyma burzę / Teatry i parlamenty, / Dyrekcje, redakcje, banki”, „Oczyma biję drągiem / W szyby wspaniałych wystaw”, „Pałą się w moim wzroku / Miliardy waszych dolarów”, nie zatarło się jednak zupełnie. Właśnie w napięciu między metaforycznością a dosłownością zawiera się sens *Walki*. Traktowane jako przenośnie, wyrażenia powyższe są ekspresywnie nośnymi hiperbolami, a więc figurami typowymi dla mowy proroków. Odczytywane dosłownie, są katalizatorami akcji, która rozwija się w wyniku realizacji kolejnych metafor. W toku tej akcji manifestuje się ponadnaturalna moc proroka, który nie przepowia-

²³ Termin Głowińskiego. Zob. tamże, s. 137–144.

da, lecz dokonuje osądu i wymierza karę. Wizja zniszczenia „nowego Babilonu” zachowuje wszelkie pozory realności także dzięki temu, że działania bohatera *Walki* są równoczesne z momentem wypowiedzenia. Moc poety-proroka odpowiada sugestywności stworzonej przez niego wizji, bierze się z wiary w potęgę poetyckiego słowa, które przylegając do rzeczy może tworzyć, ale także niszczyć. Siłę taką ma słowo ostre jak nóż – celne, dosadne, bezlitosne, oddające emocjonalne zaangażowanie poety w sprawy dla niego istotne.

Walka jest swego rodzaju katalogiem takich spraw. Wiersz, w którym autotematyzm przejawia się na kilku poziomach, można odczytać jako komentarz Tuwima do własnej twórczości. Przywołane w nim szkicowo motywy powracają w utworach poety wielokrotnie i układają się w zachodzące na siebie kręgi tematyczne. W *Walce* zostały one skondensowane i zespolone poprzez kluczowy motyw biesa, którego królestwem jest miasto – symbol życia zinstytucjonalizowanego i zdominowanego przez kult pieniądza. W innych wierszach, wzięte pod lupę, uzyskują większą samodzielność, choć z zasady zachowują konotację demoniczną. Motywy te, funkcjonalne jako nośniki wyeksponowanej w *Walce* intencji satyrycznej, pojawiają się w utworach, w których satyryczność jest jednym z aspektów kreacji groteskowej (*Apokalipsa*, *Fakt z redaktorem*, *Magazyn gastronomiczny*, *Asyria*, „Znów to szuranie, bełkotu chór...”, *Raport*). Demonizacja miasta będącego synekdochą cywilizacji to również jeden z elementów współtworzących groteskową wizję z *Balu w Operze*. W poemacie tym satyryk przemienia się w sędziego i proroka, a więc wciela się w rolę, do której przymierzał się już w *Walce*, gdzie zadeklarowanej *expressis verbis* postawie poety odpowiada wzmiankowana wyżej koncepcja słowa poetyckiego jako ekwiwalentu emocjonalnego stosunku do świata.

Bal w Operze – szczytowe osiągnięcie Tuwima, a zarazem artystycznie doskonała realizacja groteski w poezji – wpisuje się w ciąg tekstów, które cechuje mniej lub bardziej jawna satyryczność. Nie jest to szereg jednorodny ani gatunkowo, ani tematycznie. Składają się nań zarówno utwory satyryczne i estradowe, jak i wiersze zamieszczane w tomikach poetyckich. Tej odmienności sytuacji komunikacyjnych towarzyszy niepokrywająca się z nią różnorodność w zakresie tematów, które są wspólne dla tekstów lirycznych, satyrycznych i kabaretowych. Mimo wyraźnego zróżnicowania utwory

te tworzą pewną całość, której spoiwem jest satyryczność jako kategoria ideowo-artystyczna²⁴.

Rola sędziego i proroka, w *Walce* zadeklarowana bezpośrednio, a odgrywana w wielu innych utworach, jest jednym z wariantów krytycznej postawy satyryka wobec rzeczywistości. Jej wybór narzuca konwencję stylistyczną, która ze względu na utrwalony w tradycji typ obrazowania sprzyja kreacji groteskowej. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że podkreślana przez poetę konwencjonalność tej roli eksponuje literackość tekstu. Przytłumione zostaje w ten sposób właściwe dla satyry referencyjne ukierunkowanie na rzeczywistość, a świat przedstawiony zyskuje konieczną dla ukształtowania się groteskowej wizji niezależność.

Nie zawsze jednak Tuwim-satyryk zakłada kostium proroka. Występuje również jako szyderczy obserwator, który swoje negatywne emocje obiektywizuje w kompromitującym przedstawieniu atakowanego obiektu (*Quatorze Juillet, Wiec, Mieszkańcy*). Rzadziej aspiruje do roli wychowawcy społeczeństwa, a przynajmniej ideowego przewodnika tej jego części, z którą się solidaryzuje, jak np. w wierszu *Do prostego człowieka*. Ale i tutaj szyderca, demaskujący mechanizm wojennej agitacji, dominuje nad pouczającym doradcą.

W nacechowanych satyrycznością utworach Tuwima dosadne i bezlitosne „słowa we krwi” służą przede wszystkim negacji, która jest formą walki poety rozdartego pomiędzy świadomością własnej bezsilności w konfrontacji ze światem i rządzącymi nim prawami a wiarą w moc poetyckiego słowa:

Więc rozpaloną niemocą
I usty fanatycznymi
Zmiotam, o ślepcy nieszczęśni,
Babilon z oblicza ziemi.

Rozdarcie temu towarzyszy inne, spowodowane zmianą statusu poety w społeczeństwie i repertuaru ról, w które chce bądź musi się on wcielić²⁵. Opozycja między znamionującym akceptację pewnych

²⁴ O satyrze jako kategorii ideowo-artystycznej zob. T. Stępień, *O satyrze*, Katowice 1996, s. 69–71.

²⁵ Kwestię tę podejmują Tomasz Stępień w *Kabarecie Juliana Tuwima* i Teresa Hantke w artykule *Socjologiczna koncepcja poety w twórczości Skamandra*, w: *Skamander. Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*, pod red. I. Opackiego, Katowice 1978.

form kultury stylem bycia a odczuwanym powołaniem, zarysowana szkicowo w pierwszej zwrotce *Walki*, powraca w innych wierszach Tuwima w postaci nierozwiązywalnego konfliktu. Jego źródłem jest ambiwalentny stosunek poety do kultury masowej, który występuje równocześnie w roli jej twórcy i krytyka²⁶. Problem ten, ukazwany bezpośrednio – zarówno humorystycznie, jak i z gryzącą ironią – w utworach takich jak *Hokus-pokus*, *Pomnik*, *Wizyta...Et arceo*, *Do losu* czy w niepublikowanym za życia poety wierszu „Na krynickim kretyńskim deptaku...”, pojawia się także w tle innych zjawisk społecznych, które są przedmiotem ataków Tuwima-satyryka. Łączy się z ważnym w twórczości poety motywem tłumy, jak również z pozornie odległą tematyką pacyfistyczną. Stanowi też znaczący kontekst dla pokrewnej kwestii, jaką jest stosunek Tuwima do cywilizacji. Rozpatrywany z punktu widzenia poetyki ujawnia ściśle związki z groteską, przy czym zależność ta jest dwustronna. Po pierwsze, groteska jest środkiem wyrazu niejednoznacznego stosunku poety do kultury masowej. Po drugie, elementy kultury masowej i jej poetyka określają charakter kreacji groteskowej.

Osobną grupę wśród tekstów o proveniencji satyrycznej tworzą wiersze, w których manifestuje się niechęć Tuwima do wszelkich form życia zinstytucjonalizowanego²⁷. Są to utwory, w których groteska staje się wyraźną dominantą. Pod piórem satyryka państwo przekształca się w wielką maszynę, której tryby raz wprawione w ruch obracają się niczym demoniczne *perpetum mobile*. Wciągnięty w te tryby człowiek może być jedynie sprawnie działającym mechanizmem. Natomiast dla manifestującego swoją niezależność poety „Dyrekcje, redakcje, banki, / Gdzie rządzi bies przeklęty” są przeszerznią wyobcowania, światem dziwnym i egzotycznym.

Zarysowana powyżej problematyka skupia się wokół centralnego zagadnienia, jakim jest związek pomiędzy groteską a satyrycznością w poezji Tuwima. W utworach, które zostaną poddane analizie, różnie funkcjonalizowana satyryczność – rozumiana jako kategoria ideowo-artystyczna – stanowi zasadniczy czynnik kreacji groteskowej, a zarazem wyraz emocjonalnego stosunku podmiotu do rzeczywistości. Literackim odpowiednikiem poszczególnych aspek-

²⁶ Zob. T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, s. 136 i nn.

²⁷ Zob. Opacki, dz. cyt., s. 39 i nn.

tów tej rzeczywistości są powracające w twórczości poety, wzmiankowane wcześniej, tematy i motywy.

Summą satyrycznej groteski Tuwima jest bez wątpienia *Bal w Operze*. Pojawia się w nim właściwie wszystko, co w twórczości satyrycznej poety najistotniejsze, zarówno w zakresie problematyki, jak i jej artystycznej artykulacji. Spektakularnie wykorzystany zostaje motyw tłumy, stale obecny w poezji Tuwima, począwszy od okresu juvenilijnego. Do głosu dochodzą pacyfistyczne poglądy poety porażonego okrucieństwem wojny, a zarazem demaskującego jej mechanizmy ostrym piórem satyryka i w wierszach z *Jarmarku rymów*, i w tych z tomików poetyckich. Bardzo wyraźnie manifestuje się ambiwalentny stosunek Tuwima do cywilizacji i kultury masowej. Zarysowuje się również problem wyobcowania człowieka, poddanego presji życia zinstytucjonalizowanego i zmechanizowanego, które w krzywym zwierciadle groteski ukazał Tuwim w *Referencie*²⁸ oraz w takich wierszach, jak *Fakt z redaktorem*, *Asyria*, *Mieszkańcy*, *Ruch* czy „Znów to szuranie, bełkotu chór...”.

Wprawdzie stosunek Tuwima do tłumy można w zasadzie uznać za zagadnienie rozpoznane i opisane w sposób wyczerpujący, motyw ten – jako pojawiający się w twórczości poety najwcześniej spośród wymienionych powyżej tematów i problemów – jest jednak, w moim przekonaniu, najdogodniejszy dla scharakteryzowania przemian w ramach satyrycznego nurtu Tuwimowskiej groteski. Dlatego też jego analizie poświęcam sporo miejsca, koncentrując się przede wszystkim na poetyce tekstów, które ten motyw aktualizują.

Patos i obscena

Tłumie! Ty masz RACJĘ!!!
(*Wiosna (Dytyramb)*)

Powyższy cytat wyrwany z kontekstu jest ekstatyczną pochwałą tłumy i tak też był odczytywany, podczas gdy w ramach utworu „pochwała” ta pobrzmiewa wyraźną ironią. Podobnie kształtuje się obraz tłumy w innych utworach Tuwima. Tego rodzaju obrazy pojawiają się już we wczesnej twórczości poety i od początku są niejednoznaczne, niezależnie od tego, w jakim obiegu funkcjonują tek-

²⁸ J. Tuwim, *Referent*, w: tegoż, *Dzieła*, t. III: *Jarmark rymów*, Warszawa 1958, s. 206–216.

sty rozwijające motyw tłumy. Jak zauważa Tomasz Stępień, składające się na swoisty tryptyk „katastroficzny” wiersze *Na wieży* i *Wiosna* opublikowane w tomie *Sokrates tańczący* oraz drukowana najpierw w „Sowizdrzale”, a później w „Estradzie”²⁹, melodeklamacja *Wielka Teodora* prezentują nie tylko zbliżony poziom artystyczny, ale też „ten sam horyzont światopoglądowo-estetyczny”³⁰. Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w przypadku takich tematów jak pacyfizm, wątek apaszowski czy motyw wyrzutków i ludzi z marginesu. Równoległe opracowywanie tego samego tematu w utworach obsługujących różne obiegi należy bowiem do zjawisk typowych dla młodzieżowej twórczości poety. Różnice pomiędzy utworami lirycznymi, satyrycznymi i estradowymi – wynikające zarówno z odmiennej sytuacji komunikacyjnej, jak i ze stopnia opanowania warsztatu pisarskiego – są jednak moim zdaniem nie mniej ważne niż to, co te teksty łączy.

Wiersze *Na wieży*, *Wiosna* i *Wielka Teodora* – czytane jako pewna całość – wykazują podobieństwo przede wszystkim na poziomie świata przedstawionego. Tłum jest w nich ukazany na tle przemian rewolucyjnych prowadzących do katastrofy (*Wielka Teodora*, *Na wieży*) albo jako potencjalny sprawca rewolty (*Wiosna*). Jego działaniami kieruje biologiczny instynkt, który okazuje się głównym katalizatorem rewolucji, usuwającym na plan dalszy jej społeczne i ideologiczne podłoże³¹. Rozbudowany obraz zatracającego się w orgiastycznym szaleństwie tłumy, w każdym z omawianych utworów inaczej umotywowany, dominuje kompozycyjnie nad całością i w znacznej mierze decyduje o jej stylistycznym kształcie. Dlatego też można mówić o wspólnej dla analizowanych tekstów zasadzie konstrukcyjnej opartej na kontraście patosu i obsceniczności³². Jest to jednak zasada bardzo ogólna, określająca przede wszystkim stylistyczne nacechowanie obrazu tłumy. W poszczególnych wierszach realizuje się ona w odmienny sposób, a ponadto współdziała z innymi dominantami kompozycyjnymi.

Najwcześniejszy i artystycznie najsłabszy człon tryptyku – *Na wieży*, analizowany jako „satyryczny szkic «roboczy»” do *Balu*

²⁹ Przedr. „Sowizdrzał” 1918, nr 14; przedr. „Estrada” 1918, nr 4.

³⁰ Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, s. 159.

³¹ Por. Węgrzyńiakowa, dz. cyt., s. 97.

³² Tamże.

w *Operze*³³, to interesujące świadectwo przemian w sposobie ewokowania groteski, jakie zaszły w poezji Tuwima w okresie pomiędzy próbami juvenilijnymi i *Balem*. Powstały w 1913 roku poemat wykazuje charakterystyczną dla wczesnych utworów poety zależność od młodopolskich konwencji, która uwidacznia się w konstrukcji podmiotu i wynikającym z niej typie obrazowania, jak również – i chyba najwyraźniej – na poziomie leksyki i składni. Nakreślona z perspektywy trzecioosobowego narratora wizja totalnej katastrofy – jako finału sprzężonej z postępowaniem cywilizacyjnym rewolucji – przybiera formę proroctwa. Dominantą kompozycyjną, a zarazem głównym wyznacznikiem stylu patetycznego w wierszu jest hiperbolizacja, która podporządkowuje sobie pozostałe sposoby kształtowania świata przedstawionego. W połączeniu z animacją powoduje odrealnienie obrazu miasta, uruchamiając tym samym mechanizm groteskowej deformacji:

I stało się to miasto organizmem, duszą,
Ad infinitum w bezmiar rosnącą! Ulice
Strzelały sobą w przestrzeń, rosły wielkie place,
Rozpłaszczaly się rynki, rozłaziły gmachy,
Buchając skokiem pięt coraz wyżej w niebo,
Gromadząc coraz wyższe mury ponad sobą;
Urósł Kolos, w tysiące poplątanych sieci,
Drutów, słupów wpętany, zaryczał jak zwierzę
[...]

(*Na wieży*)

Ta na pozór fantastyczna sceneria obiektywizuje się jednak w trzecioosobowej narracji i ukonkretnia jako przestrzeń, w której działa zrewoltowany tłum. Groteskowa deformacja nie służy podkreśleniu wizyjnego charakteru obrazu, lecz jest znakiem anormalności zdarzeń w kontekście spełnionego proroctwa jak najbardziej realnych. Ekstremalnej sytuacji odpowiada zachowanie tłumy ukazane z typowym dla wizji proroczej przerysowaniem. Przedstawiane jest to, co najbardziej spektakularne, a zarazem szokujące: zbiorowe szaleństwo, odrażające choroby, mord, orgia. Nacechowany brzydotą obraz tłumy – zasadnicze ogniwo w łańcuchu zdarzeń prowadzących do finalnej katastrofy – wyraża ambiwa-

³³ T. Stępień, dz. cyt., s. 158.

lentny stosunek młodego Tuwima do rewolucji. Przerazająca w swej niszczyielskiej sile i amoralności masa ludzka, fascynuje go jako obiekt estetyczny. W wierszu *Na wieży* estetyzacja tłumu jest szczególnie wyraźna, najprawdopodobniej dlatego, że ten stonkowo wczesny utwór nie powstał pod wpływem własnych doświadczeń poety, lecz zrodził się z inspiracji literackich³⁴. Sens ideowy buntu „monstrum bezforemne” zaciemnia poetyka prorocstwa. Odczytywana w porządku symbolicznym wizja, z której wyłania się katastroficzna koncepcja rewolucji jako nieuniknionego etapu w rozwoju cywilizacji, synekdochicznie reprezentowanej przez obraz „Rosnącego Miasta”, jest kompozycyjnie słabo umotywowana i niedopracowana w detalach. Trudno określić, jaką rolę odgrywa pojawiający się w pierwszej i ostatniej części poematu bohater. Czy jest on tylko wizjonerem, czy także kreatorem zdarzeń? Komu lub czemu zawdzięcza dar prorokowania? Poetyckiemu geniuszowi czy jakimś siłom zewnętrznym? Niejasna jest również zależność pomiędzy buntom mas a prowadzącymi bezpośrednio do katastrofy odkryciami naukowymi. Czy są one przyczyną, czy skutkiem buntu? Można te liczne niedopowiedzenia tłumaczyć zamierzoną niejednoznacznością proroczej wizji. Wydaje się jednak, że wynikają one przede wszystkim z faktu, iż pisząc w 1913 roku poemat o rewolucji, Tuwim nie miał własnego na nią poglądu, a także (po części w związku z powyższym) nie był przygotowany warsztatowo do nowatorskiego opracowania tematu. W porównaniu z kabaretową *Wielką Teodorą*, w której temat rewolucji – ukazywanej zarówno w społeczno-politycznym, jak i w estetycznym wymiarze – realizuje się w oryginalnej formie poetyckiej, *Na wieży* razi charakterystycznym dla młodopolskiego stylu nad-

³⁴ Stosunek do rewolucji jest w przekonaniu Tomasza Stępnia jednym z elementów łączących *Na wieży*, *Wiosnę* i *Wielką Teodorę* w artystyczno-ideową całość: „Ten «katastroficzny» tryptyk pisany jest nie jako z pozycji «klasowych», prezentuje typowy (wówczas – tj. tuż przed rewolucją i bezpośrednio po niej) inteligencki punkt widzenia, oscylowanie między estetycznym zachwytem i etycznym przerażeniem rewolucją (bądź jej możliwością)” (tamże, s. 159). Wydaje się jednak, że istotniejszym kontekstem dla powstałego w 1913 roku (a więc nie tuż przed i nie bezpośrednio po rewolucji) wiersza *Na wieży* jest kontekst literacki, o którym zresztą Stępień mimochodem wspomina domniemując, że utwór ten może być „repetitorium z «przeczuć» rewolucyjnych w poezji rosyjskiej” (tamże).

miernym dekoratorstwem. Widać to bardzo wyraźnie w pełnym kontrastów obrazie zachowania „elitarniej” części tłumu:

Obłąd padł na mieszkańców, wybiegli z swych domów,
Pędząc naprzód bez celu, kopiąc się i dusząc,
Krzyżąc w ochryplych modlitw bluźnierczej orkiestrze,
W paroksyzmie skłębionych wizji i koszmarów:
Panowie – prosto z balów, w eleganckich frakach,
Z rękoma, wplątanymi skurczem w siwe włosy,
Co nagle pobiełały, aż mróz wstrząsnął ciałem!
Panie, panienki wonne – z oczyma strasznymi,
Wysadzonymi naprzód śmiertelnym patosem,
Rwały na sobie suknie, padały na ziemię
I jak suki jęczały, rzucając ustami
Zieloną, wstrętną pianę, i trądem się kryły,
Białymi znamionami cuchnącej choroby!

Rozbudowane frazy wypełnione epitetami, których mnogość wymusza szyk przestawny, ewokują patos celowo zderzony z brzydotą ukazywanego świata. Osiągnięty w ten sposób efekt groteskowy opiera się na kontraście pomiędzy stylem wysłowienia a przedstawianym obiektem, z tym że tylko niektóre elementy warstwy stylistycznej utworu zostały w ów proces zaangażowane. Zasada kontrastu, określająca ogólny mechanizm kreacji groteskowej, realizuje się w tym fragmencie na płaszczyźnie świata przedstawionego. Groteskowość obrazu wiąże się ściśle z jego plastycznością. Oscylujący między realistycznym konkretem i hiperbolizacją opis unaocznia histeryczny gest i odrażający wygląd oszalałych z przerażenia ludzi. Mimo, iż ukazywane postaci poruszają się gwałtownie („Pędząc naprzód bez celu, kopiąc się i dusząc”) i wykonują pełne ekspresji gesty („Panowie [...] / Z rękoma, wplątanymi skurczem w siwe włosy”, „Panie, panienki [...] Rwały na sobie suknie, padały na ziemię”) obraz tłumu sprawia wrażenie mało dynamicznego. Ruch nie jest przedstawiany, lecz opisywany, ponieważ ani rytm utworu, wyznaczony przez rozbudowane frazy wpisane w spokojny tok trzynastozgłoskowca, ani imiesłowowa forma czasowników (pędząc, kopiąc, dusząc, krzyżąc, rzucając) nie sprzyja jego demonstracji. Statyczność obrazu wynika również z faktu, że hiperbolizacja bierze górę nad konkretem, który rozmywa się w mnogości okre-

śleń, wyrażających przede wszystkim emocjonalny stosunek podmiotu do ukaziwanych zjawisk: „Krzycząc w ochryplych modlitw bluznierczej orkiestrze, / W paroksyzmie skłębionych wizji i koszmarów”, „Panie, panienki wonne – z oczyma strasznymi, / Wysadzonymi naprzód śmiertelnym patosem”, „I jak suki jęczały, rzucając ustami / Zieloną, wstrętną pianę, i trądem się kryły, / Białymi znamionami cuchnącej choroby”. Jednocześnie nadmiar epitetów sprawia, że niemal naturalistyczny opis autonomizuje się, stając się celem samym w sobie. Fascynacja tłumem, przytłumiona werbalnie demonstrowaną odrazą, przejawia się w szczególnej formie dekoratorstwa – epatowaniu brzydota.

Brzydota, w obrazie „elitarniej” części tłumu podkreślona przez kontrast, we fragmentach ukazujących zrewoltowaną czerń uobecniania się pośrednio jako cecha ludzkiej masy i składających się na nią jednostek: łotrów, opryszków, ladacznic i zbirów, bezpośrednio zaś poprzez ich zbrodnicze czyny i obsceniczne zachowanie:

Wypelzła na ulicę czarnych ludzi chmara,
Śpiewając, nieśli przodem pokrwawioną szmatę,
Z więzień z dzikim tryumfem wypuścili łotrów,
Co na ulice wpadli, w ludzi zwartą masę,
Jak w kłębowisko żmijne wtłoczyli się, nożem
Torując sobie drogę, drąc, grabiąc, aż wreszcie,
Sami choróbskiem tknięci, padali na ziemię,
W rumowisko kamieni, żelastwa i błota,

[...]

A tłumy się roily, mrowiły bezmyślnie,
Rozpadając się, rosnąc, pęczniejąc potwornie,
Ostateczną chciwością życia rozjątrzone
Tarzały się na bruku ze skowytem chutnym
Pary w samczej lubieży najbezwstydniej skute,
A na cegłach, kamieniach, na obmierzłych brudach
Zasiadały opryszki, ladacznice, zbiry,
Wrzeszcząc na całe gardło hymny bogoburcze,

Przerażający i odrażający tłum opisywany jest w kategoriach zwierzęcych: „Wypelzła na ulicę czarnych ludzi chmara”, „A tłumy się roily, mrowiły bezmyślnie, / Rozpadając się, rosnąc, pęczniejąc potwornie”, „Tarzały się na bruku ze skowytem chutnym / Pary

w samczej lubieży najbezwstydniej skute". Animizacja i wyolbrzymienie służą degradacji kontrastującej z uwznioślającym stylem wypowiedzi. Groteskowość obrazu tłumu jest więc efektem zderzenia „niskiego” (brzydota obiektu) z „wysokim” (styl). Uzasadniony konwencją prorocstwa patos wydaje się jednak nieco przesadny. „Literackie” słowo nie przylega do rzeczy. Deprecjonujące sformułowania typu: „Ostateczną chciwością życia rozjątrzone”, „ze skowytym chutnym”, „w samczej lubieży najbezwstydniej skute”, jak również nazwy o jawnie negatywnej konotacji: łotry, opryszki, ladcznice, zbiry, pełnią przede wszystkim funkcję ekspresywną. Ich walor emocjonalny zdaje się przewyższać wartość opisową. Trafniej oddają stosunek podmiotu do tłumu niż istotę przedstawianego obiektu. Zamierzona chyba literackość wystąpienia eksponuje estetyczny aspekt motywu tłumu. Świadczy też o niedostatkach poetyckiego warsztatu młodego Tuwima, który swój akces do nowej estetyki zgłasza w starej i mało adekwatnej formie językowej³⁵. Jednak już w *Wiośnie* (dwa lata późniejszej od poematu *Na wieży*) fascynacja tłumem znajduje artystycznie doskonalszy wyraz.

*

Główną rolę w generowaniu efektu groteskowego odgrywa w wierszu *Na wieży* dwójako funkcjonalizowana forma prorocstwa. Po pierwsze, realizuje się poprzez nią wewnętrznie sprzeczna koncepcja poety-proroka, w ramach której dystans, wynikający z uprzywilejowanej pozycji proroka, łączy się z emocjonalnym zaangażowaniem w sprawę świata. Dystans ten sprzyja obiektywizowaniu się wizji odmalowanej w języku emocji i sprawia, że w wyniku udosłownienia hiperboli wizja ta nabiera cech groteskowych. Po drugie, właściwy dla mowy proroka patos jest wykładnikiem ekspresywnie nacechowanej poetyki kontrastu, na którym opiera się groteskowość obrazu tłumu. Trudno jednak zderzenie patosu i obscenów w *Na wieży* określić mianem dialogu³⁶, ponieważ w płaszczyźnie stylistycznej utwór ten jest monologiczny. Patos i obscena nie funkcjonują tu jako dwa kontrastujące, a zarazem równoważne języki. Patos

³⁵ O sprzeczności między codziennością ukazywanych zjawisk a uroczystym tonem i poetyckim dekoratorstwem wczesnych utworów Tuwima pisze Głowiński, dz. cyt., s. 129.

³⁶ Por. Węgrzyniakowa, dz. cyt., s. 91, Stępień, dz. cyt., s. 159.

jest cechą stylu, obsceniczność zaś cechą świata przedstawionego. Służące estetycznej prowokacji obscena wykraczają nieco poza konwencję prorocstwa, ale jej nie rozbijają. Stylistyczne właściwości formy zostają zachowane. Intronizacja estetyki brzydoty nie pociąga za sobą zasadniczych przemian w zakresie języka poetyckiego, głęboko osadzonego w tradycji modernistycznej. Jednak wyraźne w juveniliach Tuwima dążenie do estetycznych przewartościowań musiało w końcu te przemiany zainicjować. Eksperymentując z formą, poeta dosyć szybko pokonuje artystyczny impas spowodowany reprodukowaniem zużytych konwencji i wchodzi w twórczy dialog z tradycją³⁷. *Wiosna*, sąsiadująca w tomie *Sokrates tańczący* z poematem *Na wieży*, jest właśnie przykładem tych reformatorskich tendencji.

Prowokacja, jakiej dopuścił się Tuwim w *Wiosnie*, była na tyle skuteczna, że wywołała skandal:

Ataki antysemickie i germanofilskie szły w parze z protestami obrońców estetyki młodopolskiej. Chodziło zresztą nie tylko o sprawy «czystej» sztuki, ale i «czystość» obyczajów w literaturze: w wierszu dopatrzono się pornografii³⁸.

Poeta zbrukał „czystość” sztuki, ponieważ wbrew dobrym obyczajom przekroczył granicę erotycznego tabu i bohaterem utworu poetyckiego uczynił wyuzdany tłum, sprowadzając miłość do rangi biologicznego instynktu. Obsceniczność świata przedstawionego nie jest jednak najistotniejszym – chociaż oddziałującym najbardziej bezpośrednio – czynnikiem estetycznej prowokacji. Z pewnością już sam temat i bohater wiersza były wystarczająco bulwersujące dla większości jego czytelników, ale publikacja *Wiosny* nie odbiła się przypuszczalnie tak wielkim echem, gdyby „ohydny w swym wyuzdaniu elaborat poetycki”³⁹ Tuwima został napisany w mniej brutalnym – jak na ówczesną poetycką normę – języku.

Zasada kontrastu realizuje się w *Wiosnie* w sposób bardziej złożony niż w poemacie *Na wieży*. W „dytyrambie” patos i obscena uobecniają się na tym samym poziomie strukturalnym utworu

³⁷ Dosyć szybko, ponieważ *Wiosna* jest utworem późniejszym od *Na wieży* o niecałe dwa lata, ale nie ostatecznie, gdyż młodopolskie naleciałości utrzymują się w wierszach Tuwima długo.

³⁸ J. Stradecki, *Julian Tuwim. Bibliografia*, Warszawa 1959, s. 43.

³⁹ Cyt. za: Stradecki, tamże.

i współwystępują jako dwa równoprawne języki. Funkcję katalizatora stylu patetycznego pełni dytyrambiczna forma wiersza, którą dekomponują od wewnątrz fragmenty o konstrukcji typowej dla kabaretowej melodeklamacji⁴⁰. Stylistycznie pokrewna „mocnej” satyrze melodeklamacja jest źródłem kontrastowych w stosunku do dytyrambu jakości estetycznych. Połączenie „wysokiego” gatunku literackiego z techniką estradową prowadzi do zderzenia patosu z mieszczańskim w ramach kabaretowej konwencji językiem, brutalnym w swej dosadności i upodobaniu do obelg. Efektem dialogu dwóch języków w *Wiośnie* jest ironizacja formy dytyrambu, która zostaje przekształcona i częściowo zaprzeczona⁴¹. Celowa dwuznaczność obelżywej pieśni pochwalnej Tuwima wynika z przewrotnej konstrukcji podmiotu lirycznego, który wciela się w dwie role: koryfeusza „dionizyjskiego obrzędu” odprowadzającego w scenerii współczesnego miasta i satyryka bezpardonowo szydzącego z jego uczestników. Ta podwójność ról pozwala na zachowanie dystansu do ukazwanego w krzywym zwierciadle świata. W ironizacji formy wyraża się ambiwalentny stosunek poety do tłumu, a pośrednio także intencja satyryczna, wskazująca na społeczny kontekst orgiastycznego witalizmu „straszliwej masy”. Groteskowy obraz tłumu jest zasadniczym nośnikiem tej intencji.

Dzięki wewnętrznemu zdialogizowaniu stylów masa ludzka w *Wiośnie* została ukazana w sposób niezwykle ekspresywny i konkretny zarazem. Wykorzystując technikę melodeklamacji stworzył Tuwim dynamiczny obraz, w którym ruch owładniętego biologicznym instynktem tłumu jest demonstrowany nie tylko w plastycznej, ale również w dźwiękowej warstwie utworu:

Zachybotąło! -- Buchnęło -- i płynie --
Szurgają nóżki, kołyszają się biodra,
Gwar, gwar, gwar, chichoty,
Gwar, gwar, gwar, piski,
Wyglancowane dowcipkują pyski,
Wyległo miliard pstrokatej hołoty,
Szurgają nóżki, kołyszają się biodra,
Szur, szur, szur, gwar, gwar, gwar,
Suną tysiące rozwydrzonych par,

⁴⁰ Węgrzyniakowa, dz. cyt., s. 90.

⁴¹ Głowiński, dz. cyt., s. 249.

Na tle rażącego dekoracyjnością opisu tłumu w poemacie *Na wieży*, cytowany fragment *Wiosny* wyróżnia się zarówno dynamiką, jak i celnością w doborze słownictwa. Zredukowane do minimum epitety bezpośrednio dookreślają istotę przedmiotu, a nie stosunek podmiotu do tego, co przedstawiane (wyglancowane pyski, pstrokatą hołota, rozwydrzone pary). Rozbudowane zdania podrzędnie złożone zastępuje parataksa, a rolę dominanty kompozycyjnej pełni wyliczenie. W konsekwencji obraz składa się z szeregu trafnie wydobytych detali. Ukazane w zbliżeniu „nóżki” i „biodra” – synekdochiczny ekwiwalent poruszających się ludzi – robią wrażenie samonapędzających się, niezależnych od reszty ciała części. Autonomizacja szczegółu powoduje jego wyolbrzymienie, które w połączeniu z animalizacją jest głównym mechanizmem groteskowej deformacji, podkreślającej anonimowość i zwierzęcość tłumu. Istotny wpływ na charakter efektu groteskowego ma również dźwiękowa warstwa utworu. Skondensowane w przestrzeni dziewięciu wersów, powtarzane kilkakrotnie onomatopeje imitują dźwięki towarzyszące zmasowanemu ruchowi mieszkańców miasta, a także tworzą opartą o aliterację analogię między ludzką gromadą i stadem szczurów. Sugerowane już w pierwszej zwrotce podobieństwo („I tłum na ulice wylegnie, / Z kątów wypełźnie, z nor wybiegnie”) jest konsekwentnie podkreślane poprzez organizację brzmieniową wiersza. Konotujące zwierzęcość „pyski”, użyte jako określenie ludzkich twarzy, rymują się ze słowem „piski”, a objęte aliteracją „szurgając” i „szur” dosyć jednoznacznie kojarzą się z bliskim dźwiękowo słowem „szczur”. Przywołany pośrednio, odrażający symbol nieograniczonej płodności, a zarazem przedmiot jednej z Tuwimowskich fobii, uruchamia mechanizm negatywnych asocjacji, przenoszonych prawem analogii na tłum. Nakreślony grubą kreską karykaturzysty obraz staje się niepokojąco dwuznaczny i nabiera rysów groteskowych.

Groteskowa deformacja jako sposób prezentacji tłumu w *Wiosnie* jest nośnikiem intencji satyrycznej, która coraz wyraźniej zarysowuje się w dalszej części utworu. Perspektywa trzecioosobowej narracji przyjęta w początkowych wersach drugiej zwrotki zostaje zarzucona. Miejsce zdystansowanego obserwatora, skrywającego emocje w pozorującej obiektywne przedstawienie deformacji, zajmuje „in-

scenizator widowiska⁴², który niechęć do tłumu manifestuje w bezpośrednio skierowanej, szyderczej i pełnej obelg eksklamacji:

– A dalej! A dalej! A dalej!
W ciemne zieleńce, do alej,
Na ławce, psiekrwie, na trawce,
Naróbcie Polsce bachorów,
Wijcie się, psiekrwie, wijcie,
W szynkach narożnych pijcie,
Rozrzucicie więcej „kawalerskich chorób”!
A!! będą później ze wstydu się wiły
Dziewki fabryczne, brzuchate kobyły,
Krzywych pędraków sromne nosicielki!
Gwałćcie! Polecą każda na kolację!
Na kolorowe wasze kamizelki,
Na papierowe wasze kołnierzyki!
Tłumie, bądź dziki!
Tłumie! Ty masz RACJĘ!!!

W kontekście rewolucyjnej w formie zachęty, wskazującej wprost na konsekwencje miejskich „dionizji”, dwa ostatnie wersy zabarwiają się ironią, ale ich sens dosłowny nie zostaje całkowicie zniesiony. Zadeklarowany zwolennik Whitmanowskiego demokratyzmu nie może jednoznacznie zanegować racji tłumu. Trudno jednak zachować postawę *ultimus inter pares* wobec własnym obsesjom i krytycznemu stosunkowi do świata. Wzbudzający braterskie uczucia „rozmaici, oddzielni, wszyscy współcześni” (*Poezja*), dostrzeżeni z zacierającej indywidualne rysy perspektywy, stają się stłoczoną w alienującej przestrzeni miasta, anonimową masą, którą kierują pierwotne instynkty:

O, ty zbrodniarzu cudowny i prosty,
Elementarny, pierwotnie wspaniały!
Ty gnoju miasta, tytanicznej krosty,
Tłumie, o Tłumie, Tłumie rozszalały!
Faluj, straszliwa maso, po ulicach,
Wracaj do rogu, śmieję się, wariuj, szalej!

⁴² W. Weintraub, „Pierwszy w Polsce futurysta”, w: tegoż, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, s. 395.

Ciasno ci w zwartych, twardych kamienicach,
Przyj! Może pękną – i pójdziecie dalej!

Wyczulony na anomalie rzeczywistości satyryk, zapożyczając się wyraźnie u Rimbauda, widzi w tłumie potencjalnego sprawcę rewolty, ale w przeciwieństwie do autora *L'Orgie parisienne* nie wydaje się jej specjalnym entuzjastą⁴³. Zdegustowany ordynarnością ludzkiej masy Rimbaud odmalowuje w detalach odrażające zachowanie tłumu, ale nie kwestionuje samej idei rewolucji, głosząc pochwałę Paryża, „stolicy wspaniałej” i męczennika wielkiej sprawy. Natomiast niechętny miastu Tuwim sprowadza potrzeby tłumu do poziomu biologii, by w jaskrawym świetle ukazać społeczne uwarunkowania potencjalnej rewolty.

Satyryczna pasja Tuwima manifestuje się w *Wiosnie* poprzez trafnie uchwycony „socjologiczny” konkret. Status społeczny tworzących „straszliwą masę” jednostek, pozbawionych indywidualności przez depersonalizującą liczbę mnogą, determinuje formę i skutki zachowania tłumu. „Dziewki fabryczne”, „czternastolatki” z „zatechłych i nudnych facjatek”, „Zośki z szwalni i pralni, «Ignacze», Kamile”, znęcone „kolorowymi kamizelkami”, „papierowymi kołnierzykami” adoratorów i kolacją w knajpie, w której szczytem wykwintności jest zakrapiany „piwkiem” i „koniaczkciem” „wiedeński sznycel”, ponoszą konsekwencje „bycia w stylu”. Za chwilę niewybrednej rozrywki płacą popychającym do zbrodni upokorzeniem. Ich przesądzony z góry los jest symptomem rozwoju miasta, które niczym wiecznie nienasycony potwór potrzebuje wciąż nowych ofiar. Pod bezpardonowym atakiem Tuwima-satyryka na tłum kryje się niechęć do miasta – siedliska nędzy, trywialnej rozrywki i zbrodni.

Demonstrowana jawnie odraza miesza się w *Wiosnie* z wyrażanym bezpośrednio, choć mało przekonująco, podziwem dla prostoty tłumu. Jednak fascynacja jego pierwotnością jest tu równie nieautentyczna jak witalistyczny optymizm całej wczesnej twórczości Tuwima⁴⁴. W starciu z rzeczywistymi skłonnościami wyobraźni autora *Wiosny* inspirowane poezją Whitmana przekonanie o racji

⁴³ Zob. Węgrzyniakowa, dz. cyt., s. 89.

⁴⁴ Zob. A. Sandauer, *O człowieku, który był diabłem*, w: tegoż, *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1973; J. M. Rymkiewicz, *Skamander*, w: *Literatura polska 1918–1975*, t. I, 1918–1932, Warszawa 1975.

tych, którym „Starzec olbrzymi rzekł [...]: Camaredo!” (*Poezja*) okazuje się papierową deklaracją⁴⁵. Ambiwalentny obraz tłumu nie tyle odzwierciedla przemieszany z odrazą zachwyt jego witalnością, co konflikt między przyswojoną, ale nie uwewnętrznioną ideą i psychologicznymi predyspozycjami twórcy, który pod maską ekstatycznych peanów na cześć życia skrywał „przerażenie tak faktem istnienia «ja», jak faktem istnienia świata”⁴⁶, a w „społeczności” widział przede wszystkim podatną na manipulację, wytwarzającą stereotypy i powielającą schematy masę.

O niezwyklej ekspresywności *Wiosny* decyduje dosadny i brutalny język, będący swoistym odpowiednikiem grubej kreski karykaturzysty. Tuwim przerysowuje, ale wyolbrzymiony obraz jest mocno osadzony w rzeczywistości. Trafnie uchwycony „socjologiczny” konkret to nie tylko jaskrawo odmalowane zachowanie tłumu, ale również nasycony kolokwializmami język znacznie lepiej przylegający do „rzeczy” niż pełne patosu literackie eufemizmy z *Na wieży*. Kluczowe dla obu wierszy obrazy tłumu wykazują podobieństwo jedynie w zakresie ogólnej idei, która realizuje się w każdym z utworów w sposób odmienny i artystycznie nierówny. Zarówno w poemacie *Na wieży*, jak i w *Wiosnie* podstawową zasadą kompozycyjną jest kontrast patosu i obsceniczności, ale tylko w dytyrambie toczy się dialog dwóch języków – języka „mocnej” satyry i języka „wysokiego” gatunku literackiego. Dialog ten prowadzi do ironizacji formy dytyrambu, którym *Wiosna* jest i nie jest równocześnie. Wiersz skandaliczny – jak na czasy, w których został napisany – jest przede wszystkim utworem autotematycznym, deklarującym – poprzez ostry dialog z tradycją – nowy sposób poetyckiej ekspresji. Estetyczna prowokacja będąca efektem niekonwencjonalnego ujęcia bardzo „poetyckiego” tematu oraz ironiczny stosunek podmiotu do formy wypowiedzi wyrażają ambiwalentną postawę Tuwima wobec tłumu, a także przenoszą informację metapoetycką, którą można by

⁴⁵ W. Weintraub zauważa: „Na tle uroczystej, dytyrambiczno-hymnicznej formuły i gromkich deklaracji z *Poezji* cały wiersz robi wrażenie, jakby Tuwim przymierzał się do swego zadania poety, piewcy mas ludzkich, stanął oko w oko z tłumem, i oto zamiast dytyrambu, „pochwały”, buchnęło eksplozją obrzydzenia” (dz. cyt., s. 395).

⁴⁶ Rymkiewicz, dz. cyt., s. 292.

streścić następująco: nowa poezja to nie tylko nowy bohater, ale i nowy język.

*

Doświadczenie warsztatowe satyryka i „estradowca” okazały się dla Tuwima niezwykle użyteczne w procesie wyzwalania się spod presji młodopolskich konwencji i kształtowania nowego modelu liryki. Przyczyniły się wydatnie do jej „upotocznienia” i „udramatyzowania”. Był to jednak proces stopniowy, odzwierciedlający przemiany w świadomości estetycznej poety, który jakby na przekór swej fascynacji lekką muzą jej płody publikował osobno. *Wiosna*, w której kabaretowa melodeklamacja, język satyry i „wysoki” gatunek literacki stopiły się w całość godną, zdaniem jej autora, zamieszczenia w tomie poezji, jest ze względu na swoją złożoną strukturę tekstem reprezentatywnym dla wczesnej twórczości Tuwima i wyjątkowym zarazem. Reprezentatywnym, ponieważ w tym okresie poeta chętnie sięga po chwytty typowe dla tekstów satyrycznych i kabaretowych⁴⁷, wyjątkowym – z uwagi na jawny dialog „języków”⁴⁸. Wpływ satyry i kabaretu na lirykę Tuwima nie polega bowiem na biernym przeniesieniu, lecz na adaptacji pewnych zasad konstrukcyjnych tekstu nastawionego na bezpośredni kontakt z odbiorcą. Powstała w efekcie sublimacji formy kabaretowej wypowiedź poetycka jest, by tak rzec, umiarkowanie nowatorska. Wykracza poza dotychczasowy kanon, ale czyni to w sposób reformatorski, a nie rewolucyjny. Na tle tej ogólnej tendencji *Wiosna* wyróżnia się estetyczną radykalnością. Ten złożony z niejednorodnych elementów utwór nie tylko jest skomponowany w oparciu o zasadę właściwą tekstom estradowym, ale też – co szczególnie istotne –

⁴⁷ Jak zauważa A. Węgrzyniakowa: „W kupletach i piosenkach ustalają się reguły tekstu oralnego, które antycypuje wczesna liryka Tuwima:

- 1) adaptacja języków „społecznych” (np. andrusowski, bankiera, przemysłowca), nasyconych kolokwializmami [...];
- 2) tok dynamiczny – krótkie, niedbałe, urwane zdania, duża liczba wykrzykników i zwołań [...];
- 3) „energetyczna” (ruchowa oraz brutalna leksyka);
- 4) częste zwroty do odbiorcy [...];
- 5) założona prostota tekstu (obejmująca wszystkie poziomy segmentacji);
- 6) refreniczność (uchwytna przy percepcji całego tekstu” (dz. cyt., s. 70–71).

⁴⁸ Tamże, s. 98.

w jednym ze swych fragmentów ma kształt kabaretowej melodeklamacji. Tym samym wykazuje podobieństwo strukturalne do estradowej części tryptyku, jaką jest *Wielka Teodora*. Nasuwa się zatem pytanie, dlaczego *Wiosna* znalazła się w tomiku poetyckim, a ciesząca się wielką popularnością i w opinii badaczy artystycznie doskonalsza⁴⁹ groteskowo-satyryczna melodeklamacja została przeznaczona do innego obiegu. Czy decyzja poety ma wyłącznie arbitralny charakter i tłumaczy się jedynie tym, że utwór był pisany dla kabaretu i tam wykonywany? Czy też uzasadnia ją jakościowa różnica pomiędzy utworami, nadrzędna w stosunku do strukturalnych analogii? Co warte podkreślenia, nie byłaby to różnica poziomu artystycznego, bowiem w tym względzie *Wielka Teodora* zdaje się *Wiosnę* przewyższać.

W moim przekonaniu oba wiersze różnią się sposobem funkcjonalizacji i stopniem integracji niejednorodnych części, z których zostały skomponowane. Kontrast jako dominanta kompozycyjna uwidacznia się w *Wielkiej Teodorze* w sposób uderzający i najprostszy zarazem. Na pierwszy rzut oka każda z trzech części utworu jest odrębną stylistycznie całością związaną z pozostałymi jedynie funkcją, którą pełni w trójdzielnej kompozycji. Fragment początkowy to liryczny wstęp odmalowującym alegorycznie tło rewolty, część druga – jej metaforyczny obraz pod postacią obłąkańczego tańca tłumu na gruzach rosyjskiego imperium, natomiast fragment ostatni to utrzymany w tonacji proroctwa satyryczny komentarz, w którym stosunek podmiotu do rewolucji – zaszyfrowany w metaforycznym obrazie tańca – znajduje bardziej jednoznaczne wytłumaczenie. Ale nie tylko logika trójdzielnej kompozycji spaja te stylistycznie różnorodne całości. Satyryczna intencja bezpośrednio ujawniona w końcowym fragmencie utworu przenika również jego pozostałe części. Stylizowany na bylinę liryczny wstęp przynosi stereotypowy obraz Rosji, zbudowany z kilku najbardziej wyrazistych i konwencjonalnych elementów, kojarzących przestrzenną rozległość imperium („ponury step”, „mac szeroka Wołga”) z bezmiarem obeszłdniającej nudy i rozpaczy:

⁴⁹ Zob. Stępień, dz. cyt., s. 159.

Hen, na stepie, na ponurym stepie,
Pod brzemieniem szarych chmur jesiennych,
Kędy wichrem hula zła „taska”,
Kędy płynie mać szeroka Wołga,
A myśl nudą po ziemi się czołga,
Pośród dni rozpacznie bezpromiennych,⁵⁰

Odwołująca się do pieśni ludowej stylizacja wprowadza klimat „rosyjskości”, służy charakterystyce mentalności bohatera i w sposób typowy dla ballady, lakonicznie buduje nastrój grozy:

Hen, na wielkim prawosławnym stepie
Wstało słońce, jak krwawiące ślepie,
I wstał Szatan szkarłatny, złowrogi,
Z krzykiem: „Swaboda!”
I spieniła się wołżańska woda,
Uderzyła w brzegi dziką mocą,
Śmiechem zawył wichur nad północą
I podniosły się z pomrukiem gniewu
W złej niewoli zdziczałe miliony,
Zmiotły trony, zdeptały korony
I triumfem mocy niespętanej,
Przy chichocie szatańskiego śpiewu
Poszły w tany!

Wskazane powyżej funkcje stylizacji składają się na jej ogólną funkcję nośnika intencji satyrycznej, której zakamuflowanym przejawem jest stylizowany liryzm początkowego fragmentu *Wielkiej Teodory*. Spod warstwy metafor imitujących liryczny nastrój ludowej pieśni rosyjskiej wyłania się uproszczony, choć zbudowany z właściwą satyrykowi celnością obraz Rosji – rozległego imperium, którego zniewoleni mieszkańcy, „W złej niewoli zdziczałe miliony”, za szatańskim podszeptem dokonują rewolty. „Esencjonalna” rosyjskość, owa mieszanka nostalgii i dzikości, doprawiona szczyptą mistycyzmu i grozy, to stereotyp, ale za to subtelnie i przekonująco przemycony.

W drugiej części melodeklamacji intencja satyryczna manifestuje się w sposób bardziej jawny, ale nie mniej złożony. Podobnie jak

⁵⁰ Tekst za: J. Tuwim, *Wiersze nieznane*, zebrał i opracował T. Januszewski, Warszawa 1991, s. 55–57.

w otwierającym utwór fragmencie lirycznym jej nośnikiem jest stylizacja, jednak tym razem pełni ona nieco inną funkcję. Wprawdzie tu także ewokuje klimat „rosyjskości” i służy charakterystyce mentalności bohatera w stopniu wyższym jeszcze niż poprzednio, jednak przede wszystkim stanowi bazę groteskowej deformacji, która jest zasadniczym komponentem obrazu zrewoltowanego tłumu. Zabiegi stylizacyjne wzmacniają groteskowy charakter metaforycznego obrazu tańca i wpływają na sposób oddziaływania tej oryginalnej w swej estetyce części *Wielkiej Teodory*:

Ech, w tany!
Mróz jakucki,
Skwar kałamucki,
Ech – w tany!
Kajdany
Brzęczą, brzęczą,
Tańczy barin, tańczy chłop,
Tańczy gruby protopop,
Chan tatarski, muzyk fiński,
Car kazański, astrachański,
Poszli wszyscy w kamariński.
Ech, ludziom grzech!
Ech, kurom śmiech!
Jeden płąsa, drugi zdechł.
Świśnie nahajka,
Brzęknie bałajka,
Nu – ka,
To ci nauka!
Ech, mołodajka,
Wódki podawaj-ka,
Trepakom, pakom, pakom,
Nu – w prysiudy
Drobnusieńko,
Nu – w prysiudy
Malusieńko.
A wywijaj,
A wybijaj
Kułakom!
Uch – tan, tan kamarińskij,
Uch – lud, lud sukinsyńskij,
Zatańczyli, zakrążyli,

Pili, pili, nie płacili,
W zuby bili – i wybili.
Ech, ludziom grzech!
Ech, kurom śmiech!
Tańczy naród miejski, wiejski,
A szeroko – po rassiejski,
Po ichniemu, po pijanemu,
W pulchnych skibach czarnoziemiu
I w kałużach skrzepłej krwi.
Jak swaboda – to swaboda,
Pal i tłucz, i niszc, i rwij.
W łby cerkiewne wali grom,
Płonie dwór i płonie dom,
Tańczy potwór bizantyjski,
Tańczy pijany chłop rosyjski,
Trepakom, pakom, pakom!

Dominantę kompozycyjną stanowi tu metafora tańca-rewolucji, która realizuje się poprzez równoległe „ciągi asocjacyjne: zabawy i śmierci, swobody i przemocy. Tej dwuwymiarowości jest podporządkowana opozycyjna gramatyka tekstu: «tany» rymuje się z «kajdany», «nahajka» z «bałałajką», «płasa» równoważy «zdechł», «wywijaj» sąsiaduje z «wybijaj» itd.”⁵¹. Pierwiastek ludyczny wpisany w motyw tańca przenika także językową strukturę utworu i uzasadnia jego opartą na zabawie słowem i dźwiękiem poetykę. Dziki „tan” nie jest opisywany, lecz przedstawiany. Do świadomości odbiorcy dociera przede wszystkim poprzez warstwę dźwiękową tekstu: narzucający szybkie tempo rytm, semantycznie nacechowane rymy i onomatopeje, słownictwo rosyjskie i jego imitacje oraz kalambury oparte na podobieństwie dźwiękowym wyrazów polskich i rosyjskich.

Stylizacja „na rosyjskość” umożliwiła obciążenie semantyczną poliwalencją tych słów, których znaczenia ustalają się w dwóch różnych językach narodowych. „Trepakom-pakom-pakom” w odniesieniu do polszczyzny będzie rozumiane jako onomatopeja tanecznego wystukiwania rytmu (w kontekście „prysudów” – „trepak” kojarzy się z „trepem”), natomiast przez wyraźne odwołanie się do „obcej” fleksji („-om”) „trepak” tłumaczy się jako „trzapak” (drugi obok „nahajki”, rekwizyt za-

⁵¹ Węgrzyniakowa, dz. cyt., s. 93.

bawy) i w tym sensie współtworzy metaforyczny obraz rzezi. Podobnie funkcjonuje wyraz „kułakom”: w świetle gramatyki rosyjskiej jest to poprawnie utworzony narzędnik od słowa „kułak” w znaczeniu „pięść”, w języku polskim „wybijaj kułakom” czyta się jako formę celownika w znaczeniu „bogatym chłopom”.⁵²

Gry językowe, którym podstawę daje stylizacja, potęgują wpisany w kluczową dla utworu metaforę kontrast między rzeczywistością rewolucji i jej artystycznym obrazem. Zderzenie poważnego tematu z ludyczną formą, najprostszy sposób komicznej deprecjacji, nie prowadzi jednak do jednoznacznej waloryzacji świata przedstawionego. Rewolucja w *Wielkiej Teodorze* w niczym nie przypomina wykoncypowanej i sterowanej odgórnie „rewolucji w Niemczech” (z zamieszczonego w *Jarmarku rymów* wiersza o takim tytule), której groteskowo-komiczny obraz służył satyrze wykpiwającej niemiecki charakter narodowy. Zasadniczym rysem obrazu „rosyjskiej rewolucji” jest ambiwalencja. Ludyczna forma nie neutralizuje grozy, a nawet ją w przewrotny sposób uwypukla (choćby poprzez trywializację śmierci). Wyraźnie ukierunkowana intencja satyryczna znajduje swój kontrapunkt w uniwersalności centralnej metafory. Naznaczony polityczną aktualnością tekst przekracza granice doraźnej satyry⁵³.

W ostatniej części *Wielkiej Teodory* optyka zmienia się ponownie. Podmiot, który do tej pory w wyrafinowany sposób zaznaczał swój dystans do bohatera, przewrotnie wykorzystując jego język w satyrycznej charakterystyce, przywdziewa kostium proroka, bezpośrednio i z patosem nazywającego rzeczy po imieniu:

A kiedy wytańczycie „tasku” pośród zgłiszczy,
Gdy wszystko wyrównacie, nawet miasta z ziemią,
Gdy plon olbrzymi wieków krwawa ręka zniszczy,
A czarne pięści – usta proroków oniemia,
Gdy gramotnych nie będzie – jeno rządy tłuszczy
Wstanie On, wyteśkniony, wstanie „cham griaduszczyj”
I do nowego bóstwa modlić się zaczniecie.
Jeszcze się dawne duchy wcielią w dawnych zbirów,

⁵² Tamże.

⁵³ Por. tamże.

Powstaną Wielkie Piotry i Groźne Iwany,
Wstanie na czarnym stepie zwierz z waszych Kumirów,
Gdzie niedawno promieniał Lew z Jasnej Polany.
W tłumy znów zaczną prażyć cudotwórcze lufy,
Tam, gdzie z krzykiem „Swaboda” brzmiał krzyk „Żgi! Nasituj!”
Znów z Carewokokszajska, Riaziani i Ufy
Usłyszemy błagalne „Hospodi, pomiluj”.
I znówu z krestnym chodem pójda grube popy,
Aby carom na Kremlu dać ikonę w darze,
Znów z krzykiem milionowym ruszą w podróż chłopy:
„Och, wierni ci będziemy, słonko hosudarze!”

Perspektywa uniwersalna, którą otwiera zrealizowana w postaci groteskowego obrazu metafora rewolucji-tańca, zostaje zarzucona. Ambiwalentną wizję uzupełnia jednoznaczny komentarz. Satyryczność przejmuje funkcję dominantę. Satyryk-prorok ponownie sięga po stereotyp. Przy pomocy trafnie dobranych znaków kulturowych obnaża bezsens rewolucji, której finał oznacza powrót do dawnego porządku. Powrót zagwarantowany – jak na to wskazuje lirycznie stylizowany i groteskowo zdeformowany, satyryczny wizerunek bohatera – mentalnością narodu.

Wielka Teodora mimo swej stylistycznej niejednorodności jest utworem silnie zintegrowanym wewnątrz. Funkcję mechanizmu spójnościowego pełni przejawiająca się w każdej części satyryczność, która przesądza o charakterze całości. Melodeklamacja jest mistrzowsko skomponowaną satyrą o dużych walorach artystycznych, łączącą – dzięki odpowiednio sfunkcjonalizowanej stylizacji – doraźność z uniwersalnością właściwą satyrze o szerokim zasięgu. Tej uniwersalizacji sensu sprzyja niewątpliwie groteska, w drugiej części utworu dominująca, a z perspektywy całości pozostająca na usługach satyry.

Niemniej *Teodora* to utwór szczególny – zapowiedź *Balu w Operze*, a zarazem dokument świadomości poety, który u początku swej artystycznej drogi uznając fakt istnienia granic między obiegami literackimi, próbował je przekraczać. Melodeklamacja zaświadcza, że mistrzostwo *Balu w Operze*, było efektem terminowania w kabarecie i że do napisania tego poematu Tuwim był warsztatowo przygotowany na długo przed jego powstaniem. Zanim jednak odziana w kabaletowy kostium satyra metafizyczna ujrzała światło dzienne musiały

zaistnieć odpowiednia sytuacja historyczna, która zrodziła ów zakorzeniony w rzeczywistości lat 30. XX wieku poemat. Musiała też ulec zmianie osobista sytuacja poety trapionego narastającymi lękami nie tylko metafizyczno-egzystencjalnej natury, których odbiciem jest jego dojrzała twórczość. Wreszcie prawo obywatelstwa w tomikach poetyckich musiała uzyskać satyra, o szerokim z zasady zasięgu, ale też niekiedy wyraźnie osadzona w ówczesnej rzeczywistości, jak np. w zamieszczonym w *Treści gorejącej* cyklu *Z wierszy o państwie*.

Satyryk *versus* wirtuoz

Sztuka groteskowa wykazuje predylekcję do określonych motywów, takich mianowicie, w których „materialny dół” dominuje nad „duchową górą”. Zjawisko to jest na tyle wyraziste, że Bachtin umieścił je w centrum swojej koncepcji groteski, poświęcając wiele miejsca w książce o twórczości Rabelais’go analizie obrazów materialno-cielesnych, w tym m.in. obrazów biesiadnych. Typowo groteskowy motyw „wielkiego żarcia” pojawia się również u Tuwima, zaktualizowany z niezwykłą językową maestrią w IV części *Balu w Operze*:

Przy bufecie – żłopanina,
Parskanina, mlaskanina,
Burbon z młodym Rastakowskim
Serpentynę flaków wcina,
Na talerzu Donny Diany
Ryczy wół zamordowany,
Dżawachadze, prync gruziński,
Rwie zębami tyłek świński,
Szach Kaukazu, po butelce
Rumu cum spiritu vini,
Przez pomyłkę tknął widelcem
W cyc grafini Macabrini,
Rozdzierane kaczki wrzeszczą,
Tłuszczem ciekną, w zębach trzeszczą,
A najgorzej przy kawiorze:
Tam – na zabój, tam – na noże,
A jak złapia – szczerzą zęby
I smarują głodne gęby
Czarną mazią jesiotrową,

A bielugi białe kłęby
Żrą od razu na surowo,
Bo to dobrze, bo to zdrowo!
(„Bycza, bracie, rzecz – bieluga!”
Na tajniaka tajniak mruga.)
Ćwierciomirski z Podhajańca
Sarni udziec wziął do tańca,
Esterhazy, w sztuk zalany,
Zrobił z wędlin przekładańca
I na wszystkie strony pchany
Klaps go w talerz Donny Diany,
W ostry sos – więc ryk pijany,
Śmiech prezesów i burbonów – –
A nad wszystkim – pułk garsonów
Fruwa zmotoryzowany.⁵⁴

„Wielkie żarcie”, podobnie zresztą jak „tłum”, należy do grupy motywów groteskowych o nacechowaniu satyrycznym. W przywołanym powyżej fragmencie *Balu* intencja satyryczna jest bardzo wyraźna, niemniej trudno ją uznać za dominującą. Co więcej ma ona swoją kontradominantę – wirtuozerską zabawę słowem. Funkcja satyryczna i ludyczna, wzajemnie się dopełniają i odpychają zarazem, pozbawiając tekst jednoznacznej wymowy. Nie jest to zresztą w twórczości Tuwima przypadek wyjątkowy. Doskonały przykład „przelamywania się” intencji satyrycznej w ludycznym popisie słownym stanowi wiersz *Magazyn gastronomiczny*, bliski cytowanemu fragmentowi *Balu* zarówno ze względu na motyw „wielkiego żarcia”, jak i na sposób jego aktualizacji:

Oto panneau plastyczne tłustej epopei,
Sabat smakoszków, orgia bachusowo-czarcia.
Rzekłbyś – zgłodniały Rembrandt wizjami wykleił
Tę szybę, pornografię wspaniałego żarcia.

Elektryczność zalewa złotym majonezem
Rozplataną różowość świeżego łososia,
Bażant w indyjskich piórach ananasa dosiadł,
Dziobem tkwiąc hipnotycznie w pękatej szartrezie.

⁵⁴ J. Tuwim, *Dzieła*, t. III: *Jarmark rymów*, s. 258–259.

Gruszki grzeją się w wacie jak małe prosięta;
Czernią się rybie perły – lepki śrut kawioru;
A tam, jak biust na balu, indyczka rozcięta
Siekącymi oczami szarych głodomorów.

Stylistycznie oba teksty oczywiście się różnią. We fragmencie *Balu* do głosu dochodzi język „mocnej” satyry. Słownictwo jest dosadne, niewybredne, na granicy wulgaryzmu. Wyraźną dominantą są tu zgrubienia. „Brutalny” język w połączeniu z „ostrym”, szybkim rytmem wiersza daje w efekcie ekspresjonistyczny obraz „wielkiego żarcia”. Natomiast obraz nakreślony w *Magazynie gastronomicznym* uderza przede wszystkim „barokowym” przepychem, w którego ewokacji istotną rolę odgrywa zarówno potoczny, „epicki” rytm trzynastozgłoskowca, jak i wyszukana, a niepozbawiona kontrastów leksyka. „Barokowość” tego wiersza przejawia się również w tym, że jako całość zasadza się on na zabawnym koncepcie, podsumowanym dwuznaczną puentą:

I za chwilę – puszczone rozpaczą ostatnią,
Kamienie zbombardują okno wystawowe.
Lecz za szybą straż czuwa: baterią armatnią
Leżą butle szampana, do strzału gotowe.

Satyryczne ostrze pozornie zostaje stępione przez żart. Niemniej intencja satyryczna, choć stłumiona, nie traci na sile. Przeciwnie – pozbawiona jednoznaczności, zyskuje wymiar uniwersalny. Żart pełni tu funkcje mechanizmu obronnego, zdradzającego bezradność „rozpalonego niemocą” satyryka, któremu brakuje wiary w to, że świat da się zmienić.

Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w *Balu w Operze*. Oba teksty, mimo iż stylistycznie różne, skonstruowane są na tej samej zasadzie: satyryczność godzą z zabawą realizującą się poprzez językową wirtuozerię. W efekcie intencja satyryczna tarcia na jednoznaczności, za to zyskuje na uniwersalizmie. W obu przypadkach możemy również mówić o wyraźnej ambiwalencji podmiotu, który okazuje się krytykiem świadomym swej niemocy, a zarazem uciekającym przed tą świadomością w żart, ale też w drwinę i szyderstwo. Można zatem powiedzieć, że polemiczna pasja satyryka i językowa wirtuozeria współtworzą fundament, na

którym opiera się groteskowy świat przedstawiony, najpełniej i z prawdziwą maestrią ukazany w *Balu w Oparze* – arcydziele Tuwimowskiej groteski satyrycznej.

*

Bal w Operze, współcześnie uznawany za jedno z najwybitniejszych dzieł Tuwima, doczekał się już wprawdzie wielu interpretacji⁵⁵, a jednak wciąż jest tekstem intrygującym. Nie mniej fascynujące niż sam poemat są dzieje jego recepcji. Niecenzuralny w momencie powstania, podzielił losy tekstów skazanych na oficjalne nieistnienie. W czasach, z którymi był związany nie tylko z uwagi na satyryczny charakter, ale głównie ze względu na głębokie osadzenie w kontekście kulturowym, pozostał niemal nieznan. Natomiast na szerszą skalę zaistniał w świadomości odbiorców wówczas, gdy nie mógł już „oddziaływać jako silny wstrząs artystyczny”⁵⁶. Fakt ten w sposób znaczący zaważył na recepcji poematu. Pierwszoplanowymi stały się te sensory, które uniemożliwiały jego publikację. Przez wiele lat *Bal* był postrzegany przede wszystkim jako utwór satyryczny, choć obecnie ugruntowało się przekonanie, że jest to tekst, który poza ramy satyry zdecydowanie wykracza.

W przeciwieństwie do utworów opublikowanych przez Tuwima w okresie dwudziestolecia międzywojennego, *Bal w Operze* jako całość nie został wyraźną decyzją autora przypisany do któregoś

⁵⁵ Zob.: S. Barańczak, *Zemsta na słowie (Julian Tuwim: „Bal w Operze”)*, w: tegoż, *Tablica z Macondo*, Londyn 1990; M. Głowiński, *Wstęp do: J. Tuwim, Wiersze wybrane*, Wrocław 1986, s. LIV–LIX oraz tenże, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, s. 200–201; Cz. Miłosz, *Przedmowa do: J. Tuwim, Bal w Operze*, Kraków 1999; L. Neuger, *Juliana Tuwima „De revolutionibus” (proponując interpretacyjne do „Bal w Operze”)*, w: *Skamander 3. Studia o poezji Juliana Tuwima*, dz. cyt.; J. Sawicka, „Apokalipsa” Juliana Tuwima („Bal w Operze”), w: tegoż, *Filozofia słowa” Juliana Tuwima*, Wrocław 1975; T. Stępień, *Kręgi „Bal w Operze”*, w: tegoż, *Kabaret Juliana Tuwima*; A. Węgrzyniakowa, dz. cyt., s. 175–181.

⁵⁶ Pisze o tym Ryszard Matuszewski we wstępie do dwutomowej edycji wierszy Tuwima: „W czasie, kiedy poemat ten powinien być wydany i oddziaływać jako silny wstrząs artystyczny, związany z aktualną sytuacją – ukazać się nie mógł i pozostał niemal nieznan. Ukazał się natomiast, kiedy był już nie tylko wytworem zamkniętej przez historię epoki, ale także przez napór dziejowych wydarzeń zjawiskiem jak gdyby odsuniętym na boczny tor. Toteż nie od razu uchwycono jego uniwersalną wymowę. Zarówno pierwsza publikacja prasowa jak książkowa dawała mu oprawę utworu satyryczno-rozrywkowego i nie spotkała się za życia Tuwima z szerszym rezonansem. Dopiero po śmierci poety zaczęły się odzywać głosy podnoszące niezwykle walory poematu. A i to nie od razu” (J. Tuwim, *Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, wstęp R. Matuszewski, Warszawa 1985, t. I, s. 58).

z obiegu, ponieważ ze względów cenzuralnych nie mógł ukazać się drukiem. Nieliczne fragmenty zostały oficjalnie upublicznione w sposób adekwatny do ich semantycznej funkcji. Satyryczne, ale tylko te łagodniejsze, „ukazały się w prasie socjalistycznej”:

I tak, w numerach z Bożego Narodzenia 1936 r. w warszawskim i radomskim „Robotniku” oraz krakowskim „Naprzodzie” ogłoszono większość części I (do: „Orkiestra gra! Orkiestra gra!”) i część III. W numerze rocznicowym „Dziennika Ludowego” (1938 nr 54), którego redaktorem był Zbigniew Mitzner, opublikowano połowę części VIII (do: „Zakrzyły diabelsko robaczywe pieniądze”).

Natomiast liryczna „część VI (bez ostatniej zwrotki) pojawiła się w «Skamandrze» (1937 nr 87–89)”⁵⁷. Miejsce i sposób publikacji ujednoznacznily wymowę pozbawionych kontekstu fragmentów. Z części pierwszej usunięto zakończenie, w którym groteska, stając się dominantą kompozycyjną obrazu, nadaje mu autonomiczny charakter. Chodzi tu o dwudziestowersowy fragment zaczynający się od słów: „Ostro gra orkiestra-kiestra”. Jego brak sprawia, że uwypuklona zostaje satyryczna funkcja części I, a rola groteski ogranicza się do rangi chwytu podporządkowanego satyrze, podczas gdy w kompletnej części I groteska uobecnia się w sposób bardziej złożony – jako technika deformacji świata przedstawionego, której funkcje mogą być rozmaite (tu głównie satyryczna) oraz jako całościowy „gest semantyczny”. Podobnie jest w przypadku części III, którą wprawdzie wydrukowano w całości, ale za to w niepełnym kontekście, zredukowanym do satyrycznie zorientowanej części I. Z kolei cięcia w obrębie części VIII, podyktowane głównie względami cenzuralnymi, pozbawiły ten satyryczny fragment aktualności właściwej satyrze krótkiego trwania. W konsekwencji opublikowane części *Balu*, „oczyszczone” tak z elementów uniwersalizujących, jak i z ukonkretniających, ukazały się jako teksty satyryczne o szerokim adresie, a więc w stadium pośrednim między satyrą doraźną i przekraczającą satyrę groteską (w sensie utworu, w którym ta zasada dominuje). Stosunkowo niewiele ucierpiała na dekontekstualizacji liryczna część VI. Brak kontekstu nie wpłynął na jej

⁵⁷ T. Januszewski, Postłowie do: J. Tuwim, *Bal w Operze*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1982, s. 43.

stylizowany charakter, chociaż z oczywistych względów nie wszystkie funkcje stylizacji zostały zaktualizowane.

Można by w tym momencie zapytać, dlaczego Tuwim zdecydował się na druk fragmentów *Balu* (w dodatku w okrojonej formie), przyzwalając tym samym na wyeksponowanie jego funkcji satyrycznych. Czy był to kompromis wynikający z potrzeby upublicznienia choćby części ważnego dla poety tekstu, czy też gest marketingowy? Wiadomo bowiem, że poeta od początku świadomy niecenzuralnego charakteru utworu, zabiegał o wydanie go poza oficjalnym obiegiem. Wiadomo też, że tekst krążył w odpisach. Wydrukowanie fragmentów mogło więc pełnić funkcję reklamy zachęcającej do lektury całości. A może po prostu *Bal w Operze* był dla Tuwima przede wszystkim poematem satyrycznym o bardzo wyraźnym adresie – krytyką sanacji, a cała otoczka (z cytataми z *Objawienia św. Jana* włącznie), która w przekonaniu niektórych interpretatorów przekształca satyrę w „apokaliptyczną groteskę” służyła jedynie za kamuflaż intencji satyrycznej?⁵⁸ Trzeba dodać, że niezbyt skuteczny, z czego zresztą poeta zdawał sobie sprawę. Tego rodzaju dywagacje są jednak przysłowiowym dzieleniem włosa na czworo. Skłaniają do nich przede wszystkim nieścisłości terminologiczne, a właściwie – będące ich źródłem złożone relacje między „satyrą” a „groteską”⁵⁹.

Po wojnie Tuwim zdołał wreszcie opublikować cały (choć w pięciu częściach) tekst *Balu*, zamieszczając go w 1946 r. w „Szpilkach”, a więc w piśmie satyrycznym. Mając na uwadze moment druku, trudno jednoznacznie zinterpretować tę decyzję jako gest wskazujący na funkcję tekstu. Tym niemniej jako całość poemat zaistniał w obiegu popularnym i do takiego był przypisywany w niektórych późniejszych (okrojonych – bez cytatów z *Objawienia* i z wykropkowanymi wulgaryzmami) edycjach. Może nieco mniej jednoznacznie w tomie *Piórkim i piórem* (1951), który był możliwą w owym czasie wersją *Jarmarku rymów*, w znikomym stopniu przypominającą przedwojenny „wybór utworów z innego ducha i w innym klimacie po-

⁵⁸ Wprawdzie nie ma pewności, czy przed wojną przedmowa-cytat z *Objawienia* wchodziła w skład *Balu*, ale są dowody, że był on czytany wraz z będącym cytatem z *Apokalipsy* zakończeniem, co czyni wielce prawdopodobnym fakt, że przedmowa od początku była integralną częścią poematu. Zob. Januszewski, dz. cyt., s. 44.

⁵⁹ W tej kwestii zob. np. Stępień, *O satyrze*, s. 79–80 i Neuger, dz. cyt., s. 157.

etyckim początych⁶⁰. W zbiorze tym znalazły się bowiem także wiersze z tomików poetyckich: *Do prostego człowieka*, *Quatorze Julliet*, *Mieszkańcy*, *Satyra na księżyc*, *Muza*, *Wizyta i Dentysta*. Natomiast w pięciotomowym wydaniu *Dzieł* poemat ukazał się w II części tomu III, który swój tytuł zapożycza od *Jarmarku rymów* opublikowanego tu w wersji z 1934 roku jako część I. Włączony do grupy „utworów rozproszonych” *Bal* znalazł się wśród tekstów satyrycznych, zarówno krótkiego, jak i długiego trwania. Decyzję edytora, Janusza Stradeckiego, można tłumaczyć tym, że sam poeta takie rozwiązanie zasugerował drukując *Bal w „Szpilkach”*, a następnie w zbiorze *Piórkim i piórem*. Nie uszedł chyba jednak uwadze Stradeckiego fakt, że kolejnym i ostatnim miejscem publikacji poematu za życia Tuwima był tom *Nowy wybór wierszy* (1953), zawierający utwory drukowane przed wojną w tomach poetyckich oraz późniejsze, zebrane w dwóch cyklach *Z wierszy ocalałych* i *Z nowych wierszy*. *Bal w Operze* znalazł się wśród tych pierwszych i jako pierwszy, poprzedzając bezpośrednio cykl *Z wierszy o Małgorzatce*⁶¹. Można powiedzieć, że oba teksty zostały przez fakt publikacji wśród tekstów „wysokiego” obiegu niejako „nobiletowane” i decyzją ich twórcy do tego obiegu włączone. Sądy badaczy o tych utworach, zaliczanych współcześnie do najwybitniejszych osiągnięć poety, uzasadniają domysły, że mogła to być decyzja nieprzypadkowa i niepozba- wiona znaczenia.

Nietrudno jednak zrozumieć, dlaczego przez edytora *Dzieł* decyzja ta została zlekceważona. W końcu sam Tuwim w nie małym stopniu przyczynił się do ugruntowania opinii o *Balu* jako poemacie satyrycznym. I to zarówno poprzez działania bezpośrednio dotyczące utworu, jak i te tylko pośrednio z nim związane. Publikując osobno utwory liryczne, satyryczne i estradowe, Tuwim zdawał sobie sprawę z płynności granic je oddzielających, ale taki podział respektował, przypuszczalnie w znacznej mierze pod wpływem kontekstu kulturowego. Respektował i naruszał zarazem, ponieważ i liryczna, i satyryczna twórczość poety świadczy o wzajemnym oddziaływaniu poetyk obiegu wysokoartystycznego

⁶⁰ J. Tuwim, *Jarmark rymów*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1991, s. 5.

⁶¹ Ani *Bal*, ani cykl *Z wierszy o Małgorzatce* nie ukazały się w dwutomowym, opracowanym przez Alinę Kowalczykową, wydaniu wierszy Tuwima z roku 1986, które otwierało nową edycję dzieł poety pod hasłem *Pisma zebrane*.

i popularnego. Zresztą określenia „liryczna” i „satyryczna” są w tym przypadku nieprecyzyjne, ponieważ sugerują, że podziałowi na obiegi odpowiada podział na „rodzaje”, czemu przeczy charakter wierszy zamieszczanych w tomikach poetyckich. Jest pośród nich wiele takich, których satyryczny rodowód nie podlega dyskusji. Nie są satyrą w sensie gatunkowym, ponieważ inna jest ich funkcja pragmatyczna. Satyryczność rozumiana jako kategoria ideowo-artystyczna jest w nich zasadą kształtowania świata przedstawionego, którego związek z rzeczywistością ma charakter pośredni, a nie – tak jak w przypadku satyr krótkiego trwania – bezpośredni. Satyryczny obraz, wpisany w ramy wypowiedzi lirycznej, pełni funkcję „obiektywnego” korelatu emocji podmiotu⁶². Różne obiegi, inna pragmatyka tekstu, ale niektóre, bo oczywiście nie wszystkie, elementy poetyki są wspólne. Doświadczenia satyryka piszącego dla „Cyrulika Warszawskiego” i kabaretu wykorzystuje Tuwim w tekstach wysokiego obiegu, zapożyczając formy wypowiedzi i techniki komicznej deprecjacji, które ulegają sublimującemu działaniu metafory i właściwych dla poezji lirycznej konwencji. Poddana „lirycznej obróbce” intencja satyryczna traci na jednoznaczności, a utwór choć satyryczny z ducha kwalifikuje się do druku w tomiku poetyckim (a wcześniej np. w „Wiadomościach Literackich”). Można więc chyba powiedzieć, że nie satyryczność, ale jej funkcja decyduje o przynależności tekstu do określonego obiegu. Dlatego też, jak stwierdza Tuwim we wstępie do *Jarmarku rymów*, „są na pewno w dawnych tomach wiersze, które by raczej do tego zbioru wejść mogły, są też tutaj nieliczne utwory, dla których znalazłoby się w poprzednich książkach miejsce”⁶³.

Pośród tych „dawnych tomów” nasileniem akcentów „satyrycznych” wyróżnia się *Biblia cygańska* opublikowana o rok wcześniej niż *Jarmark*. Obok takich wierszy, jak *Wiosna chamów*, *Wiec, Do prostego człowieka*, *Luksus i Mieszkańcy* znalazła się w tym tomie *Plajta. Kuplety*, utwór o satyryczno-kabaretowym rodowodzie, w późniejszych wydaniach *Biblii cygańskiej* pomijany, chociaż – jak na to wskazuje miejsce pierwodruku (pierwsza strona w „Wiadomościach Lite-

⁶² Podobnie jak odrealnienia. Zob. Głowiński, dz. cyt., s. 165.

⁶³ Tuwim, *Jarmark rymów*, s. 5.

rackich” 1932, nr 27) i książkowa publikacja – przez poetę uznany za tekst ważny⁶⁴.

Tendencja do zamieszczania w tomiku poetyckim wierszy o intencji satyrycznej, manifestowanej niemal z równą ostrością co w tekstach obiegu popularnego, uwidacznia się również w wydanej w 1936 roku *Treści gorejącej*, w której zamieścił Tuwim drukowany wcześniej w „Wiadomościach Literackich” (1935 nr 13) cykl *Z wierszy o państwie*, bliski *Balowi w Operze* ideowo, a i w sferze poetyki nie tak znów bardzo odległy. W przeciwieństwie do *Plajty* cykl ten był przedrukowywany we wszystkich pełnych wydaniach tomu, chociaż jego obecność wśród liryków może zastanawiać. W *Wierszach o państwie* satyryczność jest wręcz demonstrowana. Niektóre części cyklu, silnie osadzone w ówczesnej rzeczywistości, upodobniają się wyraźnie do satyry krótkiego trwania. Zarazem jednak „przebrzmiała nuta aktualności” jest pożywką dla refleksji o metapoetyckim charakterze. Z uwagi na złożoną strukturę tekstu trudno porównać *Wiersze o państwie* z innymi utworami satyrycznymi Tuwima zamieszczanymi w tomikach poetyckich. Generalnie jednak zależność między satyrą i liryką przedstawia się w obu przypadkach podobnie – „liryka pełni funkcję nadrzędną, a satyra jest podporządkowana wyrażaniu racji lirycznych”⁶⁵. Zasadą jest hierarchia, a nie – jak w *Balu* – równorzędność. I to prawdopodobnie zadecydowało, że ten „na pół publicystyczny cykl”⁶⁶ został włączony do tomu liryków, a jego obecność tam nie była dla edytorów kontrowersyjna. Nie ulega jednak wątpliwości, że na tle utworów satyrycznych zamieszczanych w tomikach poetyckich *Wiersze o państwie* wyróżniają się swoistym radykalizmem w zakresie wykorzystywania poetyki tekstów obiegu popularnego. Radykalizm ten łączy je z *Balem* w stopniu nie mniejszym niż ideowe pokrewieństwo, ale oczywiście dopiero w poemacie liryk przestaje dominować nad satyrykiem. Nie musi to bynajmniej oznaczać, że liryka zostaje podporządkowana wyrażaniu racji satyrycznych, chociaż na pierwszy rzut oka tak właśnie mogłoby się wydawać.

⁶⁴ Na fakt ten wraca uwagę T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, s. 165–166.

⁶⁵ A. Węgrzyniakowa, *Julian Tuwim. „Z wierszy o państwie”*, w: *Literatura i historia. Interpretacje*, pod red. T. Bujnickiego i I. Opackiego, Warszawa–Kraków–Katowice 1982, s. 42.

⁶⁶ Głowiński, dz. cyt., s. 156.

Wiele wskazuje na to, że w późniejszej twórczości Tuwima związki między satyrą a liryką zacieśniają się na tyle, iż granica między obiegiem popularnym a wysokoartystycznym staje się coraz mniej wyraźna. Nie tylko wzmagają się akcenty satyryczne w tomach poetyckich, ale też zmienia się charakter satyry politycznej, która radykalizując się subtelniejze za sprawą wprowadzającej dwuznaczność ironii⁶⁷. O niwelowaniu różnic między obiegami świadczy również obecność w *Biblii cygańskiej* „kabaretowej” *Plajty*, jedyne go utworu tego rodzaju pośród wierszy okresu dojrzałego, ale za to wykorzystującego poetykę tekstu estradowego z niespotykaną do tej pory bezpośredniością. Ten opublikowany w 1932 roku „wiersz satyryczny” jest swego rodzaju pomostem między wczesną poezją liryczną Tuwima, ukształtowaną pod silnym wpływem twórczości estradowej a *Balem w Operze*, w którym poetyka kabaretowa, wykorzystywana bezpośrednio i wręcz demonstracyjnie, pełni znacznie bardziej złożone funkcje. Niewątpliwie *Bal* organicznie wyrasta z satyry i kabaretu, ale jako tekst programowo łączący elementy różnych poetyk bynajmniej nie inicjuje procesu ich interferencji. Jest raczej jego konsekwencją – artystycznie najdoskonalszym i pojemnym semantycznie utworem z pogranicza obiegów. Z takiej perspektywy zarówno decyzja Tuwima o zamieszczeniu w zbiorze *Piórkim i piórem* kilku wierszy z tomów poetyckich, jak i włączenie *Balu* do cyklu *Z wierszy ocalałych w Nowym wyborze wierszy*, wydają się znamienne. Można je zinterpretować jako wyraz świadomości artystycznej poety, który naruszając płynne w jego przekonaniu granice między obiegami, wykorzystywał fakt istnienia tego rodzaju podziału, bo zdawał sobie sprawę z tego, że publikacja w tomie wierszy lirycznych projektuje odbiór „poważny” (coś więcej niż satyra). W przypadku *Balu*, który zaistniał jako utwór satyryczny, gest autora, sugerujący, że poemat jest dla niego tekstem ważnym, a więc, jak się można domyślać, niepozbawionym głębszego znaczenia, był szczególnie istotny. Zwłaszcza, że w *Piórkim i piórem* ukazała się wersja bez cytatów z *Objawienia*, które siłą kontekstu podnosiły rangę utworu i były wyraźną wskazówką dla odbiorcy, do jakiej roli aspiruje autor tego niekonwencjonalnego jak na proroctwo tekstu.

⁶⁷ Zob. A. Węgrzyniakowa, *Satyra polityczna Tuwima*, w: *Studia skamandryckie i inne*, pod red. I. Opackiego i T. Stępnia, Katowice 1985, s. 23 i nn.

Sporo czasu musiało jednak minąć nim interpretatorzy poematu podjęli ten trop.

*

Największym wyzwaniem, przed którym stają interpretatorzy *Balu w Operze*, jest dostrzeżenie mechanizmów spójnościowych w tekście, który je celowo ukrywa. Godna podziwu pomysłowość w tropieniu zasady integrującej niejednorodną całość niekiedy mówi więcej o czytelniku Tuwima niż o jego utworze. Tak jest w przypadku interpretacji Stanisława Barańczaka, niezwykle emocjonalnej, świadczącej o bardzo osobistym stosunku do poematu, a przez to jednostronnej i niesprawiedliwej⁶⁸. Formuła „zemsty na słowie” jest interpretacyjnym nadużyciem. Jej autor w sposób nieuprawniony podnosi do rangi głównego „gestu semantycznego” *Balu* podstawową (jak twierdzi) zasadę traktowania języka w poemacie, scharakteryzowaną jako „fizyczna tortura słowa, jego gwałcenie, miażdżenie i kaleczenie”⁶⁹. O ile metaforę „gwałtu na słowie” można uznać za pomysłową i w jakiejś mierze trafną w odniesieniu do niektórych operacji językowych, w sensie nadanym jej przez Barańczaka jest ona nie do przyjęcia, ponieważ prowadzi do rażących uproszczeń:

Poeta karze język nie za jego własne winy. Zemsta na słowie jest egzekucją *in effigie*: język zostaje ukarany za zbrodnie rzeczywistości. A skoro tak, to musimy przyjąć, że Tuwim całkowicie i bez zastrzeżeń utożsamia język z rzeczywistością; słowo nie jest dlań nawet wierną reprezentacją rzeczy – jest rzeczą samą.

Ten znak równości nakreślony pomiędzy Słowem i Rzeczą nie jest, rzecz jasna, niczym nowym w Tuwimowskiej lirycznej filozofii języka (której tylko z pozoru sprzeniewierzają się rzadkie objawy zwątpienia, dochodzące do głosu na przykład w znanym *Sitorwiu*). *Bal w Operze* jest jedynie najbardziej błyskotliwym i w stężonej dawce zaaplikowanym przykładem koncepcji lingwistycznej, jaka leżała u podstaw poezji Tuwima od samych jej początków⁷⁰.

⁶⁸ Barańczak, dz. cyt.

⁶⁹ Tamże, s. 39.

⁷⁰ Tamże, s. 42. Z tezą Barańczaka o zabójstwie języka polemizuje A. Węgrzyniakowa (zob. *Dialektyka organizacji językowej...*, s. 177).

Autor *Zemsty na słowie* patrzy na *Bal* przez pryzmat koncepcji słowa-rzeczy, abstrahując od faktu, że utwór ten organicznie wyra- sta z doświadczeń Tuwima-satyryka i twórcy tekstów kabareto- wych. Polifoniczny tekst z pogranicza liryki, satyry i kabaretu uzna- je za najpełniejszą realizację koncepcji mieszczącej się w ramach lirycznej – jak to sam określa – filozofii języka. Jego zdaniem „*Bal w Operze* opiera się na tej samej [...], tyle że odbitej w postaci nega- tywu” zasadzie, która determinuje charakter liryki Tuwima. Dlatego celem poematu jest według niego „unicestwienie” rzeczywistości, postrzegane jako przeciwstawna do „stwarzania” konsekwencja „magicznego» rozumienia związku pomiędzy językiem a rzeczywisto- ścią”⁷¹. Stąd już niedaleko do oskarżenia o uproszczenia i naiwność. Barańczaka niepokoi „fakt, że możliwe jest połączenie w jednym utworze najwyższego wlotu werbalnej magii ze skrajnie uprosz- czoną i naiwną wizją świata”, chociaż to on, a nie Tuwim, jest tym, który upraszcza. Najpierw umieszcza *Bal* w kontekście lirycznej koncepcji słowa, po czym redukuje go do satyry na sanację:

Tuwim nie potrafił nigdy w swojej poezji dotknąć rzeczywistości, żeby się tak wyrazić, gołą dłonią, nie obleczoną w magiczną rękawiczkę onomatopei czy rytmu; od tej niemożności krok już był tylko do uwie- rzenia, że również poza poezją rzeczywistość jest taka jak jej język, że zatem konkretna rzeczywistość kraju w roku 1936 to nic więcej ponad „IDEOLO”, nic więcej ponad garść obmierzłych, pompatycznych sloga- nów obozu Sanacji. *Bal*, szczyt możliwości poetyckich Tuwima, był zara- zem krokiem w przepaść uproszczeń i emocjonalnych uprzedzeń, za- smucającego zaślepienia tak w politycznych miłościach jak nienawi- ściach, którego świadectwem są zwłaszcza listy poety. Przekląć i uni- cestwić we wspaniałym wybuchu lirycznym jeden bal – po to, aby w dziesięć lat później ocknąć się na drugim balu, na owym „balu UB”, na którym widzi postarzałego Tuwima Miłosz w *Traktacie poetyckim*...⁷²

Barańczak wybiera te fragmenty życiorysu Tuwima i te elementy jego poetyki, które dobrze pasują do powziętej z góry tezy. To, co w porządku wywodu pojawia się na końcu jako rzekomy wniosek, w istocie jest założeniem. Wprawdzie autor *Zemsty na słowie* za bar- dziej przejmującą od „historii narastającej naiwności politycznej

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże, s. 45.

poety” uważa historię „jego poetyckiego zmierzchu”, którego początkiem miał być właśnie *Bal w Operze*, trudno oprzeć się wrażeniu, że to ta pierwsza historia w sposób znaczący wpłynęła na odbiór poematu, stając się przyczyną rozmaitych przeinaczeń. Świadomie czy też nie, Barańczak nie chce widzieć w Tuwimie prekursora „szkoły lingwistycznej”. Paradoksalnie jednak rzekomy brak właściwej dla poetów-lingwistów nieufności w stosunku do języka ilustruje przykładem, który w jaskrawy sposób przeczy dowodzonej tezie. Nazywa *Bal* „wspaniałym wybuchem lirycznym”, pomijając milczeniem konstrukcję podmiotu wypowiedzi. Językowy kształt utworu widzi jedynie w perspektywie systemu, absolutyzując semantyczną funkcję operacji na słowie. Patrzy na poemat jak na dzieło Tuwima-liryka, podczas gdy jest on również dziełem Tuwima-satyryka. Ta jednostronność spojrzenia prowadzi w końcu do sprzeczności. Odczytując w kontekście lirycznej koncepcji słowa-rzeczy tekst, który w jej ramach się nie mieści, Barańczak oskarża Tuwima o czyny niepopelnione, a przy tym słyca sens *Balu*.

Interpretacja Barańczaka, jak żadna inna, pobudza do polemiki, a to chyba dlatego, że jej autor stawia kropkę nad „i”. *Zemsta na słowie* jest kontrowersyjna, ponieważ grzeszy subiektywizmem. Czyniąc z metafory zasadniczy instrument opisu mechanizmów językowych tekstu i wykładnię jego sensu, Barańczak czyta *Bal* przede wszystkim jako poeta, a więc „na skróty” i przez pryzmat własnych, nie tylko poetyckich doświadczeń. Historycznoliteracki kontekst poematu interesuje go o tyle, o ile pasuje do osnutego wokół metafory wywodu. I właśnie to przemieszanie perspektyw, które siłą rzeczy prowadzi do uproszczeń czy wręcz zafalszowań, sprawia, że jego interpretacja jest nieobiektywna, a przez to nieprzekonująca. Nie można jej jednak odmówić sugestywności, która ten stroniczy tekst czyni bardzo inspirującym. Napisana z werwą i emocjonalnym zaangażowaniem, a przy tym precyzyjnie skomponowana *Zemsta na słowie* świadczy wprawdzie dobitnie o tym, że *Bal w Operze* jest dla jej autora problematyczny przede wszystkim z prywatnego punktu widzenia⁷³. Zarazem jednak pokazuje, że nie można „otworzyć” tego

⁷³ Z czym zresztą Barańczak się nie kryje. Demonstrując proces docierania do sensu *Balu*, zwraca uwagę na moment go inicjujący (choć mówi o nim dopiero w zakończeniu) – potrzebę zrozumienia swojego wewnętrznie sprzecznego stosunku do poematu, który zawsze czytał

tekstu jednym kluczem, nie ryzykując tego, że się zostanie „wła-
mywaczem”, który dokonał „gwałtu” na sensie utworu.

*

Pozorna niespójność *Balu w Operze* to efekt bardzo precyzyjnie wyreżyserowany. Można by ten niezwykle ekspresywny tekst określić mianem kontrolowanego wybuchu emocji, które zostały odpowiednio skanalizowane. Ich ekwiwalentem są nie tylko poszczególne, utrzymane w poetyce ekspresjonistycznej obrazy, ale też pełna kontrastów forma poematu. Najbardziej uderzającą cechą *Balu* jako tekstu jest wielokodowość. Składa się on z *Przedmowy* i 12 części, przy czym część ostatnia wraz z *Przedmową* są w całości zbudowane z cytatów z *Objawienia św. Jana*, tworzących ramę kompozycyjną dla pozostałych 11 fragmentów. Rama ta jest istotnym wyznacznikiem spójności tekstu nie tylko ze względu na swoją wyrazistość, ale przede wszystkim dlatego, że uzasadnia jego fragmentaryczną budowę i stylistyczną niejednorodność. Ta przewrotna z założenia wskazówka interpretacyjna, sugeruje, że *Bal* jest prorocstwem, a ściślej, że się w konwencję prorocstwa wpisuje, podpowiada więc według jakich reguł został zbudowany. Odbiorca otrzymuje wyraźny sygnał, że czytany we właściwy sposób tekst jest sensowną całością, ponieważ w ramach konwencji prorocstwa niespójność, której źródłem są stylistyczne kontrasty oraz przemieszanie porządków czasowych i przestrzennych, staje się znacząca. Mając na uwadze złożoną strukturę *Balu*, jak i historię jego recepcji, trzeba przyznać, że tego rodzaju wskazówka, współcześnie być może zbędna, w momencie gdy poemat powstał była konieczna, ponieważ nazbyt wyraźnie ciążył on ku tekstom obiegu popularnego. Łatwiej bowiem dostrzec podobieństwa między *Balem* i utworami z *Jarmarku rymów* niż tymi z tomików poetyckich.

Język satyry od początku przenikał do poezji Tuwima, ale ulegał tam znacznej modyfikacji. W postaci „czystej” pojawił się dopiero w *Plajcie i Wierszach o państwie*, przy czym w tym drugim utworze w wyraźnej ramie lirycznej. Uogólniając, można powiedzieć, że w tekstach obiegu wysokiego poeta wykorzystywał te elementy poetyki

„z równie bezwzględny podziwem jak poczuciem obcości” (s. 43). Wskazuje też dzięki czemu rozwiązania dylematu stało się możliwe.

tekstu satyrycznego, które dynamizowały i obiektywizowały wypowiedź liryczną⁷⁴. Aplikował tylko zasady strukturalne, podporządkowując je dominancie lirycznej. Język utworów satyrycznych z tomików poetyckich był więc tylko echem języka satyry doraźnej. Chociaż ostry i dosadny, nie przekraczał pewnych granic. W *Balu* jest inaczej. Tutaj język satyry wykorzystany zostaje z całym dobrodziejstwem inwentarza. Tuwim sięga nie tylko po inwektywę i wulgaryzm, ale też po stylizację, parodię i kalambur, a więc te chwytły, które eksponują ludyczną funkcję tekstu. W związku z tym pewne fragmenty *Balu* przypominają strukturalnie utwory satyryczne z *Jarmarku rymów*, jednak poemat jako całość różni się od nich zasadniczo.

Mimo że do struktury *Balu* zostało wprowadzonych znacznie więcej elementów poetyki tekstu satyrycznego, granice satyry (w sensie gatunkowym) przekracza on w sposób bardziej zdecydowany niż niektóre wiersze z tomików poetyckich, a to dlatego, że groteska jako zasada twórcza jest tu wyraźną dominantą, tzn. realizuje się na wszystkich płaszczynach tekstu, a więc też na poziomie jego podmiotu. A właśnie konstrukcja podmiotu stanowi o różnicy między satyrą i groteską rozumianymi jako utwór. Podczas gdy stosunek podmiotu satyrycznego do przedstawianej rzeczywistości ciąży ku jednoznaczności, analogiczna relacja w przypadku podmiotu groteskowego charakteryzuje się ambiwalencją⁷⁵. Ponadto satyryczność jest sygnałem ukierunkowania tekstu na zewnątrz. Natomiast utwór groteskowy demonstracyjnie „zrywa”, a ściślej dąży do zerwania związku z rzeczywistością. Oczywiście jak każdy tekst mówi o niej, ale czyni to wyłącznie pośrednio, eksponując swoją literackość. I właśnie świat przedstawiony *Balu* cechuje konieczna dla ukształtowania się wizji groteskowej autonomiczność. Wprawdzie niektóre części poematu naznaczone są piętnem doraźnej aktualności, z perspektywy ponad pół wieku widać jednak, że jako całość ma on wymowę uniwersalną. Polityczna aktualność to szczególnie wyrazisty przypadek historyczności dzieła literackiego. Bezpośredni związek *Balu* z kontekstem historycznym, w pewnych fragmentach jawny wręcz demonstracyjnie, zostaje równie demonstracyjnie zaprzeczony.

⁷⁴ Tym celom służyły m.in. technika wylczenia i wprowadzanie „cudzego słowa”.

⁷⁵ Por. Neuger, dz. cyt., s. 157.

Proces przerastania satyry w groteskę, czyli przejmowania przez tę ostatnią funkcji dominanty, w obrębie poszczególnych fragmentów *Balu* doskonale ilustruje jego część I. Wprowadza ona nie tylko w świat przedstawiony poematu, ale też w pewnym sensie zapoznaje z regułami, jakie tym światem rządzą. *Przedmowa* jest wskazówką, że wpisujący się w konwencję proroctwa tekst wymaga wykładni symbolicznej. Następująca po niej część I zaskakuje tyleż stylistycznym niedopasowaniem do tej konwencji, co językową ekwilibrystyką, która momentami wydaje się celem samym w sobie. W części tej podporządkowana intencji satyrycznej, ale mieszcząca się w konwencji realistycznej narracja zostaje dwukrotnie przerywana wirtuozerskim popisem słownym. Za pierwszym razem przechodzi w absurdalne wyliczenie, pozorujące prezentację gości:

Zajeżdżają gronostaje,
I brajtszwance,
Barbarossy, Oxenstierny
I Braganze,
Zajeżdżają Buicki, Royce'y
I Hispany,
Wielkie wstęgi, śnieżne gorsy,
Szambelany,
I buldogi pełnomocne
I terriery
I burborny i szynszyle
I ordery
I sobole i grand-diuki
I goeringi,
Akselbanty i lampasy
I wikingi,
Admirały, generały,
Bojarowie,
Bambirały, grubasowie,
Am!
Ba!
Sado!
Rowie!
Raz!
Dwa!
Hurra, panowie!
Hurra, panowie!
Hurra, panowie!

Ahierarchiczna i agramatyczna „lista uczestników”, skonstruowana w oparciu o skojarzenia semantyczno-dźwiękowe, zakłóca porządek realistycznej narracji. Jako element charakterystyki świata przedstawionego w sposób szczególnie wyraźny podkreśla jego autonomiczność. Czytana dosłownie „lista uczestników” ewokuje groteskowy obraz, w którym zanimizowany i zreifikowany świat ludzki ulega karykaturalnej deformacji. Poza kontekstem fragment ten wydaje się czystą groteską, w jego ramach staje się nośnikiem intencji satyrycznej. Nie jest to jednak jego funkcja wyłączna, ani dominująca. Obiekt satyrycznego ataku daje się scharakteryzować bardzo ogólnie jako elita rządząca, natomiast służąca jego ośmieszeniu deformacja zasadza się tu przede wszystkim na zabawie słowem, co sprawia, że pierwszoplanową cechą tekstu staje się jego literackość. W efekcie groteska przejmuje funkcję dominanty. Jeszcze wyraźniej widać to w końcowym fragmencie I części, który jest na tyle niezależny od reszty tekstu, że mógłby stanowić samodzielłą całość:

Ostro gra orkiestra-kiestra,
Z czterech rogów, czterech estrad
Pryska extra bluzgi grzmiące,
Miedzią pluska i mosiądzem –
I bac! W blask, w oklaski, brawo
W drgawki metalową lawą
I jazz w blask grzmiąc furioso
– I nagle duszną tuberozą
W krew, w nozdrza placadiutanta
(Tempo: szampan, szatan, szantan)
I już – wziąć, i już – udami
I już – da mi! da mi! da mi!
I chuć – wskok, i wzrok – kastetem
I pod żyrandol piruetem –
solo! solo! małpa! nie po...!
buch magnezja foto ślepo
uda uda da mi da mi
gene orde dzwoni rami
zęby śmiechem do maestra
i gra orkiestra, gra orkiestra!...⁷⁶

⁷⁶ W udostępnianym przed wojną tekście poematu fragment ten był znacznie dłuższy. Tadeusz Januszewski w przywoływanym już *Posłowie* do pierwszego pełnego wydania *Balu*

Podobnie jak w analizowanym poprzednio fragmencie, zabawa słowem determinuje tu charakter groteskowej deformacji, mechanizm konstrukcyjny obrazu jest jednak zupełnie inny. Groteskowość obrazu zjeżdżającej się na bal elity zasadza się na sprowadzeniu do absurdu formy prezentacji. Natomiast w końcowym fragmencie części I podstawą groteski jest swoisty hiperrealizm. Jedynym sposobem wiernej rekonstrukcji atmosfery balowego szaleństwa okazuje się deformacja, która sięga głęboko do wnętrza systemu językowego. Naruszane są nie tylko reguły składni (pełne zdania przechodzą w elipsy, a następnie w anakolut), integralności zostaje pozbawione również słowo. Te „brutalne” operacje na języku mają jednak wyraźnie ludyczny charakter. Zabawa słowem jest istotnym elementem wirtuozerskiego opisu, a zarazem swoistym „antidotum” na satyryczność.

Opisany powyżej mechanizm daje się zaobserwować także w innych częściach poematu, jak chociażby w analizowanej już wcześniej części IV, zawierającej obraz „wielkiego żarcia”. Jego działanie uwidacznia się również na płaszczyźnie kompozycyjnej tekstu, złożonego ze stylistycznie, a więc i funkcjonalnie, niejednorodnych części. Na tym poziomie strukturalnym utworu groteska realizuje się poprzez hybrydyczną formę gatunkową, której uchwycenie nie wydaje się łatwe, wymaga bowiem od interpretatora erudycji i pewnej inwencji.

Michał Głowiński uznał poemat za „swego rodzaju fantastyczno-satyryczną balladę”⁷⁷. Jego zdaniem balladowość pełni w *Balu* funkcję czynnika stylizacyjnego. Głowiński przyznaje, że z uwagi na złożoność struktury poematu sprowadzanie go „jako całości do

informuje, że przedwojenny maszynopis poematu (jedyne znane tekst poematu o cechach rękopisu) „ujawnia [...] nieco odmienną redakcję utworu” niż tekst opublikowany w 1946 r. w „Szpilkach” (nr 30–34). „Zawiera bowiem, poza drobnymi rozbieżnościami i niedociągnięciami tekstu, które poeta usunął, nadając poematowi ostateczny szlif, dwie istotne różnice: nie posiada przedmowy z *Objawienia św. Jana*, ma natomiast dłuższą część pierwszą. Brak przedmowy, być może, wynika z niedbałego przepisania. Cytaty z *Objawienia* stanowią bowiem kłamrę poematu i wydaje się, że funkcjonować mogą tylko łącznie, jako przedmowa i zakończenie. W każdym razie, do czasu uzyskania nowych dowodów, wstrzymałbym się z twierdzeniem, że w redakcji przedwojennej przedmowy nie było, więc dopisana została dopiero po wojnie. Natomiast część pierwsza dłuższa jest o trzy, potem usunięte fragmenty”.

⁷⁷ Głowiński, *Wstęp* do: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, s. LVIII

formy balladowej byłoby, oczywiście, zupełnie nieumotywowane⁷⁸, niemniej:

Wydaje się jednak, że balladowość tworzy swoiste ramy, obejmujące bezpośrednio wizję samego balu. Czynnikiem dominującym są same zdarzenia, poeta nie łączy ich w ciąg przyczynowo-skutkowy [...]. Narracja maksymalnie wszystko uniezwykla, [...] obraz, mogący podlegać ujęciu realistycznemu, modelowany jest jako przedstawienie jak najbardziej fantastyczne. Ujawnia się tu z dużo większą siłą to, co występowało we wcześniejszych utworach o charakterze balladowym: balladowość stanowi czynnik satyrycznej stylizacji, staje się więc współcześnie formą o określonej kierunkowości artystycznej, w *Balu w Operze* jest właściwie nośnikiem groteski, sposobem jej egzystencji.⁷⁹

Sytuując poemat Tuwima w kontekście ballady, Głowiński wskazuje na jego związki z tradycją romantyczną, które notabene widoczne są również w konstrukcji podmiotu jako proroka⁸⁰.

Dla odmiany Adam Ważyk dostrzegł w strukturze *Balu* obecność zasad kompozycyjnych swoitych dla poezji z początku XX wieku. W przekonaniu Ważyka do takiej struktury „Tuwim nigdy by nie doszedł, gdyby nie doświadczenia kubizmu i symultanimizmu poetyckiego”⁸¹. Co prawda autor *Kwestii gustu* uważa, że nakreślona w poemacie „wizja nie wszędzie jest groteskowa”, zarazem jednak stwierdza, iż:

poczucie niekoherencji i absurdalności przenika wszystko. Pod koniec, kiedy zestawiane fragmenty kurczą się i zmieniają się coraz częściej, to poczucie dochodzi do stanu apokaliptycznego. Widmowe, deformujące się absurdalnie słowo ideolo staje się wykładnikiem niekoherencji.⁸²

W sumie więc pośrednio Ważyk przyznaje, że *Bal* – zbudowany na zasadzie zestawienia różnorodnych elementów – wywołuje „po-

⁷⁸ Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, s. 200.

⁷⁹ Tamże, s. 200-201.

⁸⁰ Na innym miejscu, omawiając m.in. wiersze *Mieszkańcy* i „Znów to szuranie...” Głowiński zauważa, że „konstrukcja bohatera romantycznego prowadziła do sięgnięcia po środki groteski” (tamże, s. 165).

⁸¹ A. Ważyk, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s. 182.

⁸² Tamże.

czucie niekoherencji”, co jest ewidentnym przejawem dominacji groteski na płaszczyźnie kompozycyjnej tekstu.

Z kolei Anna Węgrzyniakowa i Tomasz Stępień, godni podziwu eksploratorzy „wielokodowej tektoniki” poematu, wskazują na gatunkowe powinowactwa *Balu w Operze* z tekstami obiegu popularnego. Węgrzyniakowa dopatrzyła się w poemacie kompozycji rewiowej i elementów poetyki szopkowej:

Pokaźny procent tworzywa warstwy fabularnej stanowią realia popularnej rozrywki (wmontowana w program balu rewia). Rewiowej materii balowego świata odpowiada rewiowa kompozycja linearna poematu: w części III podekscytowany tłum balowiczów („sześć tysięcy w jedno ciało”) w ę ż o w y m korowodem oplątuje gmach Opery, w części XI wpełza na salę „największa atrakcja” nocy – ociekające złotem, wspaniałe s m o c z y s k o z wyzywającą kobietą na grzbiecie. Tak właśnie mógłby się przedstawiać półfinał i finał (widowskiej, epatującej seksem i przepychem) rewii Własta.

Z kabaretową realizacją wątku apokaliptycznego (plan symboliczny wyrasta z hiperbolizacji obrazów realnych) idealnie współgra „małpi fatalizm” [...], głos prezentera-wodzireja i katastroficzna funkcjonalizacja potocznej formuły „diabli wezmą”.

Koncentrując się na tym planie świata przedstawionego, poza rewią dostrzeżemy elementy poetyki szopkowej.⁸³

Na uwagę zasługują zwłaszcza spostrzeżenia Węgrzyniakowej dotyczące konstrukcji podmiotu utworu. Stwierdza ona mianowicie, że „w pewnych partiach *Balu* narrator przyjmuje pozycję ironicznego prezentera-wodzireja [...]” (s. 177). W pozycji wyjściowej narrator (obserwator) usytuowany jest „w quasi-realnym czasie i przestrzeni”. Taka pozycja „eksponuje właściwe satyrze politycznej bezpośrednio odniesienie do aktualnej rzeczywistości” (s. 178). Jednak w miarę rozwoju poematu podmiot, który początkowo jest świadkiem zdarzeń realizującym strategię satyryka, zaczyna pełnić funkcję „stacji przekąźnikowej, odbierającej płynące z wielu różnych kierunków impulsy informacji [...]” (s. 178). W sumie:

Siła tego utworu zasadza się na stopniowym dozowaniu satyrycznych środków, sukcesywnym rozwoju tempa, kabaretowych kontra-

⁸³ Węgrzyniakowa, *Dialektyka organizacji językowej...*, s. 176 (podkreślenia autorki).

stach stylu, odpowiednim dozowaniu grozy, która hiperbolizuje ludyczną przestrzeń balowej sali, zmienia karnawałową imprezę rządową w wizję współczesnego Babilonu, hiperpotęgi zła (polityka, seks, pieniądze). Ta groteska apokaliptyczna organicznie wyrasta z satyry i kabaretu, można nawet określić *Bal* mianem anty-szopki czy anty-rewii. Tuwim odwraca zasadę obowiązującą w szopce: tam ludyczne, rodzinne ucziłowienie (oswojenie) polityki, tutaj brutalne odcziłowienie, animalizacja, reifikacja (przerażenie). Z identyczną przewrotnością zostały użyte komponenty rewii (wokalny leitmotiv „ideolo” odsłania pragmatykę rozrywki, tancerka Satanella łączy sferę balu ze sferą kosmosu, finał „rewii” tożsamy jest z katastrofą – świat bawi się „hucznie, tłumnie, płciowo, krwawo” i po raz ostatni).⁸⁴

Tak więc w interpretacji Wegrzyniakowej w ramach poematu dokonuje się transformacja satyryka w proroka, który „jako prawdomówca powołuje się na autorytet Słowa Bożego” (s. 181). Zauważmy przy okazji, że w gruncie rzeczy rola proroka jest jednym z wariantów postawy satyryka⁸⁵. Każde proroctwo ma w sobie coś z satyry na cały świat, a więc satyry o charakterze uniwersalnym. W *Balu* można się nawet dopatrzeć satyry na wszechświat, bowiem krytykowane mechanizmy społeczne, którym w tle towarzyszy „W zodiakalnej karuzeli / apokaliptyczny zamęt”, ukazane zostały jako przejaw sił szatańskich. Jednak przerastanie poematu satyrycznego w apokaliptyczną groteskę nie zasadza się wyłącznie na poszerzeniu adresu satyry, ale – i to przede wszystkim – na takim ukształtowaniu podmiotu literackiego, w efekcie którego staje się on ambiwalentny. Jak trafnie zauważa Leonard Neuger, „punkt widzenia satyryka zmierza do ujednoznacznienia opisywanego świata [...], groteska powoduje rozmycie jednoznaczności, wielość punktów widzenia”⁸⁶. Proroctwa zazwyczaj dalekie są od jednoznaczności, a prorocy znajdują się w specyficznej sytuacji. W przeciwieństwie do satyryka, krytykującego pewien wycinek rzeczywistości, a więc zajmującego pozycję zewnętrzną w stosunku do negowanego obiektu, prorok jest wewnątrz krytykowanego świata, który z tej perspektywy przedstawia się jako chaos.

⁸⁴ Tamże, s. 180–181.

⁸⁵ Zob. Stępień, *O satyrze*, s. 69–70.

⁸⁶ Neuger, dz. cyt., s. 157.

Tuwim odwołując się do konwencji prorocstwa, modyfikuje ją, by tak rzec, zgodnie z duchem czasu, sięgając po gatunek estradowy o strukturze analogicznej do prorocstwa, a ponadto skutecznie niwelujący patos – po melodeklamację:

Kompozycja *Balu w Operze* wydaje się wyraźną aluzją do kabaretowych tekstów Tuwima – melodeklamacji. W *Balu* rola podmiotu-wykonawcy zostaje zrealizowana w e w n ę t r z n i e, integrujący całość podmiot-recytator melodeklamacji zostaje wpisany w samą strukturę tekstu. Założona jest tu zarazem rola odbiorcy, dla którego doświadczeniem „bazowym” jest znajomość poetyki spektaklu kabaretowego i tekstów w nim wykonywanych. To swoisty, zakładany przez podmiot czynności twórczych, g e n o t y p, na podstawie którego budowane są f e n o t y p o w e wariacje i sublimacje.⁸⁷

Tekst aktualizuje więc równocześnie dwie sytuacje komunikacyjne: ludyczną (kabaretową) i serio (prorocstwa). Cytaty z *Objawienia* eksponują tę drugą, ale i bez nich jest ona wystarczająco czytelna. Rola proroka, podobnie jak rola podmiotu-wykonawcy melodeklamacji, zostaje wpisana w strukturę tekstu. Obie role, będące w istocie skrajnymi wariantami tej samej postawy podmiotu wobec rzeczywistości – postawy satyryka, nakładając się na siebie, dążą do utożsamienia. W efekcie podmiot satyryczny zatracza wyrazisty profil. Jest prorokiem, ale nie całkiem serio. Mówi jak kabareciarz, ale nie tylko po to, by zabawić odbiorcę. Ta niejednoznaczność intencji wiąże się ściśle z dominacją groteski jako zasady konstrukcyjnej, która realizując na płaszczyźnie konstrukcji podmiotu, jest w *Balu* nośnikiem światopoglądu katastroficznego.

*

Można przypuszczać, że gdyby *Bal w Operze* zaistniał oficjalnie w dwudziestoleciu międzywojennym, znacznie wcześniej zwrócono by uwagę na jego uniwersalną wymowę. Wątpliwe wydaje się natomiast to, że byłby wówczas utworem mniej kontrowersyjnym, nie tylko z uwagi na swoją aktualność polityczną. Ze współczesnej perspektywy widać wyraźnie, co „nobiletowało” poemat w oczach od-

⁸⁷ T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, s. 206 (podkreślenie autora).

biorców i zdecydowało o przyznaniu mu wysokiej rangi w dorobku Tuwima. Były to te jego walory, które pozwalały czytać *Bal* jako tekst obiegu wysokiego – niezwykła językowa wirtuozeria i semantyka, oparta na pośrednim, a nie jak w satyrze – bezpośrednim, stosunku do rzeczywistości. Słowem ranga poematu wzrosła, gdy dostrzeżono, że jest on czymś więcej niż satyrą na polską rzeczywistość lat 30.⁸⁸ Nie zmienia to jednak faktu, że *Bal* nie tylko wyrastał z satyry politycznej Tuwima, ale też nią był. Bez kontekstu satyrycznej i kabaretowej twórczości Tuwima poemat nie może być w pełni zrozumiany, nie tylko dlatego, że satyra i kabaret są jego tworzywem. Artystyczna wartość *Balu* tkwi w mistrzowskim pogodzeniu poetyk i funkcji właściwych różnym obiegom literackim. Tekst aktualizuje kabaretową sytuację komunikacyjną, a jednocześnie na tyle ją przekształca, że ludyczność nie staje się jego funkcją dominującą. Niemniej, element ludyczny w sposób znaczący wpływa na semantykę poematu. Jest znakiem dystansu podmiotu do świata przedstawionego, ale też – co wydaje się szczególnie ważne – sygnalizuje dystans autora do tekstu. *Bal* jest utworem, którego nie można traktować zbyt poważnie, nie ryzykując przy tym, że się go przeinterpretuje. Nie da się jednoznacznie stwierdzić, czy Tuwim prowadzi w *Balu* świadomą grę z odbiorcą. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że tekst na swój sposób „drwi” z wysiłków interpretacyjnych. Swoistość poematu zasada się bowiem na ewokowanej przez jego formę niejednoznaczności. Nie tylko dlatego, że mechanizmy spójnościowe tekstu są głęboko

⁸⁸ Jak zauważa Ryszard Matuszewski, „[...] pierwszymi, którzy podkreślili niezwykłą rolę *Balu* w *Operze* w dorobku Tuwima, byli na początku lat sześćdziesiątych poeci i krytycy związani z tradycjami awangardy i krystalizowaniem się poezji lingwistycznej”. Ich zainteresowanie poematem miało, jak to określa Matuszewski, „charakter przewrotnej reinterpretacji”. Wyniesiony ponad inne dzieła *Bal* uznany został za najbardziej wartościowe i trwałe osiągnięcie poety. Trudno oczywiście zgodzić się z tak jednostronnym sądem o twórczości Tuwima, warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że opinie te są refleksem nowych tendencji w poezji, w pewnej mierze przez *Bal* zapowiadanych. W ich kontekście łatwiej zauważalne stały się właściwości tekstu, dzięki którym m.in. przekraczał on ramy satyry. Bardziej istotne okazało się osadzenie poematu w języku niż w rzeczywistości. Kolejnym aktem „nobilizacji” poematu była interpretacja Jadwigi Sawickiej. Wskazuje na to wyraźnie kontekst, w jakim Sawicka umieszcza *Bal*. Punktem odniesienia jest dla niej przede wszystkim twórczość liryczna poety, natomiast satyra i kabaret zostają sprowadzone do roli „dostawcy” wypracowanych na tym polu technik wyrazu. Pomniejszanie przez Sawicką wagi twórczości satyrycznej i kabaretowej jako kontekstu interpretacyjnego *Balu* tłumaczy fakt, że w jej przekonaniu w świadomości Tuwima „liryka i satyra były rozgraniczone” (J. Sawicka, „*Filozofia słowa*” *Juliana Tuwima*, s. 112).

ukryte. Niejednoznaczność jest również konsekwencją specyficznego statusu *Balu* jako utworu „z pogranicza” obiegu literackich. Przy czym ten jego „pograniczny” status nie daje się scharakteryzować przy pomocy prostego przeciwstawienia: poetyka obiegu trywialnego – funkcje zarezerwowane dla obiegu wysokoartystycznego. *Bal* sytuuje się na pograniczu obiegu zarówno ze względu na poetykę, jak i realizowane poprzez nią funkcje – jako wizja katastroficzna, ale kabaretowa, nie przestaje być satyrą na sanację, choć nie jest nią wyłącznie. Nie można go mierzyć jedną miarą, czytać w kontekście liryki, upodrzedniając rolę satyry i kabaretu, i odwrotnie – redukować do utworu satyrycznego, abstrahując od faktu, że poemat był ukoronowaniem procesu ewolucyjnych przemian, jakim ulegała cała twórczość Tuwima. *Bal w Operze* jest bowiem w pewnym sensie *pars pro toto* tej twórczości, która w „optyce socjolingwistycznej jawi się jako swoisty fenomen pogranicza i jako takie zjawisko ma wartość soczewki skupiającej istotne w dwudziestoleciu tendencje homogenizacyjne”⁸⁹. Jest też *Bal* kwintesencją Tuwimowskiej groteski, która ze szczególną wyrazistością tendencje te odzwierciedla. Synekdochiczność poematu w stosunku do całej twórczości jego autora wynika również z faktu, że groteska służy w nim tyleż satyrze, co metafizyce, w której to funkcji pojawia w poezji Tuwima zarówno przed *Balem*, jak i po nim.

Przerażony

*Jak, ci co w hożej, uśmiechniętej pannie
Widzieli szkielet z pierścieniem na kości
Był Julian Tuwim. Żądał poematów.
Ale myśl jego jest konwencjonalna
I tak użyta jak rym i asonans.
Przykrył nią wizje, których się zawstydził*⁹⁰.

Zacytowany tu w charakterze motta fragment *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosza, zaczyna się od słów dobrze znanych badaczom twórczości autora *Balu w Operze*: „W grozie żył Tuwim, milk-

⁸⁹ Węgrzyniakowa, *Dialektyka organizacji językowej...*, s. 189.

⁹⁰ Cz. Miłosz, *Poezje*, Warszawa 1988, s. 213–214.

nał, grał palcami”⁹¹. O ile temu zdaniu nie można odmówić trafności, podobnie jak dwóm pierwszym z przywołanego fragmentu, o tyle z dwoma kolejnymi trudno się zgodzić, a przynajmniej zostawić je bez komentarza, gdyż nazbyt do polemiki prowokują. W moim przekonaniu myśl Tuwima nie była konwencjonalna, tak jak nie była taką jego poetyka i to nie tylko wtedy, gdy ukazywał człowieka na tle społeczności, ale również, gdy mówił o sprawach odwiecznych, dając wyraz doświadczeniu metafizycznej grozy.

Jest rzeczą uderzającą – pisał Kazimierz Wyka – jak wcześniej u Tuwima się pojawił i jak często o sobie dawał znać motyw śmierci. Motyw mało oczekiwany u poety, którego jedyną filozofią – zwłaszcza w latach debiutanckich – zdaje się być biologiczne zachłyśnięcie życiem i nic ponadto⁹².

Trudno trafnie oddać wrażenia, jakie wywołuje lektura kolejnych tomów poezji Tuwima. Zastanawia tyleż fakt, że poeta tak często mówi o śmierci, co i kontekst, w jakim ten motyw powraca. Pojawia się on w ekstatycznym peanie na cześć życia, towarzyszy refleksji nad sensem twórczości poetyckiej i lirycznemu zapisowi ulotnego nastroju. Przenika w głąb metafory, zdradzając tym samym swój obsesyjny charakter. Wykrzyczany we wczesnych wierszach zachwyt nad życiem zaskakuje i formą ekspresji, i swoją nieautentycznością⁹³. Jest to zachwyt podszyty przerażeniem, próba ucieczki przed lękiem, a jednocześnie swoisty, choć raczej mało skuteczny, sposób osławiania śmierci. Mało skuteczny w tym sensie, że dla pozornego witalisty Tuwima śmierć widziana wyłącznie w perspektywie egzystencjalnej jako kres biologicznego istnienia była zjawiskiem niewytłumaczalnym i niemożliwym do zaakceptowania⁹⁴. Późniejsza twórczość autora *Rzeczy czarnoleskiej* jest świadectwem narastania obsesji śmierci i nieustannie ponawianych prób jej opanowania przy pomocy poetyckiego słowa.

Parafrazując sąd Michała Głowińskiego o poezji Leśmiana, można chyba bez popadania w przesadę stwierdzić, że rozważania o Tuwima

⁹¹ Tamże, s. 213. Fragment tego zdania posłużył Ryszardowi Matuszewskiemu za tytuł jednej z części przywołowanego już wstępu do I tomu wierszy. Zob. przyp. 54.

⁹² K. Wyka, „Dusza - ciała wyleciała...”, w: *Literatura. Komparatystyka. Folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, Warszawa 1968, s. 633.

⁹³ Zob. J. M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 292.

⁹⁴ Zob. K. Wyka, dz. cyt., s. 634.

mówieniu o śmierci mogłyby się stać rozważaniami o tym, co w jego poezji najistotniejsze⁹⁵. W niniejszym studium interesuje mnie tylko jeden z aspektów tak szeroko zarysowanego problemu, a mianowicie rola groteski w artykulacji tematu śmierci. W moim przekonaniu groteska, tak często obecna w poezji Tuwima, jest uprzywilejowanym, a zarazem wyraźnie zróżnicowanym, sposobem mówienia o sprawach ostatecznych. Zastanawiający wydaje się fakt, że mimo zmiany perspektywy, w jakiej postrzega poeta zjawisko śmierci, nie rezygnuje on z groteski jako środka ekspresji. Sądzę, że skłonność Tuwima do kreacji groteskowej tłumaczy się nie tyle potrzebą zniwelowania obsesyjnego lęku przed śmiercią, ile ma uzasadnienie estetyczne. Groteska była najbardziej adekwatnym językiem, w jakim mogła wyrazić się postawa poety wobec śmierci, postawa nacechowana sprzecznymi emocjami, rozpiętymi pomiędzy przerażeniem i fascynacją. Sięgał więc po nią zarówno wówczas, gdy widział w śmierci jedynie makabryczny finał życia, jak i wtedy, gdy próbował określić jej sens w wymiarze metafizycznym.

*

Jak przystało na twórcę oscylującego między skrajnościami, najbardziej humorystyczny wiersz Tuwima o śmierci jest makabryczną wizją umierania i rozkładu ciała. Mam tu na myśli, jeden z wczesnych utworów poety – *Humoreskę* z tomu *Sokrates tańczący*. Jest to nasycony elementami makabrycznymi, ujęty w formę katarynkowo zrytmizowanej wyliczanki w stylu księdza Baki, opis pośmiertnych „losów” ludzkiego ciała, przekształcający się w najmniej oczekiwanym momencie w erotyk. Dwie pierwsze zwrotki wiersza wprowadzają nastrój grozy:

Noc czarna, krucza
Na ogród spadła,
Śmierć mi dokucza,
Chytra, zajadła.

⁹⁵ Mam na myśli sąd wypowiedziany w szkicu *Poezja śmierci*: „Gdyby przyjąć szeroką koncepcję, rozważania o Leśmiana mówieniu o śmierci mogłyby się stać rozważaniami o całej jego poezji” (M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 277).

Z chichotem czarta,
Z pychą papieża,
Patrzy uparta,
Zęby wyszczerza.

Noc jest kruczka, śmierć chytra, pyszna, demoniczna i nieustępliwa niczym czyhające na swoją ofiarę zwierzę. Takie nagromadzenie konwencjonalnych rekwizytów potęguje wprawdzie nastrój niesamowitości, ale też sprawia, że silnie odczuwamy jego sztuczność. Widoczna już na wstępie tendencja do epatowania grozą w kolejnych zwrotkach zostaje wzmocniona poprzez wprowadzenie do niemal fizjologicznego opisu umierania i pośmiertnego rozkładu ciała elementów odrażających:

Mózg mi zamroczy
Czerwonym strachem,
Zasypie oczy
Drobnutkiem piachem.

Potem, jak glista
Gruba i tłusta,
Okrągła, śliska
Zatka mi usta.

Krwi tętna skrzepną
Duszością sparte,
Oczy osłepną,
Strasznie otwarte.

Oniemieć, zgłuchnąć,
Zmartwieć mi przyjdzie,
Puchnąć i cuchnąć
W nagim bezwstydzie.

Kadłub mój zmarły
Opłaczą płaczki,
Będą mnie żarły
Małe robaczki.

Tak się zaroją,
Jak czarne mrowie,
Zeżrą pierś moją,
Zgniły mózg w głowie.

Głodem się wdłubią
W oczy nabrzękle,
Chciwie wyskubią
Mięso rozmiękle.

Zeżrą wnętrzności,
Stoczą je całe,
Zostaną kości
Suche i białe.

Z każdą zwrotką, jakby na przekór narastającej makabryczności, odsłania się komiczna strona tego szokującego swoją estetyką przedstawienia śmierci. Wydaje się, że sztucznie potęgowany nastrój grozy osiąga punkt kulminacyjny w zwrotce szóstej i od tego momentu jest sukcesywnie rozbijany. Szczególną rolę w tym procesie niwelowania grozy odgrywa strofa siódma, w której sąsiadują ze sobą lakoniczna wzmianka o pogrzebie („Kadłub mój zmarły / Oplaczą płaczki”) i odrażająca wizja przyszłego rozkładu ciała („Będą mnie żarły / Małe robaczki”). Zredukowany do rytuału oplakiwania zmarłego, a właściwie jego zwłok, obrzęd zostaje strywalizowany i pozabawiony wymiaru metafizycznego. Na plan pierwszy wysuwa się materialny aspekt śmierci ukazany w sposób równie trywialny. Mimo to zwrotka zawiera w sobie potężny ładunek komizmu. Jej kompozycyjną dominantą jest bowiem zasada kontrastu, który sprzyja efektowi komicznemu. Najogólniej mówiąc komizm tej zwrotki wynika z niestosowności wystąpienia. Płaczki nie oplakują zmarłego, ale jego zmarły kadłub, małe robaczki żrą, „zmarły” rymuje się z „żarły”, a „robaczki” tworzą rym do „płaczki”. To stylistyczne niedopasowanie jest tak rażące, że aż śmieszne. W efekcie epatujący brzydotą obraz rozkładu ciała odmalowany w kolejnych strofach wydaje się – podobnie jak nastrój grozy w pierwszej części wiersza – nieautentyczny w swym przerysowanym antyestetyzmie. I właśnie w momencie, gdy zaczynamy odczuwać, że ten nadmier-

nie realistyczny opis, rozwijający się niczym wprawiony w ruch mechanizm, nazbyt się wydłuża, następuje zaskakujący finał:

Teraz, dziewczyno,
Niech tve ramiona,
Ciepłe ramiona,
Oplotą szyję,

Teraz niech w usta
Twoje się wpiję,
Błogosławiona,
Błogosławiona!

Efekt jest piorunujący. Tak nagle przejście od konwencji makabrycznej ballady do erotyku może wprawić czytelnika w chwilowe osłupienie, ale szybko uświadamia on sobie, że cały utwór jest zabawą literacką, której zasady właśnie rozpoznał. Trudno oprzeć się wrażeniu, że sens tego wiersza – zgodnie z zapowiedzią zawartą w tytule – wyczerpuje się w wyrafinowanej wprawdzie, ale realizującej wyłącznie cel ludyczny, grze z odbiorcą. Nie jest to przypadek w poezji autora licznych pastiszów i parodii odosobniony. Czy rzeczywiście jednak należy uznać *Humoreskę* za utwór pozbawiony głębszego znaczenia? Mimo, że na plan pierwszy wysuwa się w tym wierszu ludyczny aspekt kreacji groteskowej, centralnym jego motywem pozostaje śmierć. Śmierć ukazana z dystansem humorysty, który próbuje opanować swoją obsesję sprowadzając ją do problemu estetycznego. Godząca piękno z brzydotą groteska okazuje się w tym wypadku najskuteczniejszym sposobem ekspresji. Także dlatego, że ze względu na właściwą sobie ambiwalencję, sens kreacji groteskowej pozostaje zawsze niejednoznaczny. Estetyzacja śmierci w *Humoresce* może być interpretowana jako wyraz filozoficznej nie-dojrzałości do ukazania zjawiska w perspektywie metafizycznej⁹⁶, ale nie oznacza to, że jest ona chwytem artystycznie chybnym. Pod pozorem pieczołowicie wypracowanego dystansu skrywa się dojmujący lęk przed śmiercią, która nieustannie „zęby wyszczerza”.

*

⁹⁶ Zob. K. Wyka, dz. cyt., s. 634, 636.

W cytowanym już artykule *Dusza z ciała wyleciała...*, poświęconym interpretacji *Piosenki umarłego*, Kazimierz Wyka zwraca uwagę na zakorzenienie Tuwimowskich wyobrażeń śmierci w folklorze. Konstatując, że stale obecne u poety „zjawisko śmierci jako dosłownie materialne, związane z prowincją, z ludowymi wyobrażeniami, z rozkładem ciała, pogrzebem i cmentarzem” było „pozbawione metafizycznego odnośnika”⁹⁷, badacz pokazuje, w jakim kierunku wyobrażenia te ewoluowały i czym zaowocowały próby opanowania narastającej obsesji śmierci. Za artystycznie najdoskonalszy efekt tych prób uznaje Wyka właśnie *Piosenkę umarłego*, która wraz ze *Strzyżeniem (Treść gorejąca)* i *Dumami (Z wierszy ocalałych)* tworzy „mały tryptyk poetycki”. Ukazuje on trzy różne postawy wobec śmierci: bunt (*Strzyżenie*), rezygnację (*Dumy*) i „wybieg filozoficzny”, polegający na zbudowaniu sytuacji fabularnej i obronnej, w której śmierć przestanie być zjawiskiem nieodwracalnym⁹⁸. Sens *Piosenki umarłego* zasadza się na takim właśnie wybiegu. Utwór, oparty na motywie zaczerpniętym z piosenki ludowej⁹⁹, jest groteskową wizją zaświatów zasadniczo odbiegającą od swego pierwotnego wzoru. W zachowanych przekazach pieśni *Dusza z ciała wyleciała*, opuściwszy ciało zmarłego, dusza trafia na zieloną łąkę, gdzie spotyka św. Piotra lub anioła¹⁰⁰, który prowadzi ją do raju. W *Piosence* Tuwima to sam zmarły biegnie za swoją przypominającą anioła, a ściślej jego jarmarczny wizerunek, duszą, aby zawrócić ją z wytyczonej przez tradycję drogi:

Powróć ze mną do miasteczka,
Pobekując jak owieczka,
Podaj rączkę, białoruna,
Niech nie mówią, że ja umarł.

⁹⁷ Tamże, s. 636.

⁹⁸ Tamże, s. 641.

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ Zob. T. Michałowska, „*Dusza z ciała wyleciała*”. *Próba interpretacji*, „*Pamiętnik Literacki*” 1989, z. 2; P. Grochowski, *Obraz śmierci w ludowych parafrazach „Skargi umierającego” i pieśni „Dusza z ciała wyleciała”*, w: *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna. Antropologia kultury. Humanistyka. Materiały III Krajowej Konferencji „Tanatos” 1999*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1999.

U trumniarza na wystawie
W srebrnym gaju cię postawię,
Na drewnianej, twardej łączce,
Z papierową lilią w rączce.

Staną gapie za szybami,
A ty ruszaj skrzydełkami,
A ty stukaj sztywną nóżką,
Zatracona moja duszko.

Przechytrzona śmierć na moment zostaje unieważniona. Na moment, ponieważ zaproponowane rozwiązanie problemu ostatecznego jest wyraźnie ambiwalentne. Wyka trafnie zauważył, że „*Piosenka umarłego* została [...] zbudowana z elementów ludowo-prowincjonalnych [...] dla celu, który w ich ramie się nie mieści”¹⁰¹. Intencja autora nie może być zatem rozpatrywana wyłącznie jako wypadkowa stylizacji¹⁰², ponieważ sens wiersza nie zgadza się ze światopoglądem ludowym. Zabiegi stylizacyjne w *Piosence* służą wprawdzie przywołaniu tego światopoglądu, ale sposób operowania cytowanymi elementami, jako swoiście teatralnymi rekwizytami, sygnalizuje dystans autora do utrwalonej w folklorze wizji świata i zaświata. Tuwimowska wizja zaświatów ma charakter groteskowy, ponieważ jego bohater ukształtował się w kręgu innych wartości niż bohater pieśni ludowej. Nie uwolnił się wprawdzie od materialnego wyobrażenia śmierci, ale zatracił wiarę w jej sens metafizyczny. Niewątpliwie, groteskowy obraz podobnej do anioła duszy, która „u trumniarza na wystawie”, niczym kukielka rusza skrzydełkami i stuka sztywną nóżką, wyraża jednocześnie intencję przewyciężenia lęku przed śmiercią i jego potwierdzenie¹⁰³. Zdaje się jednak znaczyć coś więcej. „Zatracona duszka” może symbolizować utratę metafizycznej perspektywy postrzegania śmierci, a budowanie sztucznego raju – potrzebę jej odzyskania.

¹⁰¹ Tamże, s. 642.

¹⁰² Chociaż sam Tuwim taką interpretację zasugerował w wywiadzie udzielonym J. Błońskiemu, wskazując na swój zaginiony zbiór literatury jarmarcznej i podkościelnej jako źródło inspiracji i określając *Piosenkę* mianem stylizacji „pod taką naiwną kantyczkę”. *Rozmowy z pisarzami. Z Julianem Tuwimem rozmawiał Jan Błoński*, „Przekrój”, 1953, nr 454–455. Cytat za: K. Wyka, dz. cyt., s. 616.

¹⁰³ K. Wyka, dz. cyt., s. 641.

Piosenka umarłego jest – jak trafnie zauważa Wyka – najbardziej Leśmianowskim wierszem Tuwima. Jej pokrewieństwo z poezją Leśmiana uwidacznia się nie tylko w sposobie wyzyskania folkloru i w konstruowaniu „zaświata przedstawionego”, ale też w płaszczyźnie ideowej utworu. W wierszu tym Tuwim, podobnie jak Leśmian, równocześnie daje wyraz zwątpieniu i potrzebie wiary w istnienie innego wymiaru rzeczywistości.

*

Zdaniem Kazimierza Wyki, *Piosenka umarłego* zajmuje wśród Tuwimowskich wierszy o śmierci miejsce szczególne. Jest ona zwieńczeniem drogi, którą przeszedł poeta jako człowiek pytający o to, czym jest śmierć i jako twórca poszukujący artystycznie doskonałego rozwiązania dręczącego go problemu. Groteskowa opowieść o losach „zatraconej duszki”, w której stale obecne w twórczości Tuwima ludowe wyobrażenia śmierci skrzyżowały się z charakterystycznym dla poety szeregiem obrazowo-skojarzeniowym, związanym z patrzeniem przez witrynę sklepową¹⁰⁴, ukazuje zjawisko w perspektywie metafizycznej. Nie jest to jednak perspektywa dopiero w *Piosence umarłego* uwidoczniła. Już w *Czwartym tomie wierszy* obok *Życia* i *Śmierci*, mówiących o lęku przed śmiercią „prostaczo i prymitywnie od strony egzystencjalnej”¹⁰⁵, znajduje się utwór, w którym wyrażone zostało przekonanie o daremności ludzkich wysiłków, by przy pomocy tytułowej nauki zrozumieć sens istnienia:

Nauczyli mnie mnóstwa mądrości.
Logarytmów, wzorów i formułek,
Z kwadracików, trójkącików i kółek
Nauczali mnie nieskończoności.
[...]
Różne rzeczy do głowy mi wkuli,
Tumanili nauką daremną.
[...]
I do dziś mam taką szkolną trwogę:
Bóg mnie wyrwie – a stanę bez słowa!

¹⁰⁴ Tamże, s. 636.

¹⁰⁵ Tamże, s. 634.

– Panie Boże! Odpowiadać nie mogę,
Ja... wymawiam się, mnie boli głowa...

Trudna lekcja. Nie mogłem od razu.
Lecz nauczę się... po pewnym czasie...
Proszę! Zostaw mnie na drugie życie,
Jak na drugi rok w tej samej klasie.

(*Nauka*)

Jest coś zabawnego w pomyśle, by człowieka spotykającego się u kresu swego życia z Bogiem porównać do ucznia, który został wyrwany do odpowiedzi i w sposób banalny tłumaczy się ze swojej niewiedzy. Jest ironia wynikająca z zestawienia katalogu „mnóstwa mądrości” ze szkolną, równie częstą, co trywialną sytuacją, w której mądrości te okazują się bezużyteczne. Jest też tłumiony lęk przed śmiercią i wymawianie się od nazwania tego, co niepojęte. Nie zawsze jednak stosuje poeta tego rodzaju wybiegi, mające na celu zniwelowanie egzystencjalnej i metafizycznej grozy poprzez jej trywializację. Tuwim, przeciwnie niż kreujący „zaświat przedstawiony” Leśmian, ukazuje śmierć przede wszystkim poprzez pryzmat codziennych zdarzeń, zza których przebłyskuje tajemnica istnienia:

Tajemniczeją rzeczy, fantastyczniej zdania,
I mówić coraz trudniej i milczeć coraz boleśniej.
Obrastają natrętnym szeptem głębiny mieszkania,
Krzesło, przy stole zaczęte, melodią kończy się we śnie.

(*Życie codzienne*)

Cytowany tu we fragmencie wiersz pochodzi z tomu *Biblia cygańska*. Jednak już w zbiorze *Rzecz czarnoleska* obok utworów, w których problematyka procesu twórczego jako sposobu docierania do istoty bytu, łączy się z tematem śmierci skojarzonej z poetyckim natchnieniem („Natchnienie jak śmierć nadciąga” – *Wiersz*), znajdują się wiersze odkrywające w najzwyczajniejszych zjawiskach ich tajemniczy i groźny wymiar. *Ranek tragiczny*, *Temperatura*, *Z powodu maszyn*, *Fryzjerzy*, tryptyk *Trzy wiersze o fryzjerze*, *O moim stole* czy wreszcie *Pieśń o głowie i księżycu* przynoszą niejednorodne w tonacji obrazy, w których przemieniona lub zdeformowana rzeczywistość pośrednio wyraża dziwność i grozę istnienia, ukazywane z żartobliwym dystansem, jak np. w wierszu *Z powodu maszyn*, ale też z tendencją

do potęgowania atmosfery niesamowitości, która pełni funkcję dominanty kompozycyjnej w *O moim stole* i w makabryczno-lirycznej *Pieśni o głowie i księżycu*. Ten ostatni utwór jest szczególnie interesujący z punktu widzenia omawianej tutaj problematyki nie tylko ze względu na dziwaczność obrazowania, sprzyjającą efektowi groteskowemu, lecz również z uwagi na fakt, że pojawiają się w nim motywy obecne także w innych wierszach Tuwima.

W tomie *Sokrates tańczący, zaraz po Humoresce*, znajduje się napisany prozą utwór *Śmierć miejska*, którego fragment zacytował Kazimierz Wyka w swojej interpretacji *Piosenki umarłego* jako dowód na folklorystyczny rodowód barokowo-ludowego, prowincjonalnego i przyzwoitego widzenia zjawiska śmierci przez Tuwima¹⁰⁶. Badacz przywołał jednak tylko nawiązujący do tradycyjnego wizerunku śmierci, tyleż groteskowy, co ironiczny, obraz przyczajonej pod kawiarnianym stolikiem, rozchichotanej kostuchy, którą „każdy nieostrożny ruch [...] mógł zamienić w kupę kości”, rozsypujących się „z chrzęstem, żałościem”. Wizerunkowi temu narrator *Śmierci miejskiej* przeciwstawia inną maskę śmierci:

Raz jeden tylko, powtarzam, widziałem ją w tej postaci. A chcę właśnie powiedzieć, że ma ona, chytra, najrozmaitsze maski, z których jedna najbardziej mnie zastanawia.

W duszne, rozpalone dnie wlecze się ulicą i sapie. Jest to wtedy tłusta, rozlaźla baba, skwarna Śmierć Miejska, z czerwoną, jak piwonია, błyszczącą twarzą. Poznają ją po ry b i c h o c z a c h [podkreśl. – moje] i ociężałych ruchach nóg w rudych pończochach.

Więcej o niej nic nie wiem, gdyż nie odważyłbym się jej śledzić. Przechodzę zwykle szybko, z udaną obojętnością, nie oglądam się. Wiem jednak, że ona przystaje wtedy, odwraca się powoli i długo patrzy za mną bezmyślnie-kobiecym wzrokiem.

Ulice zaś są prawie puste, wymiecione skwarem.

„Rybie oczy” Śmierci Miejskiej wchodzi w skład ciągu obrazowo-skojarzeniowego, w którym temat śmierci łączy się z motywem topielca, tonięcia, ogarnięcia przez żywioł wodny. Motyw ten pojawia się m.in. w wierszach *Sufit* i *Odyseusz z Rzeczy czarnoleskiej*, a następnie powraca w rozbudowanej formie w *Akwarium z Biblii cygań-*

¹⁰⁶ Tamże, s. 635.

*skiej. Jednak jego groteskowy aspekt najwyraźniej uobecnił się w *Pieśni o głowie i księżycu*:*

Naprzeciwko księżycu jest mój dom,
W oknie okrągła głowa,
Szybą równo ucięta.

On kołem niebo toczy,
Przewracają się oczy,
Łypią rybno i głupio.

Ach, głowo uśmiechnięta,
Jak woskowo i trupio
Kręcisz się, głowo śnięta!

Naprzeciwko księżycu jest mój dom,
Srebrną żonę obudziłem i mówię:
„Zobacz, jadę ścianami ku drzwiom,
Chwyć mnie kołującego, bo się zgubię.
Ja oczami muszę za nim, patrz,
Ginę tonę w bielonej powodzi!”
Srebrna żona nieszczęśliwa w płacz,
Wzrokiem za mną po świetlicy wodzi.

Naprzeciwko księżycu jest mój dom,
Opłynąłem światłą głęb pokoju.
I wróciłem na okno,
I świt siwy mnie połknął,
Szara wdowa nade mną płacze,
Ja ze szkła okrągłego patrzę
Jak potworek, jak gnom:
Głowa pływa w przeźroczystym słoju.

Nie siadajcie przy oknie w pokoju,
Gdy naprzeciw księżycu jest dom!

Nakreślona w *Pieśni* groteskowa wizja, powstała w wyniku przemieszania liryzmu i makabry, nie jest bezpośrednim przedstawieniem śmierci, niemniej jednak doskonale ilustruje mechanizm charakterystyczny dla Tuwimowskiego mówienia o sprawach ostatecznych. Poeta, który na przedmioty codziennego użytku i najbardziej

powszednie zdarzenia patrzy jak na fantomy przesłaniające inną, obcą i przerażającą rzeczywistość, daje przede wszystkim wyraz metafizycznej grozie, uciekając się m.in. do chwytu odrealnienia¹⁰⁷. W *Pieśni o głowie i księżycu* chwyt ten polega na deformacji niesamowitych obrazów, powstających w efekcie gry światła i cienia na ścianach oraz sprzętach pokoju. Obrazy te układają się w fantastyczną fabułę, która jest zasadniczym składnikiem kreacji groteskowej w tym wierszu. Motywacją absurdałnej wizji może być stan świadomości bohatera, pozostającego na pograniczu snu i jawy. Zarazem jednak konstrukcja wiersza nie pozwala na jednoznaczne rozstrzygnięcie czy bohater śni, czy też nie. Tak daleko posunięte odrealnienie może wywoływać poczucie grozy, ale równocześnie sprzyja wytworzeniu się typowego dla groteski dystansu. Tym bardziej, że przesadnie niesamowita, fantastyczno-makabryczna fabuła nie jest pozbawiona elementów komicznych. Efekt rozbawienia wywołuje zwłaszcza zaskakujące zakończenie wiersza w formie morału-ostrzeżenia, które jest metafikcyjnym wtrętem skutecznie rozpraszającym atmosferę grozy.

Jeśli zestawimy *Pieśń* wierszem *Zdarzenie na próbie* z tomu *Treść gorejąca*, to okaże się, że – mimo nasyconej makabrą niesamowitości, a może raczej z jej powodu – o śmierci mówi się tutaj z większym dystansem. W *Zdarzeniu* groteskowa wizja ma wprawdzie bardziej konwencjonalny charakter, ale atmosferę egzystencjalnej grozy odczuwa się tu znacznie silniej. W jej ewokowaniu, podobnie jak w *Pieśni o głowie i księżycu*, zasadniczą rolę odgrywa odrealnienie. Jednak w *Zdarzeniu* pozbawione jest ono tego rodzaju motywacji, jaka występuje w *Pieśni*, w której widmowy obraz może być zinterpretowany jako wytwór wyobraźni bohatera znajdującego się na pograniczu snu i jawy. Bohater *Zdarzenia* jest, by tak rzec, w pełni przytomny, a jednak widzi rzeczy dla innych niedostrzegalne, a przy tym z uporem maniaka twierdzi, że nie ubarwia swojej relacji:

Surowa była i grobowa
Głęboka scena kabaretowej rewii.
Komik bełkotał nagie, pieniądze słowa
Na tle wisielczej sznurowni

¹⁰⁷ O funkcjach odrealnienia zob. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, s. 165 oraz Matuszewski, dz. cyt., s. 36–39.

(Straszny jest teatr odarty z uludy)
I pięćset krzeseł, audytorium nudy,
Zajęły smutne, bezforemne widma,
Chrząkające coraz wymowniej,
Że ta sala, jak na śmierć, jest za widna,
A jak na życie – zbyt ciemna.
Nie są to żadne alegorie ani metafory.
Dosłownie:
Zasiadły stłamszone pokrowce-upiory,
No i – fochy, pretensje, humory...
I zaczęły sączyć mżące, słotne światło,
Jak na neurastenię chore reflektory,
Albo inaczej:
Wszystkie zaczęły ćmić
Wilgotne papierosy z jesiennych, miejskich liści.
Albo tak:
Gazowe lampy owinięto krepą,
A dzwonom z mokrej waty
Kazano requiem bić.
Summa summarum:
Jak gdyby w lesie,
Na Litwie,
Listopadowym w deszcz wieczorem,
Po omacku, na oślep,
Chory.

Świat przedstawiony w *Zdarzeniu na próbie* nabiera rysów groteskowych w wyniku zatarcia granicy między realnym a fantastycznym. Wykładnikiem odrealnienia jest struktura gatunkowa utworu, który można określić jako liryczny reportaż, zderzają się tu bowiem, a właściwie nakładają się na siebie, dwa punkty widzenia i dwa języki: reporterski i poetycki, w wyniku czego powstaje napięcie między dosłownością i metaforycznością. Odrealnienie, a tym samym efekt groteskowy, można uznać za pochodną demetaforyzacji, która zachodzi pod wpływem kontekstu, a konkretnie bezpośredniej uwagi „ja” lirycznego, że jego słowa należy rozumieć dosłownie.

Podczas gdy *Pieśń o głowie i księżycu* można potraktować przede wszystkim jako zabawę z absurdem i z odbiorcą, opowiadającą o lęku przed śmiercią w tonie żartobliwym, ujęta w formę lirycznego reportażu relacja z próby na scenie kabaretowej rewii podejmuje ten sam wątek na serio, ukazując tragiczny wymiar ludzkiej egzy-

stencji. „Teatr odarty z ularity” okazuje się miejscem, w którym rozgrywa się prawdziwy dramat – tragedia człowieka świadomego „śmiertelnych spraw”:

Komik zeszedł ze sceny bez braw,
Zziębnięty. Tarł ręce.
– „Ależ tu jak w psiarni, dyrektorze” ...
Nie widział upiornej gapy ani śmiertelnych spraw.
– „Tak, tak” ... – odrzekłem. I nie odezwałem się już więcej.

Napływało szare, pochłaniające morze.

Wierszy, w których realizująca się poprzez odrealnienie groteska służy ewokacji egzystencjalnej i metafizycznej grozy, jest w dorobku Tuwima wiele. Poeta często dawał wyraz poczuciu absurdalności świata, czyniąc to bezpośrednio, jak np. w *Sprzątaniu*, w którym tytułowa czynność zostaje określona właśnie jako absurdalna, a jej hiperboliczny opis podsumowany następująco:

Wszystko po to, żebym po sprzątaniu
Legł, oddany czystym, jasnym snom,
W czystym, jasnym, przelotnym mieszkaniu,
Niespokojnie myśląc: „Gdzie mój dom?”

lub też pośrednio, jakby przy okazji, w sposób daleki od jednoznaczności. Doskonałym przykładem są tu *Fryzjerzy* – utwór zagadkowy, a przez to fascynujący. Niezwykłość tego wiersza zasadza się na niespodziance w zakończeniu. Trzy pierwsze zwrotki są utrzymanym w konwencji realistycznej obrazkiem satyrycznym. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że nie tylko tytułowi bohaterowie wiersza, wiodący jałowy żywot fryzjerzy, zostali tutaj sportretowani. Obiekt satyry funkcjonuje tu jako *pars pro toto* społeczności ludzkiej, a przynajmniej tej jej części (stanowiącej zresztą znakomitą większość), której egzystencja w istocie niczym nie różni się od egzystencji znudzonych fryzjerów, którzy:

Gazetę czytają, czoła trą, gwiżdżą.
Chodzą, czekają na rzecz obcą, rzecz inną.
A tymczasem przed lustrem kłaniają się i mizdrzą,
Ziewają, połykają senność pustynną.

W kolejnych zwrotkach satyryczny obrazek nabiera wyraźnie rysów groteskowych, a to w wyniku nagłego przejścia od motywacji realistycznej do fantastycznej:

Będzie burza, w miasteczku sino, koguty pieją.
Fryzjerzy się boją, chodzą prędko – już grzmi,
Fryzjerzy płaczą, fryzjerzy śpiewają, fryzjerzy szaleją,
Zwalniają kroku i nagle chodzą à ralenti.

Podnoszą ręce bardzo powoli, bardzo powoli,
Kręcą głowami bardzo powoli i chodzą z łaski.
I niemym szeptem ruszają ustami, wpatrzeni w stolik,
W nikłowy przedmiot, który ich urzekł śmiertelnym blaskiem.

A teraz się wiją, włożą na ściany, ulewę słyszą,
A teraz się płaszczą przed lustrem zdumionym – „patrz! tam! tam!”
Fryzjerzy tańczą, fryzjerzy krzyczą, w powietrzu wiszą
I aniołami fruwać w głębi lustrzanych ram.

To doskonały przykład obiektywizacji odrealnienia. Obraz fruwających fryzjerów, w kontekście wcześniej zarysowanej sytuacji zupełnie nieprawdopodobny, jawi się jako realny, co w efekcie wywołuje poczucie absurdalności. Przerazenie fryzjerów jest nieproporcjonalne w stosunku do jego realistycznej motywacji, jaką stanowi burza. Zza absurdalnej, z pozoru zabawnej sytuacji przeziiera metafizyczna groza.

*

Dystans humorysty i rezygnacja przerażonego to dwa skrajne bieguny emocjonalne Tuwimowskiej groteski jako sposobu ukazywania śmierci. Pomędzy nimi rozpięta jest gama różnorodnych tonów, w jakich poeta mówi o śmierci realizując konwencję groteskową. W tym „pomędzy” mieści się „filozoficzny wybieg” zastosowany w *Piosence umarłego* i wyrażony w *Strzyżeniu* bunt:

Ja nie pojedę, bo przed wyjazdem
Trzeba się ostrzyc,
A ktoś to widział, by przed zwierciadłem
Zasiadł nieboszczyk?

A któż to widział, żeby nieżywe
Oczy otworzyć
I patrzeć w żniwo młodości siwej
Przy brzęku noży?

Na szumnym polu kosi i kłosy.
To co innego.
A tu się sypią popiołem włosy
Przerażonego.

Siła wyrazu tego wiersza zasadza się na niezwykle subtelnym przemieszaniu grozy i humoru. Zasadniczym nośnikiem groteski jest tu – podobnie jak w *Piosence umarłego* – stylizacja wyzyskana dla artykulacji problematyki egzystencjalnej, wziętej co prawda w humorystyczny nawias, a równocześnie traktowanej poważnie. W sposób obrazowy przedstawił poeta w *Strzyżeniu* to, co w wierszu *Definicje* wypowiedziane zostało wprost:

A co śmierć jest – doprawdy nie wiem.
Coś, co w sercu niecierpliwie chlusta.

Dwuwers ten nie tylko oddaje istotę stosunku poety do śmierci jako zjawiska, z którym styka się każdy człowiek, ale może być również uznana za swoisty autokomentarz, w którym wyraża się postawa Tuwima wobec śmierci jako tematu jego twórczości. Jeśli przyjmujemy, że groteskowa wizja rozkładu ciała z *Humoreski* jest elementem gry literackiej i służy przede wszystkim celom estetycznym, to *Piosenka umarłego* okaże się jedynym wierszem, w którym poeta przekroczył granicę oddzielającą świat żywych od świata umarłych i przedstawił – kreując wprawdzie obraz trudny do jednoznacznej interpretacji – zaświaty. Sytuacja liryczna w *Piosence* jest wyjątkowa nie tylko z powodu zaskakującego przekształcenia obiegowego motywu, ale również dlatego, że od innej strony – w sensie dosłownym – ukazuje zjawisko śmierci. W utworach poprzedzających ten wiersz Tuwim daje wyraz egzystencjalnej i – nieco później – metafizycznej grozie na różne sposoby, zawsze jednak przedstawia ją z perspektywy życia codziennego. Każda chwila, każde miejsce, każdy przedmiot może być znakiem obecności śmierci. Częściej niż bezpośrednio, mó-

wi o niej poeta rejestrując momenty, w których „coś [...] w sercu niecierpliwie chlusta”.

O tym, że wyobraźnią Tuwima zawładnęła obsesja śmierci świadczą – wyraźniej niż wielokrotne odwołania do motywów ludowych – obrazy oparte na indywidualnych skojarzeniach, układające się w pewien ciąg. Niektóre z tych szeregów skojarzeniowych rozwijają się w kierunku groteskowego przedstawienia śmierci, przekształcając się w rozbudowane wizje o dużej sile wyrazu. Tuwimowską groteskę jako sposób mówienia o śmierci cechuje swoisty uniwersalizm. Konwencję groteskową poeta aktualizuje zarówno wtedy, gdy ukazuje śmierć wyłącznie w wymiarze egzystencjalnym, jak i wówczas, gdy umieszcza ją w perspektywie metafizycznej. Sięga po groteskę, gdy poprzez deformację odsłania metafizyczną grozę ukrytą w cieniu codziennych zjawisk i zdarzeń, i gdy konstruuje dziwaczne zaświaty.

O swoistości Leśmianowskiej groteski decyduje tyleż specyficzna poetyka, co podporządkowanie dominancie problemowej twórczości poety – metafizyce. W poezji Tuwima takiej dominanty nie ma. Groteska, która w okresie młodzieńczym służy przede wszystkim prowokacji estetycznej, względnie jest przejawem postawy ludycznej, w wierszach późniejszych, od *Słów we krwi* począwszy, wyraża stosunek podmiotu do rzeczywistości. Jest znakiem wyobcowania „ja”, któremu świat zewnętrzny – w jego wymiarze intymnym i społecznym – jawi się jako niezrozumiały i groźny. Jest sposobem artykulacji światopoglądu katastroficznego (*Bal w Operze*). Jest wreszcie wyrazem poczucia absurdu – sposobem mówienia o egzystencjalnej i metafizycznej grozie, a zwłaszcza o lęku przed śmiercią.

Wydaje się, że Tuwim z upodobaniem sięgał po groteskę, wykorzystując ją dla różnych celów, ponieważ oparta na wewnętrznych sprzecznościach estetyka odpowiadała jego poetyckiemu temperamentowi, który znajdował ujście w skrajnie odmiennych formach poetyckiej ekspresji. Manifestował się w „energetycznej” liryce, jak i w pełnej polemicznej pasji twórczości satyrycznej, w poezji autotematycznej i ludycznej twórczości estradowej. I właśnie fakt funkcjonowania twórczości poety w różnych obiegach literackich jest

niezwykle istotny dla zrozumienia fenomenu jego groteski, która w poezji wysokiego obiegu realizuje się poprzez chwyt „wyćwiczone” w tekstach satyrycznych i estradowych. Innym, nie mniej istotnym, przejawem groteski w poezji Tuwima są – charakterystyczne także dla poetów nurtu awangardowego – odrealnienia, jedna z istotniejszych cech liryki nowoczesnej¹⁰⁸. Tuwim posługiwał się nimi w sposób mistrzowski, obiektywizując je i tworząc w ten sposób autonomiczne poetyckie światy. Nie wykroczył przy tym zbyt daleko poza granice komunikatywności, osiągając efekty groteskowe poprzez osadzanie fantastycznych zdarzeń w bardzo konkretnych, realistycznych sytuacjach.

Wbrew etykietce poety tradycyjnego był Tuwim – poeta dysonansów – nowatorem, co z perspektywy kilkudziesięciu lat, kiedy to opozycja Skamander – Awangarda Krakowska straciła na wyrazistości, staje się coraz bardziej widoczne. Jak zauważa Grzegorz Gazda:

Awangardyzm Tuwima [...] nie był tylko właściwością jego młodzieńczo-debiutanckich dokonań. I późniejsze teksty, właściwie aż do końca pokazują ów zmysł eksperymentu i nowatorstwa poety konsekwentnie poszukującego nowych środków wyrazu i awangardowych formuł lirycznej dykcji. Wymieńmy więc m.in. cykl dedykowanych Karolowi Szymanowskiemu sześciu *Śtopieńni* (1921–1923), dalej *Hymn librecisty* (1934), *fantazję słowotwórczą Zieleni* (1936), *Z wierszy o Małgorzacie* (1936) oraz poematy: *Bal w Operze* (1936) i *Kwiaty polskie* (1940–1946). Jak ów awangardyzm w przeszłości ogarniał przede wszystkim plan treści, rozgrywał się w hasłach, ideach i przesłaniach programowych, tak w utworach tu cytowanych krystalizował się głównie w planie wyrażania, w tworzywie, w doświadczeniach językowych.¹⁰⁹

Jednym ze znamion nowatorstwa Tuwima jest właśnie groteska jako zasada polegająca na łączeniu elementów niewspółmiernych, a więc także poetyk różnych obiegów. Ku nowej poezji zdążył on drogą pozornie mniej odkrywczą niż ta, którą obrali tzw. twórcy awangardowi, jednak jego udział w tworzeniu polskiej poezji nowo-

¹⁰⁸ Cechę tę wywodzi Hugo Friedrich od Rimbauda (zob. H. Fierdrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 110–117).

¹⁰⁹ G. Gazda, *Tuwim i awangarda*, „Prace Polonistyczne”, LI (1996), s. 28.

czesnej jest nie do przecenienia¹¹⁰. W procesie tym bowiem, podobnie jak w procesie historycznoliterackim w ogóle, istotną rolę odgrywają strategie intertekstualne¹¹¹, których wariantem szczególnym jest stylizacja w jej odmianie parodystycznej.

¹¹⁰ Nawet jeśli niektórzy poeci współcześni, jak np. Barańczak, nie chcą w nim widzieć prekursora własnych eksperymentów.

¹¹¹ Zob. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 19–20.

Błazen katastrofistą podszyty

Groteska w poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego

W rankingu na najzabawniejszego polskiego poetę Gałczyński bez wątpienia byłby jednym z głównych pretendentów do pierwszego miejsca. W tej samej roli wystąpiłby też zapewne, gdyby ktoś wpadł na pomysł (raczej mało prawdopodobny) przeprowadzenia ankiety wśród czytelników poezji z zapytaniem w rodzaju: „Jacy poeci kojarzą się Panu/Pani z kategorią groteski?”. Humor bowiem, czy – jak ktoś woli – komizm, poezji Gałczyńskiego wiąże się ściśle z poetyką groteski, co bynajmniej nie oznacza, że w jego twórczości ma ona przede wszystkim wymiar komiczny. Wbrew dość powszechnej opinii, poeta nie był li tylko błaznem czy też „wesołym dekadentem”¹, a pojawiające się w jego wierszach tony katastroficzne, mimo iż artykułowane w stylu *buffo*, pobrzmiwają całkiem serio². Natomiast niewątpliwie był prowokatorem, co w sposób znaczący zaważyło na recepcji jego twórczości. Gałczyński pozwalał sobie na niewybredne żarty, zarazem jednak w sposób prosty i niezwykle przejmujący potrafił ukazać dramat człowieka świadomego swojej słabości. Nie był poetą odpowiedzialnym za słowo, nie wahał się nim kupczyć, ale miał też odwagę przyznać się do tego, że jest „mały”, czego dowodzą chociażby *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich*:

Zapomnieć snadniej. Przebac, Panie,
za duży wiatr na moją wełnę;
ach, odsuń swoją straszną pełnię;
powstrzymaj flukty w oceanie;

¹ Nawiązuję tu do znanej formuły K. W. Zawodzińskiego, który swój artykuł o Gałczyńskim zatytułował *Wesoły dekadent à la russe*, w: tegoż, *Wśród poetów*, oprac. W. Achremowiczowa, Kraków 1964.

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

toć widzisz: jestem słaby, chory,
jeden z Sodomy i Gomory;

toć widzisz: trędowaty, chromy,
jeden z Gomory i Sodomy,

pełna „problemów”, niepokoju,
z zegarkiem wielka kupa gnoju.

Nie mogę. Zrozum. Jestem mały
urzędnik w wielkim biurze świata,
a Ty byś chciał, żebym ja latał
i wiarą mą prznosił skały.

[...]

Posadę przecież mam w tej firmie
kłamstwa, żelaza i papieru.
Kiedy ją stracę, kto mnie przyjmie?
Kto mi da jeść? Serafin? Cherub?

A tu do wyższych pnę się grządek
w mej firmie „Trwoga & Zołądek”.

Lecz wiem, że jednak on się stanie,
ten wielki wicher: na noc szatańską
odpowie nocą mediolańską
święty Augustyn w Mediolanie!

A kiedy minie Twoja burza,
czy przyjmiesz do Twych rajów tchórza?
*(Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich)*³

W tym powojennym wierszu jest cały Gałczyński, ze swoim humorem i wzruszającą prostotą, z satyrycznym zmysłem i nutką sentymentalną, bezpośredni i autoironiczny zarazem. Poeta żonglujący poetyckimi rekwizytami, mieszający style, gatunki i rodzaje, zwyczajem sowizdrzałów godzący „wysokie” z „niskim”. Jednym słowem: mistrz groteski, której zawdzięcza i podziw, i niezrozumienie.

³ K. I. Gałczyński, *Poezje*, t. I, pod red. K. Gałczyńskiej i B. Kowalskiej, Warszawa 1979, s. 500–501. Wszystkie cytaty wierszy poety pochodzą z tego wydania.

Gałczyński fascynuje, ale też poważnie niepokoi i to nie zawsze w pozytywnym sensie tego słowa. Niektóre jego poczynania są tyleż bulwersujące, co niezrozumiałe i nie dają się jednoznacznie wytłumaczyć. Faktem pozostaje, że był człowiekiem pełnym sprzeczności i dlatego:

Spór o Gałczyńskiego trwa. Ma on albo zaciekłych przeciwników, albo gorących wielbicieli. Rzadko kogo pozostawia obojętnym. Przeciwnicy atakują go za banalną rekwizytornię i sentymentalizm (księżyc, świecidełka, Bach), bylejakość i nonszalancję artystyczną. Dzisiejsi „liberałowie” zarzucają mu, że był Trembeckim Polski Ludowej. Wielbiele gloryfikują go za prostotę, liryzm, dowcip, humor, groteskę i emanującą z jego poezji dobroć, ową dickensowską – jak pisał Bolesław Miciński – miłość świata, ludzi i rzeczy.⁴

Tak przed ponad dwudziestu laty Jan Witan charakteryzował reakcje odbiorców na twórczość Gałczyńskiego, stawiając tym samym diagnozę, która jest i – jak sądzę – zawsze będzie w jakimś stopniu aktualna. Jeszcze pod koniec lat 80. na łamach „Krytyki” doszło do symptomatycznej wymiany poglądów pomiędzy Janem Walcem, „zaciekłym przeciwnikiem” poety, i Andrzejem Makowieckim, jego krytycznym, ale jednak „wielbicielem”. O istocie sporu informują już same tytuły artykułów: „Być świnią w maju”⁵ (jest to nb. cytat z Gałczyńskiego) oraz *Być inkwizytorem jesienią*⁶. Walc zaatakował Gałczyńskiego w sposób urągający wszelkim zasadom obiektywnej krytyki, odgrywając rolę – jak to określił Makowiecki – „naiwnego pamphleciisty” i bezpardonowo manipulując znaczeniami utworów poety. Strategia Walca ma to do siebie, że uniemożliwia jakąkolwiek poważną dyskusję:

[...] zabawa w obronę sensowności poezji Gałczyńskiego w tym zespole polemicznym jest nieco żenująca – obie strony wiedzą przecież doskonale, że to gra, w której udawanie niewiedzy lub nawet głuchoty literackiej jest świadome. Nie rozumiem tylko, dlaczego dla wykazania, że Gałczyński

⁴ J. Witan, *Paganini poezji polskiej (O Konstantym Ildefonsie Gałczyńskim)*, w: tegoż, *Piękna plejada*, Warszawa 1980, s. 119.

⁵ J. Walc, „Być świnią w maju”, „Krytyka” 1987, nr 26 (przedr. w: tegoż, *Wielka choroba*, Warszawa 1992).

⁶ A. Z. Makowiecki, *Być inkwizytorem jesienią*, „Krytyka” 1990, nr 32/33.

także utapłał się w błocie hańby domowej, trzeba udowodnić, że był poetą nieświecym.⁷

Co jak co, ale „poeta nieświecym” Gałczyński nie był i udowadniać tego nie trzeba. Był natomiast – co podkreśla wielu jego komentatorów – poeta nierównym, w tym sensie, że pisał teksty, które można by określić mianem bubli literackich. Jak nikt inny w naszej literaturze, dowiódł, że skala możliwości ekspresywnych groteski jest bardzo szeroka, że oscyluje ona między czysto ludyczną bzdurą i ukrytym pod warstwą błazenady tragicznym serio, i że granica między powagą a niepowagą właściwie nie istnieje. Pod jego piórem groteska ujawniając cały swój potencjał: ludyczny, satyryczny i metafikcyjny, nie tylko zaktualizowała się w nowej formie historycznej, ale też okazała się niezwykle skutecznym środkiem poetyckiego nowatorstwa.

*

I jeszcze jedna uwaga tytułem wstępu. Groteska w twórczości Gałczyńskiego – inaczej niż w przypadku Tuwima i Leśmiana – była już przedmiotem dość obszernych analiz. Co więcej, rozpatrywano ją z różnych perspektyw: ogólnej, będącej wyrazem postawy poety wobec świata, i szczegółowej⁸, ograniczonej do językowego aspektu zjawiska⁹. Oba ujęcia przyniosły wiele trafnych spostrzeżeń, niemniej sporo można by jeszcze w tej materii dopowiedzieć. Nie zmienia to faktu, że dotychczasowe ustalenia stanowią doskonałą podstawę do bardziej kompleksowej charakterystyki groteski Gałczyńskiego, co jest zasadniczym, ale nie jedynym celem tego rozdziału. Mam bowiem nadzieję, że realizując tak zakreślone zadanie, w jakimś stopniu przyczynię się do skonstruowania bardziej adekwatnego wizerunku poety niż ten sugerowany przez formuły w rodzaju „wesoły dekadent à la russe”.

⁷ Tamże, s. 238.

⁸ M. Wyka, *Gałczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970.

⁹ D. Buttler, *Groteska językowa Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1973, nr 2; *Groteskowa struktura słowna „Porfiriona Osielka”*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 6; *Słowo poetyckie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 4.

Technik literacki

Koń by też pisał wiersze,
gdyby mu dać sto złotych,
też miałby aspiracje,
ambicje i tęsknoty;
(*Evviva la poesia*)

Jako poeta Gałczyński zadebiutował kilkoma wierszami o młodopolskich naleciałościach drukowanymi w czasopismach takich jak „Rzeczpospolita”, „Twórczość Młodej Polski” i „Smok”¹⁰. Są to teksty na pierwszy rzut oka tak do siebie niepodobne, a przy tym nieoryginalne, że za właściwy debiut poety uznaje się utwory opublikowane w roku 1926 w „Cyruliku Warszawskim”¹¹. Z drugiej jednak strony wiersze poprzedzające teksty „cyrulikowe” przedstawiają się badaczom twórczości Gałczyńskiego jako tyleż istotne, co niejednoznaczne. Jak zauważa Adam Kulawik, *Szturm, Polska, Tum, Pomysły*

pełne są spotęgowanych grzechów liryki młodopolskiej, przejawiających się w niedookreśleniu podmiotu lirycznego i sytuacji lirycznej, a ich stylistyka każe się czytelnikowi zastanawiać, czy bliższe są pastiszu czy plagiatu.¹²

Zarazem jednak utwory te, zdaniem badacza, „niedwuznacznie wskazują na patronów poetyckiego debiutu [Gałczyńskiego] – Staffa, Wyspiańskiego, a także Tetmajera”, co z kolei rodzi pytanie, „czy [...] szybko doskonalący swój warsztat poetycki poeta zostaje wierny patronom, czy też poszukuje nowych?”¹³. Większość czytelników poety opowiedziałaby się zapewne za drugą opcją, Kulawik zaś mimo, iż nie udziela jednoznacznej odpowiedzi, zdaje się skłaniać ku pierwszej, choć czyni to w sposób nieco zawikłany:

¹⁰ „Rzeczpospolita” – dziennik będący organem jednej z frakcji nacjonalistycznych Zjednoczenia Chrześcijańsko-Ludowego; „Twórczość Młodej Polski” – „pismo wydawane przez wydawnictwo książek dla młodzieży «Kronika Rodzinna»”; „Smok” – pismo wydawane przez grupę literacką „Smok” utworzoną przez grupę młodzieży z Wolnej Wszechnicy (podają za K. I. Gałczyński, dz. cyt., s. 523).

¹¹ Zob.: T. Stępień, *Gałczyński z Tuwimem w tle*, w: tegoż, *O satyrze*, Katowice 1996, s. 208.

¹² A. Kulawik, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Kraków 1977, s. 6.

¹³ Tamże.

Przejmowanie wzorów stylistycznych wypowiedzi łączy się zazwyczaj z akceptacją i powielaniem postawy filozoficznej i ideowej w tych wzorcach zawartych. Tak też jest i u Gałczyńskiego. Dekadentyzm Młodej Polski – jednak dopiero w świetle późniejszych utworów Gałczyńskiego – wydaje się stanowić ich ideologiczny zaczyn. Stwierdzenie to nie jest trudne do udowodnienia w kontekście postawy katastroficznej, jaką dokumentują w ogromnej ilości teksty poety, zwłaszcza tak znaczące w jego twórczości poematy: *Koniec świata*, *Bal u Salomana* czy *Zabawa ludowa*. Nietrudno też dociec, że droga, jaką Gałczyński doszedł do katastrofizmu, była drogą typową; na metafizyczne niepokoje dekadentów nakładają się w następnym pokoleniu doświadczenia historyczne, które tamtym niepokojom nadają w wieku XX charakter społeczny, jako że niepokoje te potwierdziła historia.¹⁴

Można się zgodzić z poglądem badacza, że katastrofizm Gałczyńskiego ukształtował się w pewnym stopniu pod wpływem dekadentyzmu Młodej Polski, trudniej natomiast przystać na stwierdzenie dotyczące stosunku poety do przejmowanych wzorów stylistycznych i zawartych w nich postaw filozoficzno-ideowych. W moim przekonaniu debiutanckie wiersze Gałczyńskiego, właśnie z uwagi na wyraźnie pastiszowy charakter, zdecydowanie takiemu stwierdzeniu przeczą. Z kolei fakt, że Gałczyński był katastrofistą na serio, ma wystarczające oparcie w późniejszej twórczości poety i nie wymaga dowodzenia na siłę, iż naśladowując styl młodopolski, akceptował on równocześnie wpisany weń światopogląd.

Debiut Gałczyńskiego zastanawia jednak nie tyle ze względu na jego konkretny patronat, ile z uwagi na skromną tekstową reprezentację i – na co wskazuje Kulawik – szybkie doskonalenie warsztatu. Poeta nie pozostawił tak licznych śladów artystycznego dojrzewania, jak np. Tuwim, którego skrupulatnie przechowywane juvenilia są bardzo interesującym dokumentem kształtowania się ich autora. Z *Dzieł w pięciu tomach* Gałczyńskiego wyłania się obraz poety już uformowanego, realizującego z pełną świadomością strategię twórczą, którą Edward Balcerzan określił jako „strategię korespondenta”¹⁵. Strategię polegającą na aktualizowaniu w ramach twórczości lirycznej zasady komunikacji czasopiśmienniczej, którą zdaniem Balcerzana „arcyapostoł cywilizacji «Przekroju», najkonsekwentniej

¹⁴ Tamże, s. 6–7.

¹⁵ E. Balcerzan, *Strategia korespondenta*, „Twórczość” 1977, nr 7.

i najsprawniej wcielał w życie”¹⁶, uwzględniając „horyzont oczekiwania” określonej grupy czytelników. Z perspektywy późniejszej twórczości Gałczyńskiego, piszącego często utwory zgodne z profilem czasopisma, w którym je zamieszczał, jego „młodopolskie” wiersze mogą być traktowane jako teksty świadomie stylizowane, zwłaszcza, że powstały w okresie, kiedy to „młodopolszczyzna” była już wystarczająco skompromitowana. W przeciwieństwie do starszego o 11 lat Tuwima, Gałczyński nie kształtował się więc pod jej przemożnym wpływem, a w związku z tym nie musiał się od niej wyzwać. Dla niego styl młodopolski nie był już bezpośrednim dziedzictwem, z którym należy się rozprawić, lecz „językiem”, którym porozumiewał się z określonym odbiorcą.

Pogląd, że poeta zadebiutował jako w pełni świadomy stylizator, wspiera dodatkowo fakt, iż w identycznej roli wystartował Gałczyński jako prozaik, pisząc *Porfiriona Osiełka, czyli Klub Świętokradców* – powieść opublikowaną w roku 1929, ale napisaną trzy lata wcześniej, a więc w roku debiutu w „Cyruliku Warszawskim”. Jest to utwór, „w którym swobodnie mieszają się epoki i style, postaci i sytuacje”¹⁷, przy czym:

Synkretizm – jako zasada – daje się również zauważyć w sposobie kreowania medium narracyjnego. Zgodnie z ludyczną koncepcją powieści narrator wypowiada się przez coraz to inne szablony stylistyczne, maskując nimi swoją pozycję i dezorientując czytelnika.¹⁸

Narrator nie tylko wyraźnie zaznacza swój dystans do „cudzego słowa”, ale także uprawia autotematyzm o cechach autoparodii i zaspokaja – przynajmniej z pozoru – niezbyt wyrafinowane gusta czytelnicze. W sumie autor *Porfiriona Osiełka*, misternej zabawy literackiej, przedstawia się jako pisarz „o ukształtowanej już zasadzie swego warsztatu: dominującej funkcji parodystyczno-groteskowej”¹⁹.

Gałczyński zadebiutował więc jako sprawny technicznie poeta i pisarz o dość wyraźnie zarysowanej strategii twórczej, będącej swoistym wariantem koncepcji *poeta ludens*. Koncepcji nie jedynej,

¹⁶ Tamże, s. 72.

¹⁷ M. Bujnicka, „*Porfirion Osiełek*” – czyli *zabawa literacka*, w: *Literatura popularna – folklor – język*, t. I, pod red. W. Nawrockiego i M. Walińskiego, Katowice 1981, s. 134.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 135.

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

Ambiwalentna postawa błazna wymaga jako środka ekspresji odpowiedniej, a więc również ambiwalentnej, zasady twórczej. Rola ta w twórczości Gałczyńskiego przypada grotesce, mającej status wyraźnej dominanty w tym sensie, że aktualizuje się ona w wielu utworach poety (niekoniecznie jako zasada konstrukcyjna, gdyż w zdecydowanej większości z nich realizuje się ona tylko na pewnych poziomach organizacji), pełniąc różnorodne funkcje.

Melanż stylistyczny

*Tristis est anima mea
usque, jak mówią, ad mortem...
Oto się jesień zaczęła
i nie ma komu dać w mordę;
(Cyrulik jesienny)*

Groteska językowa Gałczyńskiego została już szczegółowo opisana przez Danutę Buttler, posiadającą wyższe ode mnie kompetencje w zakresie analizy lingwistycznej. Ze względu na „monograficzną” ambicję mojego szkicu, pozwolę sobie jednak zreferować pokrótce zasadnicze wnioski autorki *Groteski językowej Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Otóż Buttler „zakładając [...] z góry, że nie uda się «wy-preparować» w czystej postaci groteski językowej Gałczyńskiego”, pokazuje „przejawianie się w tworzywie słownym jego utworów charakterystycznych, ogólnych właściwości groteskowych”²⁰. Do głównych chwytów służących wywoływaniu swoistego dla sztuki groteskowej efektu obcości zalicza badaczka technikę „groteskowej interpolacji”, polegającą na wprowadzaniu do tekstu poetyckiego elementów niwelujących patos. Taką funkcję pełnią np. informacje wskazujące na posługiwanie się „cudzym słowem”, wtrącenia „urywków, strzępków potocznych, banalnych formuł konwersacyjnych” (s. 43), interpolacje meta-językowe i metatekstowe, naruszające autonomię fikcyjnego świata. Przykładów można by przytoczyć mnóstwo. Ponieważ jednak działanie tego chwytu w pełni uwidocznia się na większych obszarach tekstu, zjawisko to najlepiej obserwować na przestrzeni całego utworu. Z mistrzowskim wykorzystaniem techniki interpolacji mamy do czynienia w jednym z najpiękniejszych wierszy Gałczyńskiego – *Inge Bartsch*, którego siła oddziaływania zasadza się na subtelny przemieszaniu stylów funkcjonalnych – poetyckiego, dziennikarskiego i potocznego:

Inge Bartsch, aktorka, po przewrocie zaginiona wśród tajemniczych
[okoliczności...]

Oto słowo o Inge Bartsch,
w całej prostocie,
dla potomności.

²⁰ Buttler, dz. cyt., s. 42. Aby uniknąć nadmiaru przypisów, numery stron, z których pochodzą dokładne cytaty, podaję bezpośrednio po nich.

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.

[...]

I wszystko stało się jak na scenie:
siedziałem z Ingą w Tiergartenie,
a jesień w Berlinie, w Tiergartenie,
to są, proszę państwa, takie struny...
Z drzew mgłą kurzyło,
wiatr niski jak bas –
i nagle Inge: – Wiffen Sie was?
(Ona miała coś takiego w głosie czy w zębach.)
Wissen Sie was? Życie
mi się znudziło.

– Hm...

Spojrzałem na nią, papierosa ćmiąc –
nie jestem Wyspiański, ale bądź co bądź
to powiedzenie mnie wzruszyło.

Za późno: Rewolwer nie był większy od róży:
Pik! i Inge rozpoczęła podróż
w Au-delà, w metafizykę niemiecką.
Jakiś grubas, co siedział przy piwie,
nawet nie drgnął ani się nie zdziwił,
bo takie pik! to się mogło zabić najwyżej dziecko.

A potem miała jeszcze dłuższą rzęsę;
trup pachniał jesienią, czarną kawą, grzybami i nonsensem.

Bartsch Ingo!
Szkoda!
Twój talent to mogło być dużo szterlingów.
Inge Bartsch!!!

Wróciłem do hotelu.
40 fajek w jedną noc – pokój aż szczerniał od dymu...
Nie, to nie można tak: to jest zbyt proste: nuda,
tu trzeba, że się tak wyrażę,
przyszpilić jakieś komentarze –
że, czy ja wiem, że krwawa zbrodnia reżimu,
że podejrzana o semityzm,
że... marchew ... w obozie... zgniłą...
Będzie na 300 wierszy artykuł znakomity.
(W Polsce zwany „kobyłą”.)

Powiedzmy, że było to na jesieni,
Dajmy na to trzy lata temu.
No, i jeśli redaktor nie zmieni.
pójdzie tak:
„Nie wytrzymała w dusznych kłamrach systemu
Inge Bartsch, aktorka, po przewrocie zaginiona wśród tajemniczych okoliczności...”

A na końcu może z Rilkego coś
o miłości,
o samotności,
a tytuł prosty: Inge Bartsch.

Zyniąc aluzję do starej epickiej formy opiewającej losy bohatera, Gałczyński tworzy jej współczesny wariant: pozbawione patosu „słowo o...” zwykłej, choć niepozbawionej talentu i urody, kobiecie, w dodatku aktorce. Jego „słowo o Inge Bartsch” można określić jako liryczny reportaż, a właściwie szkic do reportażu projektowanego przez dziennikarza-poetę. Ta dwoistość podmiotu przejawia się w warstwie stylistycznej wiersza, w którym dwa „języki” – dziennikarski (o zacięciu satyrycznym) i poetycki – przeplatają się ściśle, a tym, co je łączy jest dążenie do esencjonalnego skrótu, do uchwycenia „sedna sprawy”. Zarazem jednak ich funkcje są radykalnie różne. Każdy rządzi się własnymi regułami, a tym samym narzuca inną interpretację faktów. Z punktu widzenia dziennikarza historię o Inge Bartsche trzeba opatrzyć komentarzem, który uczyniłby ją atrakcyjniejszą w lekturze: trochę polityki, nieco dramatyzmu i szczypta poezji na zakończenie. Nie ma tu miejsca na ból egzystencjalny. Fakt, że komuś życie się znudziło, jest zbyt proste, więc „trzeba, że się tak wyrażę, / przyszpilić,

jakieś komentarze”, jak stwierdza bohater wiersza, biorąc owym „że się tak wyrażę” poprzedzające je „trzeba” w ironiczny cudzysłów. Podobną funkcję pełnią kolejne uwagi metatekstowe („powiedzmy”, „dajmy na to”, „jeśli redaktor nie zmieni, / pójdzie tak:”). W efekcie przedstawiony w satyrycznym skrócie „konspekt” artykułu pisanego według wyżej wskazanych reguł, demaskuje wyłaniający się z niego fałszywy obraz rzeczywistości. I właśnie na tym tle banalne, zdawałoby się, ale dzięki swej prostocie niezwykle ekspresywne, słowo poetyckie przedstawia się jako prawdziwe, bo wyrażające szczerzy żal, „słowo o Inge Bartsch”:

Szkoda.
Ładna.
Młoda.
Plecy jak perski aksamit.

I było w niej coś...
kobiece,
nieuchwytnie,
dalekie,
coś, co trzeba chwycić pazurami.

*

Źródłem efektów groteskowych w utworach Gałczyńskiego są też często „zakłócenia funkcjonalnej więzi wypowiedzi z jej zawartością” (s. 45), które zasadzają się na wypełnieniu społecznie utrwalonego schematu nową treścią. Zabiegu tego dokonuje Gałczyński zarówno na dużych całościach kompozycyjnych, a nawet gatunkowych (o czym później), jak i na ustabilizowanych związkach frazeologicznych:

nie będziemy oceanów owijać w bawełnę

gdy saksofon trzasnął ton, od którego się rodzona matka przypomni,

– Proszę państwa, komu się nie podoba,
może wyjść przez okno, prosto w niebo.
Każdy za swoją potrzebą.

(Bal u Salomona)

czytałem „Dziennik Ustaw”...
i marzył mi się świat jakiś inny
oraz odnośne usta.

(Piosenki naczelnika wydziału grobownictwa)

Transformacje w zakresie frazeologii, jakich dokonuje Gałczyński w utworach poetyckich, polegają nie tyle na rozbijaniu stałych związków, co przede wszystkim na użyciu ich w zaskakującym kontekście. W gruncie rzeczy są więc one szczególnym przypadkiem najbardziej charakterystycznego dla tego poety chwytu wywołującego zabawne dysonanse – zderzenia „wyrazów z różnych warstw stylistycznych, środowiskowych i emocjonalnych” (s. 49). W tej dziedzinie Gałczyński jest nie do podrobienia. Z upodobaniem wprowadza do swoich utworów słowa dziwnie brzmiące, nągninnie inkrustując teksty wyrazami obcego pochodzenia (np. antropofag, dyspsomania, idiosynkrazia, taumaturga) i zwrotami obcojęzycznymi w wersji oryginalnej bądź spolszczonej, a przede wszystkim kontrastuje wzniosłe z trywialnym:

Płynę przez miasto last not least
poeta-alkoholik.

(Julian Prostrata)

odpowiem wtedy: – Cóż za fopa!
Jeden zna taniec moja stopa,
„Une danse des Polonais”.

(La danse des Polonais)

wtedy szacowne to grono
orzekło unisono:
– Dobrze tak świni!

(Śmierć poety)

Bo Szopenowe śniąc akordy,
najchętniej biorą się za mordy

(La danse des Polonais)

wtedy wkroczył widelcem i nożem
w rzeczywistość kotleta i marchwi.

(Morderstwo na Piazza Irreale)

W cieniach szkoły uczą melancholijne bawoły,
Jak Biblia, co się jak ryba gastrycznie przypomina,

Był taki kiosk alegoryczny,
noktam- somnam- i funambuliczny...

Śmierć jest okultyzm. Człowiek się akomoduje.
(*Bal u Salomona*)

więc oczywiście wpada w szal
i wbija nóż do pięty.

To jesień już, szafarka aspiryny
(*Wszystko się chwije*)

Odległe zestawienia wywołują swoiste dla poezji Gałczyńskiego wrażenie absurdalności czy też nonsensowności, ale – jak zauważa Danuta Buttler –

czysty nonsens to chwyt komiczny, do którego Gałczyński – wbrew obiegowej opinii – ucieka się bardzo rzadko. Jego najbardziej zaskakujące zespolenia słowne zwykle ujawniają jednak swoją własną, ukrytą logikę. [...] Okazuje się więc – stwierdza Buttler nieco dalej – że pewne zestawienia słowne, które na pierwszy rzut oka mogłyby uchodzić za środki komizmu pure-nonsensowego, w istocie reprezentują skrót intelektualny. (s. 59–60)

Tak więc w rzeczywistości poczucie nonsensu doświadczane przez odbiorcę utworów Gałczyńskiego nie wynika z dowolności zestawień, lecz jest efektem „dążności do kondensacji znaczeniowej” – cechy charakterystycznej nie tylko dla frazeologii i składni poety, ale też dla słowotwórstwa, które na tle twórczości neologicznej innych pisarzy wyróżnia się swoistym realizmem, wynikającym z faktu, iż tworzone są one „zgodnie z żywotnymi sposobami słowotwórczymi współczesnej polszczyzny, na wzór rzeczywiście istniejących wyrazów” (s. 60–61). O ich „naturalnym charakterze” decyduje także i to, że są one zazwyczaj nazwami „przedmiotów niejako «codziennego użytku», przydatnych człowiekowi; nie ma w nich nic obcego i fantastycznego [...]” (s. 61). W konsekwencji groteska Gałczyńskiego

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

Z powyższego Danuta Buttler wywodzi trzy istotne cechy groteski poety: 1) operowanie kontrastami i dysonansami stylistycznymi; 2) wykorzystywanie niespodzianki i przeciwieństwa – mechanizmów pokrewnych dowcipowi; 3) żywioł parodystyczny. Szczególnie interesujące są spostrzeżenia badaczki dotyczące cechy drugiej. Stwierdziwszy, że „Gałczyński konstruuje kontrasty i dysonanse [...] w sposób [...] wyraźnie pokrewny technice dowcipu”, Buttler zastanawia się:

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

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

się groteskowy świat przedstawiony. Tym samym słuszne okazuje się stwierdzenie, że dowcip służy grotesce rozumianej jako zasada konstrukcyjna dominująca w całym utworze.

*

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

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

Liryczna refleksja w wydaniu Gałczyńskiego brzmi np. tak:

Jak Biblia, co się jak ryba gastrycznie przypomina,
jak garbata dziewczyna w cieniu pianina,
jak krótkie śpięcie, co się ustawicznie powtarza,
jak nuda w poczekalni lekarza,
jak idiosynkrazja w dzień, a w nocy mania,
jak hipopotama dyspsomania
i jak te jodły na gór szczytynie –
takie jest moje życie.

(Bal u Salomona)

Nowatorskie, a przy tym trudne do naśladowania efekty poetyckie osiąga też Gałczyński w wyniku szeroko rozumianych praktyk stylizacyjnych.

Stylizacja, parodia, pastisz

Pośród trzech wyróżnionych przez Buttler cech groteski Gałczyńskiego na plan pierwszy wysuwa się parodia, przejawiająca się

„zarówno w deformacjach tradycyjnych środków słownych, w neologizmach poety, jak w kompozycji całych utworów” (s. 66). Jest ona właściwie nadrzędną formą, poprzez którą groteska realizuje się w twórczości pisarza. Właściwie, ponieważ w rzeczywistości groteska Gałczyńskiego zasadza się na stylizacji zarówno o tendencji parodystycznej²¹, jak i pastiszowej²². Ujmując rzecz ogólnie, należałoby więc powiedzieć, że kluczową cechą uprawianej przez poetę groteski są praktyki stylizacyjne. Jest to płaszczyzna, na której spotykają się poeta-technik literacki i poeta-twórca groteskowy. Ten wyraźny związek pomiędzy koncepcją pisarską Gałczyńskiego a dominującą w jego tekstach zasadą twórczą pozwala na wniosek, iż jest to koncepcja stanowiąca dogodny grunt dla rozkwitu groteski. Wniosek znajdujący potwierdzenie nie tylko w twórczości Gałczyńskiego, ale też jego starszego kolegi Tuwima, co starałam się pokazać w poprzednim rozdziale. Poezja obu stanowi modelowy przykład wyzyskania groteski w funkcji ludycznej, z punktu widzenia technika literackiego – pierwszoplanowej.

Pastiszowy charakter mają, o czym już wspominałam, debiutanckie wiersze Gałczyńskiego, pisane wyraźnie pod konkretnego odbiorcę. Utwory tego rodzaju tworzył poeta również później. Dobrym przykładem jest tu wiersz *Srebrne i złote*, opublikowany w dwutygodniku „Matka i Dziecko”, a opowiadający o mistrzu Benvenuto, który rzeźbił kapliczki o srebrnych drzewczkach, kłaskające złoto słowiczki i złote „żabki o srebrnych oczkach, co miały złote łapki”:

Gdy śmierć Benvenuto zabrała,
śmierć pod srebrną poduszką –
cała rodzina płakała,
bo miał złote serduszko;

bo miał serduszko złote,
srebrne i złote metale,
miał srebrzystą tęsknotę,
złoty i srebrny talent.

²¹ Definicję parodii podaję w przyp. 64 do rozdz. II niniejszej pracy.

²² Różnicę między parodią i pastiszem trafnie charakteryzuje Janusz Sławiński: „Parodia dąży do zburzenia równowagi cechującej jakiś skonwencjonalizowany układ, pastisz – przeciwnie – wyrasta z dążenia, by układ taki odtworzyć [podkreśl. autora] i to w stopniu daleko wyrazistszym, niż realizowały go konkretne utwory, ukształtowane w jego obrębie” (J. Sławiński, *Poetyka pastiszu*, „Twórczość” 1960, nr 4, s. 120).

Jest to utwór utrzymany w stylu piśmiotliwie-familiarnym, który cechuje wierszyki dla dzieci ukazujące naiwny, bajkowo-sentymentalny obraz świata. Jednolita tonacja wskazuje w tym przypadku na tendencję pastiszową. Spotęgowanie właściwości wzorca polegające na zastosowaniu zdrobnień i powtórzeń (można by powiedzieć na „potrzęsaniu” kilkoma rekwizytami) jest tu umotywowane potrzebą komunikacji z dziecięcym odbiorcą, a jednocześnie sygnalizuje dystans autora do aktualizowanej konwencji. Można by się pokusić o uogólnienie, że w tekstach pisanych pod określonego odbiorcę Gałczyński posługiwał się pastiszem reprodukcją cechy konwencji odpowiadających profilowi pisma, w którym dany utwór miał być zamieszczony.

Bliżej bieguna parodii oscyluje natomiast stylizacja, stanowiąca zasadniczy komponent utworów, w których Gałczyński – pomimo autoironicznego dystansu – mówi jednak coś od siebie. Dla porównania sięgnijmy również po przykład z wczesnego okresu twórczości poety, po przewrotny wiersz o Muzie, z „którą [jak głosi nawiasowy dopisek pod tytułem] po pijanemu, autor dotarł do trzeźwej pointe’y”. Chodzi oczywiście o wiersz pt. *Muza*, zaczynający się deklaracją:

Niechaj tam innym Sława dmie w laurowy puzon,
niech się hołota bawi hucznie i wesoło,
kupcy niech śpią na mieszkach –
ja ze swą Muzą
gołą
w strofie zamieszkać.

a zakończony zaskakującym w kontekście całości wnioskiem:

Et pourtant:
(tak pomyślałem nagle)
nad Pegaza, Dianę i Ceres
lepszy uczciwy interes:
knajpa, dom, elektryczne magle
albo zgoła karety wynajem.

Można by wprawdzie ten opublikowany w „Cyruliku Warszawskim” tekst uznać za żartobliwą prowokację, ale wydaje się, że zasługuje on na poważniejsze potraktowanie, ponieważ uobecniają się w nim najbardziej znamienne cechy poezji Gałczyńskiego. Oba fragmenty –

podobnie zresztą jak i sam tytuł – wskazują na autotematyczny charakter utworu, a właśnie autotematyzm jest stałym elementem twórczości poety. Jak trafnie zauważa Adam Kulawik, „podmiotem lirycznym większości utworów Gałczyńskiego jest on sam, poeta, piszący swoje wiersze”²³. Ukierunkowanie na podmiot idzie przy tym w parze z autoironią i dystansem do formy, która ma strukturę *collage’u* – jest zlepkiem pełnym anachronizmów i stylistycznych dysonansów. Poetyckie „wyżyny” stykają się tu z prozaicznym, przyziemnym „dołem”:

Muzo, ta strofa będzie „kościółem Dyjanny”,
w którym przy tobie zasnę jak jaki Endymion;
tam, czy wieczór, czy świt ranny,
będziemy ziółka zbierać,
rozbiierać się i ubierać,
i mleczko ssać
ze zmyślonych jałowic wymion.
Jak ogród podzielimy strofę na kwatery,
Z rymów zielonych zrobimy szpalery,
a z białych będziesz miała majtki,
z czerwonych dla mnie będzie frak, i tak
będziemy żyli jak królestwo z bajki.
O strofy, „koralowe ostrowy” ułudy!
(„Cudy
nie dziwią poetów”.)
Kiedy nie zechcesz ze mną razem
spożyć obiadu, auto-Pegazem
pojedziesz w raj trioletów.
Gdybyś skłonności miała lunatyczne,
to w każdym wierszu będzie wschodził miesiąc.
Zimą w oktawie będziemy przez miesiąc
mieszkać, a latem w rondzie elastycznym.
Ze znaku zapytania dam Ci parasolkę,
bo się boisz piegów i komet;
a gdybyś miała gorączkę,
to podnieś tylko rączkę:
z przecinka zrobię Ci termometr...
Tam usta połączymy jak rymy najśłodsze,
tam będę Cię miłował i pieścił jak przeor –
usta do ust się zbliżą, rym o rym się otrze,

²³ Kulawik, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, s. 9.

strofa stanie się niebem, cezura – meteor...
O tam, o tam!
ten świat mi będzie rajem
i szczęście tam
rozwinie „złote żagle”...

Muza, podobnie jak wiersz *Srebrne i złote* aktualizuje konwencję sentymentalną, tym razem wyzyskaną dla ewokacji „uwspółczesnionego” mitu arkadyjskiego. Arkadia Gałczyńskiego jest jednak wyraźnie „sklejana” z gotowych elementów – jak to określił Jan Błoński – rekwizytów²⁴, przy czym poeta zupełnie nie stara się tuszować miejsc spojenia. Przeciwnie, na różne sposoby je uwypukla, posługując się, obok wspomnianych już anachronizmów i stylistycznych dysonansów, jawnymi i ukrytymi cytatami. Wszystkie one razem burzą nastrój, a ponadto są środkiem deziluzji²⁵, której ostatnim, niepozostawiającym wątpliwości akordem jest przytaczane już zakończenie wiersza. W efekcie budowany na naszych oczach mit arkadyjski okazuje się mitem pękniętym, co wydaje się świadczyć o tym, że dla Gałczyńskiego Arkadia jest „tylko wyrazem tęsknoty do szczęścia”²⁶. Jego poezja – jak zauważa Adam Kulawik –

zaczyna się tam, gdzie kończy się poezja Rimbauda. Aby stworzyć nie potrzeba mu przekonania, że wytwory jego wyobraźni potrafią być rekompensatą za zło świata. Odwrotnie: tworzyniem tematycznym jego twórczości jest między innymi ten „defekt” poezji. Motywy arkadyjskie pojawiają się u Gałczyńskiego nie jako przeciwwaga wątków katastroficznych, lecz jako ich dopełnienie.²⁷

Zdaniem badacza, Gałczyński

owszem stwarza idyllę, ale jednocześnie za pomocą różnych środków stylistycznych [...] wskazuje na jej pełną iluzoryczność i jest to jeden z najbardziej ekspresywnych sposobów mówienia o przeżywanym kryzysie wartości. Poeta nie wierzy w kreacyjną moc słowa [...].²⁸

²⁴ Zob. Błoński, *Gałczyński 1945–1953*, Warszawa 1955, s. 24.

²⁵ Zob. Kulawik, *Bal i Arkadia – dwa kluczowe motywy liryki K. I. Gałczyńskiego*, s. 67.

²⁶ Tamże, s. 65.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 66.

Niewiara w kreacyjną moc słowa wyraża się więc poprzez deziluzję, jeden z trzech zasadniczych przejawów „nowej formuły groteskowości”, która pojawiła się w schyłkowej fazie Młodej Polski w prozie Jaworskiego, Lemańskiego, Nowaczyńskiego²⁹. Warto przy okazji zauważyć, że dla Leśmiana, w którego twórczości potrzeba wiary w inną rzeczywistość przybrała formę wiary w kreacyjne możliwości poetyckiego słowa, deziluzja podkreślająca fikcyjność stwarzanych światów jest chwytem w zasadzie obcym. W jego poezji nowa formuła groteskowości realizuje się poprzez parodię i groteskę językową. Działania deziluzyjne są natomiast źródłem efektów groteskowych w poezji Tuwima, który – podobnie jak Gałczyński – występował w roli technika literackiego. Bez wątpienia jednak to Gałczyński w nich celuje.

*

W poezji Gałczyńskiego parodia jest techniką wielofunkcyjną. Służy zabawie, polemice literackiej, artykulacji własnych poglądów na sztukę, satyrze. Niekiedy poeta parodiuje konkretne utwory (np. *Boska komedia* Dantego, *Lilie* Mickiewicza³⁰ czy *Wesele* Wyspiańskiego),

²⁹ Zob. s. 38 niniejszej książki.

³⁰ Zob. R. Pawlukiewicz, *Bukiet „Lilii” Gałczyńskiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza, XXIII (1988), Warszawa–Łódź 1990. Gałczyński czterokrotnie nawiązywał do ballady Mickiewicza. M.in. wyzyskał ją dla celów polemiki (bardzo tendencyjnej) z poetyką awangardową. Oto jak w jego wydaniu wygląda „awangardowa” wersja *Lilii*, którą lubiący mistyfikacje poeta przypisuje Arturowi Rzeczycy:

Lilie?
pani pani pani
mania frania józia
echci echci
o
śpiewa
cio to śpiewa w pionie sinalco
o
ziabiła o sinalco
józia nożem kto józia
józia józia leśmianem
nie mogła pani z panem
ho
czeki czeki poczeki
rzyca w gaju grzebie sinalco

jednak z zasady obiektem parodii są konwencje stylistyczne i gatunkowe. Gatunkiem, po który Gałczyński chętnie sięga – podobnie zresztą jak inni twórcy groteskowi – jest ballada³¹. Oczywiście nie we wszystkich balladach Gałczyńskiego groteska dominuje, ale są i takie, w których właśnie balladowość jest jej podstawowym nośnikiem. Tak jest np. w *Balladzie o trąbiącym poecie*, opowiadającej historię miłości trąbiącego alembik wieszczą do zielonookiej panienki imieniem Ina, która miała niebieskiego kota i zamiast „kocham” mówiła „kokaina”. Ów z pozoru błahy fakt stał się przyczyną makabrycznej śmierci Iny:

I raz, a było wieczorem,
Rzekł pisarz: – nie bądź westalką,
a zresztą do twarzy ci będzie
na czarnym katafalku.

I zabił poeta panienkę
w zachodu amarantach,
i zabił ogromnym nożem
na tle obrazu Rembranta.

Krajały niebo pioruny,
Jak okrwawione noże.
Poeta uciał głowę
I wbił na długi rożen;

i smażył głowę panienki,
i zrobił twarz goryla.
Och, to było straszne!
coś, niby nekrofilia.

buch te cio to tak lekko
cio to cio to idioto
a to toto a toto
ho?

Trudno nie zgodzić się z Ryszardem Pawlukiewiczem, że prześmiewcze naśladowanie „stylu poezji awangardowej, wypadło pod piórem Gałczyńskiego niezbyt przekonująco”. Wiersz w istocie „przypomina karykaturę, która nie jest podobna do portretowanej w ten sposób osoby”. Niemniej, jak zauważa Pawlukiewicz, intencja utworu jest dość czytelna: „[...] Gałczyński, okrężną drogą, broni własnej poezji. Poezji niejednokrotnie, pomimo wszelkich szaleństw, bardzo tradycyjnej” (Pawlukiewicz, dz. cyt., s. 94). A może po prostu świadomej, że całkowite zerwanie z tradycją to fikcja.

³¹ Zob. s. 85-86 niniejszej książki.

(Kondukty kotów niebieskich
szły w średniowieczny tan.
A potem był świt bolesny
Koloru bleu mourant.)

I jeszcze jeden przykład – *Ballada zimowa*, wiersz napisany na zamówienie jako tekst piosenki, którą miała podobno wykonywać Hanka Ordonówna na Polskim Balu Akademickim w Berlinie w roku 1933³². Niepoprawny poeta zaferował taką oto historię:

Kiedy Heliodor wrócił do domu,
żona zrobiła złą minę:
– Mój Heliorabbi, chcesz, to mnie zabij –
zginął mi klucz od sardynek.
– Ha! – na to rzekł jej mąż bardzo wściekle
i podniósł laskę z hebanu. –
Nie ma kluczyka, na nic praktyka
i noc jest zawikłana.
Szli przez pokoje bardzo zamknięte
W poszukiwaniu klucza.
Kot mruczał, mruczał, gaz mrugał, mrugał,
gaz mrugał, a kot mruczał.
Wreszcie w pokoju pełnym portretów
mąż wsunął rękę pod dywan:
– Pod tą materią, podła egerio,
klucz schowałaś, o zdrażliwa.
Ale to nie był klucz od sardynek,
lecz zwykły klucz od hamaka,
więc mąż na nowo rznął w ścianę głową:
– Gdzie klucz? gdzie klucz? – zapłakał.
Kiedy kończymy ową balladę,
rosną ciemności zimowe.
Mąż infernalny, klucz fatalny, żonie odgryza głowę.

³² Tak przynajmniej przedstawia dzieje tego wiersza Edmund Osmańczyk, który w imieniu organizatorów Polskiego Balu Akademickiego w Berlinie w roku 1933 zwrócił się do Gałczyńskiego z prośbą o napisanie piosenki dla Hanki Ordonówny. Finał przedsięwzięcia był taki: „Komitet balowy – pisze Osmańczyk – mnie wysmiał. «Zgodzony» kompozytor odmówił melodii. Hanka Ordonówna nie przyjechała, a Konstanty wyjechał z powrotem do Polski” (E. Osmańczyk, *O zielonym Konstantym*, w: *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*, pod red. A. Kamińskiej i J. Śpiewaka, Warszawa 1961, s. 222).

Oba utwory można określić jako makabreski. Łączy je również podobieństwo wątków, bowiem zarówno Inę, jak i małżonkę Heliodora spotyka śmierć straszliwa z rąk ukochanego, przy czym obie giną z równie błahych powodów. Ale nie to jest najistotniejsze. Przede wszystkim oba wiersze uderzają absurdalnością, która zasada się na parodii gatunku balladowego. Wyjaskrawione zostały tu takie cechy ballady jak niesamowitość i groza, ale też kontrastująca z nimi zwykłość, co jest szczególnie wyraźne w *Balladzie zimowej*, w której przyczyną dramatu stał się zgubiony klucz od sardynek. Z kolei w *Balladzie o trąbiącym poecie* źródłem dysonansów są ostre kontrasty: zderzenie potoczności z poetycką wzniosłością oraz wplatanie w tkankę narracyjną lirycznych rekwizytów. Balladowość obu tekstów staje się więc niejako cechą samą przez się znaczącą – ich sens sprowadza się do bycia balladą. W konsekwencji z formy gatunkowej zrealizowanej dla niej samej wyłania się groteskowy świat przedstawiony, nad którym unoszą się opary absurdu.

Analizowane powyżej ballady są żartobliwymi prowokacjami – popisami sprawności technika literackiego. Parodia konwencji gatunkowych w poezji Gałczyńskiego nie ogranicza się jednak, jak już wspominałam, do funkcji ludycznych. Służy ona również kreacji ambiwalentnego wizerunku poety groteskowego: cudotwórcy, szarlatana, profety, który pisze „by zarobić ździebełko / na bułeczkę i maselko” (*Żywot Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*). W tym celu poeta sięga zarówno po gatunki wysokie, np. po elegię (*Na dziwny a niespodziewany odjazd poety Konstantego*) czy modlitwę (*Modlitwa polskiego poety*), jak po gatunki obiegu popularnego (jednym z częściej pojawiających się terminów gatunkowych w utworach Gałczyńskiego jest termin „piosenka”) i jarmarcznego (*Kryzys w branży szarlatanów*). Zgodnie z ogólną tendencją w poezji Dwudziestolecia efektem tych działań jest obniżenie tonu, co w twórczości Gałczyńskiego manifestuje się ze szczególną wyrazistością ze względu na bardzo swobodny, a przy tym przewrotny stosunek do konwencji. Gałczyński potrafi bowiem w ramach jednego wiersza zdyskontować daną formę gatunkową na kilka sposobów, np. strywalizować ją, a następnie tak „odświeżoną” wyzyskać na potrzeby własnej ekspresji. Dobrym przykładem jest tu *Modlitwa polskiego poety*, wiersz w którym parodia konwencji gatunkowej służy tyleż satyrze, co jakościowo nowemu liryzmowi. Utwór składa się z dwóch części, z których pierwsza jest

przewrotną autokreacją, a zarazem satyrycznym portretem poety na „ekonomicznym” tle, modlącego się o powodzenia własne i o niepowodzenia kolegów:

O pointę, o cezurę
ekspozycję, fioryturę,
o wszystkiek sekret retorów!
A koledzy niech się błąkają
we mgle... pod redakcjami, próżno swych nazwisk szukając,
bo „wiersz »Jesień« pójdzie, ale w lecie”.

*

Mnie zaś poczucie koniunktury,
wilgę, marmury, sławę Kiepurę,
szampan, kotlety perfumowane –
i żebych miał jednakową pasję,
czy proletariata śpiewam, czy białą akację
rewolucję mas czy śmietaną!

Bez „patri patriae”, bez wzmianek w gazecie,
bez trąb i pomp uroczystych
niech umrą wszyscy zdolniejsi poeci
na tyfus, zwany płamistym;
niech się to stanie, o Piękny Panie,
na jakiej małej stacji –
a gdy się zacznie śmiertelna zabawa,
niech wyjdzie na jaw, że karawan
jest właśnie w reperacji;
już nie dodaję dla matek obłąkania,
że synek umarł bez „Zbiorowego Wydania”.

*

A mnie asonanse i tryle,
i twarde pytanie: – Ile?
gdy zechcą mój wiersz wydrukować.
Wiek wieków królujesz który,
zaświeć swą gwiazdą z góry,
do Kasy dziecinę prowadź!

*

Dyplom LOPP
jak premier także mieć chęć
i Nobla po latach kilku –
a kiedy będę już trup,
w następnym awatarze zrób
mnie pijanym właścicielem cyrku.
Amen.

Autokreacji na poetę traktującego tworzenie jako pracę zarobkową towarzyszy tu ironia, która każe powątpiewać w pełną akceptację takiej roli. Paradoksalnie modlitwa o „jednakową pasję” w pisaniu „na każdy temat”, podobnie jak seria „antyżyczeń” pod adresem konkurentów, świadczą o tym, że jest to rola nie do zaakceptowania, której jednak nie można nie przyjąć. Tę absurdalność sytuacji „polskiego poety” podkreśla ostatnia modlitewna prośba, wskazująca jako lepszy wariant egzystencji żywot pijanego właściciela cyrku. Jest jednak jeszcze jedno antidotum na ów absurd, a mówi o nim poeta w antyfonie, która następuje po satyrycznej modlitwie:

Tak modłę się, błędny anioł,
gdy niczym Pascal stoję nad otchłanią,
zapatrzony z mostu w Wilenkę.
Już Heraklit powiedział z lwowska PANTA RHEI,
PANTA RHEI, ale nic si nie dziei,
Chyba w niebie, gdzie gwiazdy taką śpiewały piosenkę:

Już się zaczyna, już się zaczyna,
zaraz przyjedzie na most dziewczyna
z Warszawy w lazurowej karecie,
smagła dziewczyna o rzewnych rzęsach,
co kocha Matkę Boską i Dickensa
i sercem świeci poecie.

Kontrast stylistyczny pomiędzy obu częściami wiersza jest ogromny. Tam ton satyryczno-ironiczny, dysonanse, komizm, tu sentymentalny liryzm, dyskretny humor i tkliwość. A wszystko to razem składa się na hybrydyczną całość, w ramach której zaciera się granica między satyrycznością a liryzmem. Z całości tej wyłania się obraz poety rozdartego – błazna, który stojąc nad otchłanią, robi

dobrą minę do złej gry i ukrywa autentyczne emocje za maską konwencji, a tylko od czasu do czasu pozwala sobie na szczerość:

Jakkolwiek zwiesz się: stary druh,
Redaktor, prezes jest nas dwóch
I zawsze dwóch i zawsze razem;

toczy się nasz zabawny wóz
przez skwar i kurz, przez wiatr i mróz,
a w wozie kanciarz i błazen.

(Impresario i poeta)

„Nastawienia” społeczne? Dla karzełków.
Recenzje niedorzeczne? Dla zgiełku.
Poeto, pluń, gdzie komuna, sanacja i endecja.

Tylko ona cię zbawi, przeklęta i jedyna –
i na gwiazdy wyprawi, rytm święty, mowa inna –
poezja.

(Muzie nóżki całuję)

Szkopuł jednak w tym, że jeśli ktoś nieustannie błaznuje, to nawet wówczas, gdy mówi szczerze pojawia się wątpliwość, czy można go poważnie traktować. W takiej paradoksalnej sytuacji znajduje się poeta-technik literacki, który żyjąc z pisania, chciałby zachować niezależność, a jednocześnie ma świadomość, że to niemożliwe. Kamufluje się więc na różne sposoby, eliminując ze swoich utworów jednoznaczność.

*

Poprzez praktyki stylizacyjne przejawia się więc nie tylko ludyczny, ale też polemiczny w stosunku do tradycji literackiej (parodystyczny) i do rzeczywistości (satyryczny) charakter poezji Gałczyńskiego. Wśród jego wierszy są zarówno takie, w których funkcja ludyczna dominuje, jak i takie, w których podporządkowuje się ona satyrze czy liryzmowi. Jednak większość z nich nie daje się jednoznacznie zaklasyfikować do pierwszego bądź drugiego typu. Funkcjonalna jednolitość, podobnie jak „czystość” gatunkowa, jest bowiem z założenia zjawiskiem obcym twórczości tego poety.

Satyryk absurdalny

*Mocmy nogi! Mocmy nogi!
Polsko moja, mocmy nogi!
(Mocmy nogi)*

Mistrz Ildefons, w jakiej roli by nie występował, zawsze był na swój sposób niepoprawny. Takim też był jako satyryk. Gałczyński, „przyjaciel i konkurent Tuwima”, wypracował alternatywny wobec Tuwimowskiego model twórczości satyrycznej³³. W jego wykonaniu

precyzyjnie adresowana satyra jest zarazem „bezinteresowną”, ludyczną groteską, literaturą „długiego trwania”. [...] „czysta” liryka, „czysta” satyra (w sensie jednoznaczności funkcji) i czysty nonsens – spleają się [...], tworząc integralną całość artystyczną, inspirującą sposób postrzegania i modelowania świata, charakterystyczny dla kilku pokoleń powojennej inteligencji i jej emanacji kulturowych”.³⁴

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

³³ Stępień, *Gałczyński z Tuwimem w tle*, s. 197.

³⁴ Tamże.

liwości publikacji, ale w kontekście całej twórczości „zielonego Konstantego” przedstawia się jako jej właściwość istotowa. Mówiąc skrótowo, punkt dojścia Tuwima w zakresie relacji liryka – satyra jest w przypadku Gałczyńskiego punktem wyjścia.

Satyre polityczną Tuwima z lat dwudziestych, określaną mianem „satyry dworskiej”, cechuje jednoznaczność intencji. Są to przeważnie teksty krótkiego trwania, z których większość wymaga współcześnie historycznego komentarza. U Gałczyńskiego jakby podobnie, ale nie do końca. Wprawdzie i jego utwory satyryczne roją się od bezpośrednich aluzji do konkretnej rzeczywistości historycznej, z drugiej jednak strony doskonale funkcjonują poza kontekstem, o czym najlepiej świadczy fakt, że współcześnie stanowią znaczący składnik repertuaru *Kabaretu Olgi Lipińskiej*. Tomasz Stępień, porównując wiersze Gałczyńskiego i Tuwima, trafnie zauważa, że ten pierwszy przelicytowuje drugiego i „poprzez ostentacyjny konformizm do absurdu doprowadza swą polityczną rolę «pisarza na usługach»”³⁵. Podczas gdy u Tuwima – w pierwszym okresie twórczości satyrycznej, a więc mniej więcej do roku 1930³⁶ – absurd służy kompromitacji przeciwnika, który jest stosunkowo łatwo rozpoznawalny, zwłaszcza w utworach antyendekich, u Gałczyńskiego wkracza on na płaszczyznę wypowiedzi, której sensowność zostaje w ten sposób podważona. Satyryczność niektórych tekstów poety jest tak manifestacyjna, że staje się celem samym w sobie, przesłaniając ich związek z konkretną rzeczywistością historyczną. O ile na przykład wiersze *Boję się zostać wieszczem (z powodu tzw. polemiki „brązowniczej”)*, *Zjeżdżanie endeków (z okazji zjazdu Zw. Lud.-Nar. w Poznaniu)* czy *Ha, ha, ha Haga!*, mimo sporej dawki absurdu, wykazują tego rodzaju związek, a ich intencja satyryczna jest w miarę czytelna, o tyle utwory takie jak *Premiery w Biarritz* czy *Upał w raju* wydają się czystą igraszka, której obiekt stanowi forma satyryczna z jej podmiotem na czele.

Wiersz *Premiery w Biarritz* opatrzony został przez autora podtytułem o charakterze genologicznym – „feeria” oraz uwagą w nawiasie: „na temat spotkania, które nie miało miejsca”. Kalamburowy tytuł główny („premiery” – M. l.m. rzeczownika „premier”, ale też niepo-

³⁵ Tamże, s. 213.

³⁶ Zob. A. Węgrzyniakowa, *Satyra polityczna Juliana Tuwima*, w: *Studia skamandryckie i inne*, pod red. I. Opackiego i T. Stępnia, Katowice 1985, s. 23 i nn.

prawna forma M. l.m. od rzeczownika „premier”) pozwala domniemywać, że tekst będzie satyrą polityczną. W efekcie podtytuł i dopisek zaskakują, dezorientując odbiorcę, któremu następnie przedstawiona zostaje zmyślona historia, opowiedziana w infantylnym stylu wierszyków dla dzieci o tym, jak to premier wybrał się do Biarritz samochodem „karym” w towarzystwie poczytlińców w zielonych liberjach i malutkiego kuchcika „z oczami jak niezabudki”, a drogę miał przedziwną. Jechał bowiem

przez Alpy i Himalaje,
przez Amerykę i Azję
i wreszcie
(za złe mu tego nie bierzcie),
jak Kolumb widzący ziemię,
wykrzyknął premier:
– Stop! Biarritz.

Ślicznie tam było, uroczno,
księżyc przyświecał nocą,
a we dnie po plaży bez gaci
najwybitniejsi maszerowali dyplomaci;
stenotypistki z papieskich biur,
leżąc na wznak, badały formy chmur,
a ci dranie
Amerykanie
pluli
i gumę żuli.
Chińczycy... Zresztą sam pan wie,
że w Biarritz nie jest źle.
A więc powiedział premier:

– Życie zamęczyć chce mię,
wypoczną sobie otóż,
dość mam kłopotów.

I odtąd wszystko poszło p a r o l e d ’ h o n n e u r jak we śnie:
premier wstawał wcześniej
i w towarzystwie tylko sekretarza
szedł, kędy plaża
rozmarza.

Dopiero po tym zajmującym połowę tekstu wprowadzeniu w historię czytelnik doczeka się „właściwej” anegdoty, czyli relacji ze spotkania premiera z... kolegą – Kaziem Bartlem:

Radosne było spotkanie,
Usta sobie podali na to powitanie
I widać było z łez, które litrami odmierzał
z nich każdy, jak Kazimierz kocha Kazimierza.

A o czym rozmawiali premierzy? Oczywiście, jak to „premiery w Biarritz”, o polityce i o banialukach:

- No cóż?
- No cóż?
- Połóż się lepiej na wznak;
mówię ci, dużo przyjemniej...
- Tak... tak...
- Tak... tak...
- Cóż, smutno ci beze mnie...
- Ba, ta Angielka...
- A w sejmie?!
- Poczekaj, ona zaraz kostium zdejmie...
- Tak... tak...
- Tak... tak...
- Chwila jest bardzo wielka.
- A minę masz jakąś złą.
- P a u v r e g a r ç o n !
- Kto, ja? to chyba ty?
- Ach, dajże spokój mi...
- Chodźmy na obiad.
- A l l o n s .

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

znane postaci świata polityki³⁷, w gruncie rzeczy jednak nic o nich nie powiedział. W efekcie satyra o – z pozoru – konkretnym adresie okazuje się satyrą na świat polityki jako taki, ma zatem wymiar uniwersalny. I to jest jeden z najistotniejszych rysów satyry Gałczyńskiego, który nie rezygnując z historycznego konkretności, tworzył teksty satyryczne o bardzo szerokim adresie.

Potężna dawka absurdu, jaką nasycone są utwory satyryczne Gałczyńskiego powoduje, że nawet teksty o – zdawałoby się – czytelnej intencji okazują się wysoce niejednoznaczne. Świadczą o tym dobitnie dzieje recepcji słynnych *Skumbrii w tomacie*, absurdalnej anegdoty o wizycie w redakcji gazety „Słowo Niebieskie” króla Władysława Łokietka, który – jako że „zaraza rośnie świętek i piątek” – postanowił zrobić w Polsce porządek. Jednak ku jego zdziwieniu okazało się, że „Był tu już taki dziesięć lat temu”.

Także szlachetny. Strzelał. Nie wyszło.
(skumbrie w tomacie skumbrie w tomacie)
Krew się polała, a potem wyszło.
(skumbrie w tomacie pstrąg)

Dowiedziawszy się o tym, Łokietek „łzami w redakcji zalał serwetę” z rozpaczy, że musi wracać do grotty, by cierpieć dalej. A morał całej historii brzmi następująco:

Skumbrie w tomacie, skumbrie w tomacie
(skumbrie w tomacie skumbrie w tomacie)
Chcieliście Polski, no to ją macie!
(skumbrie w tomacie pstrąg)

Ten, jak by nie było, satyryczny wiersz posłużył swego czasu Romanowi Jakobsonowi za przykład zorientowanego na siebie komunikatu, którego cechą nieodłączną jest wieloznaczność charakterystyczna dla poezji w ogóle³⁸. Wprawdzie wieloznaczność tekstów poetyckich jest stopniowalna, ale akurat wiersz Gałczyńskiego, jako

³⁷ W kwestii cech satyry skamandryckiej zob. J. Stradecki, *W kregu skamandra*, Warszawa 1977 oraz Stępień, dz. cyt., s. 255–265. Stępień charakteryzuje tę satyrę w jej realizacji „cyrułkowej” przy pomocy krótkiej formuły: „Literatura (sztuka) + polityka = zabawa” (tamże, s. 203).

³⁸ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, t. II, s. 56.

przypadek skrajny, doskonale ilustruje tę strukturalistyczną tezę. Oto jak według Jakobsona konstytuuje się sens *Skumbrii w tomacie*:

[...] w każdym czterowierszu znanej satyry Gałczyńskiego z 1936 roku drugi wers stanowi refren „skumbrie w tomacie, skumbrie w tomacie”, a czwarty wers refren „skumbrie w tomacie pstrąg”, i refreny te różnią się od pozostałych wersów utworu częstotliwością spółgłosek [...] oraz daleką, obcą fabule tematyką. Jednak sprzężenie wersów nieparzystych z parzystymi, refrenowymi wersami stwarza groteskowe upodobnienie redakcji nie istniejącej gazety „Słowo Niebieskie”, a także całej Polski tamtych czasów i jej porządku, do bezgłowych, marynowanych w cierpkim sosie rybek, zamkniętych w blaszanych puszkach. Niechęć Władysława Łokietka do pozostawiania „długo w tej grocie” kojarzy się z dręczeniem skumbrii w tomacie, i w tym wypadku obraz zostaje sprowadzony bezpośrednio do zasadniczego tekstu: „dłużej nie mogę [...] skumbrie w tomacie!”. Zamiast krwi, która lała się, aby „naprawić błędy systemu”, i która zdążyła już wyschnąć, leją się łzy Łokietka, i droga przyległości z refrenowymi „zakąskami” redakcja gazety kojarzy się z knajpą, tak że król „łzami w redakcji zalał serwetę”. Władysław rezygnuje z pretensji do „robienia porządku” i zdaje sobie sprawę, że musi „wracać do groty”, aby tam „pocierpieć”, podobnie jak skumbrie w tomacie, gdy tymczasem rezultat jego szlachetnego przedsięwzięcia wyrażony jest w zakończeniu refrenu – „pstrąg” – przywołującym skojarzenia z wykrzyknikowym „pstro”, tzn. „figę z makiem”. W następnym wersie, otwierającym ostatnią strofę, nieszczęsne skumbrie zostają wprowadzone w zasadniczą treść wiersza, ażeby w odpowiadającym mu, rymującym [się], ostatnim nieparzystym wersie utwierdzić metaforyczność konserw rybnych.³⁹

Z tym cierpieniem rybek w puszcze trochę Jakobson przesadził. *Skumbrie* nie są z pewnością utworem, który można czytać koncentrując się wyłącznie na relacjach wewnątrztekstowych. Wers „czyli, że pocierp, mój Władku złoty!” jest raczej aluzją do narodowego cierpiętnictwa, choć – jak to u Gałczyńskiego – trudno w tym przypadku o pewność. Jednak pomimo pewnych mankamentów analiza Jakobsona precyzyjnie opisuje mechanizm kreacji groteskowej w wierszu. Niewątpliwie bowiem kluczową rolę odgrywają tu refreny, których stylistyczna i tematyczna odrębność wywołuje poczucie absurdu. Warto też zwrócić uwagę na inne jeszcze źródło efektu groteskowego – infantyлизację, jeden z częściej stosowanych

³⁹ Tamże

przez Gałczyńskiego chwytów komicznej deprecjacji⁴⁰. Swoją poetyką *Skumbrie* przypominają wierszyk dla dzieci, bajeczkę z powracającym refrenem, którego brzmienie kojarzy się tyleż z przekleństwem (obecność frykatywnego „r” charakterystyczna dla pewnych wulgaryzmów), co z dziecięcą rymówką igrającą z trudnymi do wymówienia słowami. Król Łokietek przedstawiony został jako zdzieciniały, „maluśki staruszek z pieskiem”, naiwny reformator, który podejmuje się politycznej misji, chociaż nie ma zielonego pojęcia o aktualnej sytuacji. Wpleciona w absurdalną anegdotę „wielka historia” ulega trywializacji, odsłaniając cały swój bezsens, lapidarnie wyrażony w słowach: „Krew się polała, a potem wyschło”. Historyczny anachronizm – król Łokietek w Polsce lat 30. XX wieku – nadaje aktualnej na pierwszy rzut oka satyrze politycznej („Był tu już taki dziesięć lat temu”) szerszy zasięg. W każdym razie dążenie interpretatorów do „ustalenia znaczeń tego wiersza, znaczeń dość nieprecyzyjnych przecież, mało dosłownych” wydaje się działaniem jałowym, gdyż „nie jest ten tekst manifestem politycznym jasno określającym stanowisko autora”⁴¹. Paradoksalnie jednak ta nieokreśloność prowokuje do dopowiadania, skutkiem czego wiersz obrósł wieloma interpretacjami, które – jak to określił Andrzej Makowiecki – „objawiają się jako typowy zabieg legendowy”⁴². Pozostaje zgodzić się z Andrzejem Drawiczem, że kwestia, do jakiej sytuacji wiersz nawiązywał nie wydaje się z perspektywy czasu istotna. Możliwe, że „Gałczyński miał na myśli jakieś określone zdarzenie”⁴³, ale równie – a z perspektywy jego innych utworów nawet bardziej – prawdopodobne jest to, iż „chciał celowo stworzyć sytuację umowną, która się często w doświadczeniu polskim aktualizuje”⁴⁴, tak jak to uczynił np. we wcześniejszym od *Skumbrii* wierszu *La danse des Polonais* dedykowanym „Matkom-Polkom”, dobitnie akcentując fakt powtarzalności sytuacji historycznych:

⁴⁰ Zob. Kulawik, *Bal i Arkadia – dwa kluczowe motywy liryki K. I. Gałczyńskiego*, s. 66.

⁴¹ A. Makowiecki, *Trzy legendy literackie. Przybyszewski – Witkacy – Gałczyński*, Warszawa 1988, s. 157.

⁴² Tamże. Zob. też T. Stępień, *Jak czyta(ło) się „Skumbrie w tomacie”*, w: tegoż, *O satyrze*, s. 292–303 z ciekawą interpretacją odcinka *Kabaretu Olgi Lipińskiej* o tym samym tytule co wiersz Gałczyńskiego.

⁴³ A. Drawicz, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1972, s. 33.

⁴⁴ Tamże.

Ach, to jest taniec wszak prapolski,
tak stary, jak Skład Apostolski,
starszy niż T o t e n t a n z ,

bowiem od lat Pierwszego Mieszka
po Serafinowicza Leszka
powtarza się jak trans.

Magiczne usypianie figur,
depczących brzeg polskiego Stygu
ponurą „polką” swą...

„Naród idiotów!!!” Ktoś go nazwał.
Zdanie podzielam, bo ta nazwa
Tak słuszną jest a u f o n d !

[...]
Więc najprzód dzielą się na grupki:
tutaj tuwimy, tam kadłubki;
tu nacje te, tu te;

potem dyskusje są zażarte
jakie być mają w tańcu partie,
kto w prawo, kto à g a u c h e ;

i każdy „swoje” chce do tańca;
tamci Rodału, ci Różańca,
inni śmiertelnych nosz.

Bo Szopenowe śniąc akordy,
najchętniej biorą się za mordy
ci, którzy polską Styks

obsiedli z wieka i wciąż na niej
pląsając w śnie, opanowani
jakąś ideą fiks.

Skończyłem wykład. Tak się tańczy
ten polski taniec obłąkańczy,
cette danse des Polonais:

Ach, drugi taki kraj ukażcie!...
Ja bym tam wszystkich zamknął...
w baszcie...
czy nie mam racji? hę?

Bardziej wyraźna niż w *Skumbriach* jest tu być może aluzja do konkretnego zdarzenia politycznego, ale z pewnością nie stosunek autora wiersza do przywołanej sytuacji. Wprawdzie podmiot utworu niby to deklaruje poparcie dla „sprawy brzeskiej”, ale ironiczny ton, jakim przemawia, czyni tę deklarację wątpliwą. Krytyką objęte zostały zarówno przywary narodowe Polaków, jak i działania Piłsudskiego, który rozprawił się z nimi w dość szczególny sposób. Satyra na bieżącą sytuację ma jednak w *La danse des Polonais*, podobnie jak w *Skumbriach*, charakter wyłącznie pretekstowy i służy satyrze o szerokim zasięgu, sprowadzającej do absurdu odwieczne polskie bolączki. W obu wierszach poszerzenie zasięgu satyry, a tym samym jej uniwersalizacja zasadza się na grotesce. Realizuje się tu ona m.in. poprzez *reductio ad absurdum*, któremu towarzyszą liczne dysonanse na płaszczyźnie stylistycznej tekstu, a w przypadku *La danse des Polonais* także motyw tańca w funkcji metaforycznego obrazu społeczeństwa⁴⁵. Swoista dla groteski ambiwalencja przejawia się również w konstrukcji ironicznego podmiotu, którego intencja nie daje się jednoznacznie określić. A taki podmiot wprowadza do satyry modyfikujący jej strukturę nihilizm. Niejednoznaczność może być przy tym koniunkturalnym unikiem, może też być wyrazem bezradności satyryka, wynikającej z przekonania, że sytuacja jest ze swej istoty absurdalna i w związku z tym nigdy nie ulegnie zmianie. Moim zdaniem w obu wierszach Gałczyńskiego za niejednoznacznością kryje się to drugie.

Formę satyry modyfikuje Gałczyński w jeszcze inny sposób, a mianowicie kierując jej ostrze przeciw zaskakującym obiektom. Oto np. czytelnik wiersza *Upał w raju* dowiaduje się, że:

Nie tylko źle jest na ziemi,
W raju jest też niewesoło:
Patrzcie – kroplami wielkimi
Pot z twarzy spływa aniołom.

⁴⁵ O roli tego motywu w *La danse des Polonais* zob. Kulawik, *Bal i Arkadia – dwa kluczowe motywy liryki K. I. Gałczyńskiego*, s. 59.

Nic im się nie chce – wiadomo –
ogłupia straszliwy upał.
Nawet ów motyl z Kiplinga
w upał by także nie tupał.

Mój Boże, i Bóg Staruszek
dzień cały wodę sodową
trąbi, miotłką od muszek
machając sobie nad głową.

I małpki pomizerniały,
i szyje schudły żyrafom.
Piotr Żydów wpuszcza i robi
gafę, panie, za gafą.

Od rana aż do wieczora
anioly wzdychają, wzdychają,
pokotem leżą na łąkach
i piwem się polewają.

Opustoszały jezdnie,
a w kramach święci rozliczni
mruczą: – Uff, to już jest nie-
takt meteorologiczny.

Wiersz w sam raz na „sezon ogórkowy”, kiedy to nic się w polityce nie dzieje, a jakiś tekst w piśmie satyrycznym trzeba zamieścić (nb. wiersz ukazał się w „Cyruliku Warszawskim” 1929, nr 3, a więc w numerze letnim). Z braku tematów można więc pisać i o upale w raj, by zabawić i pocieszyć czytelników (najprawdopodobniej znękanymi upałami), że „nie tylko źle jest na ziemi...”. Tak mniej więcej mógł powstać ten niby-satyryczny utwór, który wydaje się czysto ludyczną groteską i niczym więcej ponadto. Jego absurdalność zasadza się na parodii satyry, która w „oderwaniu” od konkretnej rzeczywistości stała się celem samym w sobie, trudno bowiem dopatrzeć się tu jakiegoś głębszego sensu. Pośrednio jednak tekst jest kpiną z roli satyryka „robiącego humor rządowy” i utrzymującego się z pisania. Ludyczna groteska spełnia po części funkcję terapeutyczną⁴⁶.

⁴⁶ Na terapeutyczny aspekt poezji Gałczyńskiego zwraca uwagę A. Kulawik (zob. *Konstanty Ildefons Gałczyński*, s. 10).

I jeszcze jeden wymiar satyry Gałczyńskiego – wymiar egzystencjalny:

Wszystko się chwieje, proszę pań,
i myśl to niebezbożna,
że świat ten to jest stary drań,
któremu ufać nie można.

Na przykład ktoś dolara miał,
a jutro ma dwa centy,
więc oczywiście wpada w szal
i wbija nóż do pięty.

Bo głupiec nie wie, że wszystko się chwieje,
A tylko ja, ja patrzę i się śmieję.

Przypuśćmy, że już wszystko mam:
Mieszkanie idealne
i hotel, a wśród złotych ram
„Jagiełło pod Grunwaldem”.

Więc patrzę sobie w książkę PKO
i słucham, jak milion śpiewa,
a nagle burza, wiatr i deszcz, i grom,
i wszystko woda zalewa –

I hotel płynie obok mistrza Jana,
i to jest właśnie życie, proszę pana.

Ach, smutnym jak Leopold Staff,
gdy wchodzę w parku aleję;
pokrył się kirem smętny staw,
wierzba się nad nim chwieje.

To jesień już, szafarka aspiryny,
to jesień już, panie majorze,
bolesny brydż i rozpacz złej godziny,
o Boże, Boże.

I klon, i dąb, i słoń, i koń się chwieje,
a tylko ja, ja patrzę i się śmieję.
(Wszystko się chwieje)

Jest to utwór, w którym w sposób swoisty dla Gałczyńskiego zacierają się granice między satyrą i liryką. Wzorowana na satyrze skamandryckiej kolokwialność miesza się z poetyckością, trywialne sąsiaduje ze wzniosłym: „myśl to niebezbożna / że świat ten to jest stary drań”, „wpada w szal / i wbija nóż do pięty”, „milion śpiewa”, „pokrył się kirem smętny staw”, „jesień już, szafarka aspiryny”, „bolesny brydź”. Na ukazany w krzywym zwierciadle satyry obraz ludzkiej egzystencji nałożony został łączący jego kontury sentymentalno-melancholijny retusz. W efekcie wiersz wzrusza i śmieszy jednocześnie, niwelując nadmiar emocji ironią. Podobnie jak np. w *Mieszkańcach* Tuwima, fuzja liryzmu i satyryczności służy tu wyrażeniu problematyki egzystencjalnej. Podmiot obu wierszy jest podmiotem ironicznym, wyraźnie demonstrującym swój dystans, z tym, że w *Mieszkańcach* dystans ten manifestuje się z większą zjadliwością, natomiast u Gałczyńskiego z pobłażliwym humorem. Tam egzystencjalny niepokój wyładowuje się w złośliwości skierowanej przeciwko określonej kategorii ludzi, tu osławiany jest przez śmiech tyleż z innych, co z siebie samego. W konsekwencji trudno oprzeć się wrażeniu, że *Wszystko się chwije* w porównaniu z *Mieszkańcami*, jakby na przekór swej stylistycznej lekkości, jest utworem bardziej przejmującym. Dzieje się tak prawdopodobnie dlatego, że uniwersalny wymiar wiersza Gałczyńskiego jest bardziej wyraźny niż w *Mieszkańcach*, w których ulega on przytłumieniu w wyniku konkretyzacji obiektu satyrycznego ataku. Niemniej obaj poeci nadają satyrze wymiar egzystencjalny, wprowadzając do niej kontrastowy komponent liryczny i tym samym realizując – każdy na swój sposób – groteskową zasadę łączenia elementów niewspółmiernych.

*

Satyra Gałczyńskiego jest nie tylko satyrą na polskie problemy, ale też na cały świat, a nawet – jak głosi podtytuł *Końca Świata* – także „satyrą na wszechświat”, a więc taką, która niejako sama siebie unieważnia, ponieważ brakuje jej oparcia w określonym systemie wartości. Uniwersalny wymiar tej satyry jest wypadkową dominacji groteski jako zasady twórczej, która realizuje się nie tylko na płaszczyźnie językowej tekstu, ale też w sferze wyższych figur semantycznych, i to nie

tylko tych składających się na świat przedstawiony utworu. Żywioł parodystyczny, ogarniając całą strukturę tekstu, zawłaszcza również jego podmiot. W tradycyjnej satyrze podmiot manifestując swój dystans do świata, okazuje wyższość swoją i swojej racji, której jest pewien. Mówiąc inaczej, postawa podmiotu satyrycznego wobec krytykowanego przedmiotu jest zazwyczaj wyrazista i jednoznaczna. U Gałczyńskiego przeciwnie. Podmiot jego utworów satyrycznych ośmiesza nie tylko innych, ale i siebie. Jest z założenia autoironiczny, a przy tym lubi zwracać na siebie uwagę poprzez różnego rodzaju metafikcyjne wtręty. W zasadzie to on odgrywa rolę głównego bohatera. Jest to cecha poezji Gałczyńskiego, która ujawnia się zarówno w utworach lirycznych, jak i satyrycznych. Owo ukierunkowanie na podmiot nie wyklucza występowania w ramach tego samego tekstu cech przeciwstawnych, a więc ukierunkowania „na świat, na społeczne warunki egzystencji ludzkiej, dezintegrację społeczeństwa”, co „nadaje tej twórczości cechy satyryczne, pamfletowe, a także tragiczne”⁴⁷ i jest – dodajmy – przejawem działania groteski jako zasady konstrukcyjnej. W przypadku, gdy działanie tej zasady uwidacznia się w strukturze podmiotu, staje się on wyraźnie ambiwalentny, co idzie w parze z niejednoznacznością jego intencji. Taką ambiwalencją charakteryzuje się właśnie podmiot parodystyczny, którego obecność w tekście wskazuje na dominację groteski. Jeśli podmiot parodystyczny wciela się w rolę satyryka, to tym samym podważa jej sensowność, okazując w ten sposób zwątpienie w cel istotowy satyry – w możliwość naprawy świata. A satyryk wątpiący to satyryk absurdalny, czy – jak kto woli – groteskowy⁴⁸, który na bezsens świata reaguje wisielczym humorem i równie jak ten świat bezsensowną radą:

Gdy przypadkiem na wojence
utną tobie nogi dwie,
wtedy możesz moczyć ręce –
czemu nie? dlaczego nie?
Ja rozumiem, że to mało:
same ręce, chères mesdames.
Mnie to też zdenerwowało,
Lecz na nerwy sposób mam:

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Zob. przyp. 34 do rozdziału I niniejszej pracy.

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

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

Katastrofista

[...]
*popłaczemy nad źródłem, nad gorzkim
prorockiej IV-ej Eklogi.*

(*Ludowa zabawa*)

Katastrofizm Gałczyńskiego, jak i cała jego poezja w ogóle, jest dla badaczy problematyczny. Źródłem spornych poglądów w tej kwestii nie są jednak wyłącznie właściwości poetyki autora *Końca świata*, ale też problemy z terminem „katastrofizm”, podobne w gruncie rzeczy do problemów, jakie stwarza „groteska”, a więc po pierwsze, historyczna modalność zjawiska, po drugiego mieszanie płaszczyzny światopoglądowej z płaszczyzną poetyki. Nazwanie pisarza katastrofistą tak naprawdę niewiele mówi o jego twórczości i wymaga doprecyzowania. W przypadku Gałczyńskiego takim uściślającym określeniem jest termin „buffo”, przez niektórych badaczy uważany jednak za nieadekwatny. Polemizując z taką kwalifikacją katastrofizmu poety, Adam Kulawik przyznaje, że jest ona wprawdzie zgodna „z kategoriami estetycznymi, w jakich Gałczyński motywy katastroficzne realizował”, ale

[...] kłóci się najwyraźniej z obecnością u niego motywów arkadyjskich: błazeństwo nie tłumaczy chęci ucieczki od świata. Albo to nie katastrofizm buffo, albo nie Arkadia! Że jednak ponad wszelką wątpliwość Arkadia, tedy nie buffo, lecz katastrofizm tragiczny: stylistykę sformułowań i obrazu poetyckiego należy odnieść do środków ekspresji, nie do postawy poety i znaczeń tych obrazów.⁴⁹

⁴⁹ A. Kulawik, „*Bal u Salomona*” – próba określenia wrażliwości poetyckiej Gałczyńskiego, „*Poezja*” 1973, nr 12, s. 9.

Określając katastrofizm Gałczyńskiego jako tragiczny Kulawik bynajmniej nie rozwiązuje problemu. Niewątpliwie jednak jego wypowiedź świadczy o tym, że tego rodzaju klasyfikacja podnosi rangę twórczości poety. Błażeństwo zdaje się mieć dla badacza tylko jeden wymiar – komiczny, dlatego nie tłumaczy, jego zdaniem, „chęci ucieczki od świata”, a przecież to właśnie postawa błazna jest formą takiej ucieczki. Wykorzystanie konwencji *buffo* w utworze poetyckim wysokiego obiegu dla ekspresji poważnej problematyki eliminuje z tekstu jednoznaczność. W efekcie nie jest on ani komiczny, ani tragiczny, ale taki, i taki równocześnie, czyli groteskowy. Termin „katastrofizm *buffo*” doskonale tę ambiwalencję oddaje, nie wykluczając bynajmniej aspektu tragicznego.

Znacznie bardziej interesująca niż spór o terminy jest natomiast kwestia ewolucji światopoglądowej Gałczyńskiego jako katastrofisty. Za najpełniejszy wyraz tej postawy uchodzą poematy *Koniec świata*, *Bal u Salomona* i *Ludowa zabawa*, w których groteska pełni funkcję dominanty konstrukcyjnej⁵⁰. Pomimo wielu cech wspólnych utwory te jednak różnią się znacznie. *Koniec świata* na tle dwu pozostałych, w których porzmiewają tony poważne, wydaje się czysto ludyczną groteską bądź też satyrą wykpiwającą tendencje katastroficzne. Taką aurę stwarza zarówno podtytuł poematu *Wizje świętego Ildefonsa czyli Satyra na Wszechświat*, dość przewrotnie informujący o intencji tekstu, jak i parodystyczna dedykacja o zaszyfrowanym – jak się później okazuje – sensie, gdyż inicjały „śp. cioteczek nieutulonego Autora”, porwanych „od trąby powietrznej w kwiecie wieku na ulicach bolońskich”, składają się na słowo „PROLETARIAT”. Poemat rozpoczyna się zapowiedzią totalnej katastrofy:

W Bolonii na Akademii
astronom Pandafilanda
rzekł, biret zdejmując z włosów:
– Panowie, to jest skandal:
zbliży się koniec Ziemi,
a może całego Kosmosu;
wszystko przed wami rozwinę:
perturbacje i paralaksy,

⁵⁰ Zob. W. Bolecki, *Groteska, groteskowość*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1992, s. 354.

bo według mojej taksy
świat jeszcze potrwa godzinę.

Niestety prorocstwo Pandafilanda zostało uznane przez rektora Imć Marconiego, najoświecieńszą głowę Bolonii, za błagę, a sam Pandafiland za energumena i szarlatana, zasługującego na karę za lansowanie bredni. Aeropag mędrców znakomitych podzielił opinię rektora. „Wszyscy uczeni” wygwizdali astronoma i „wyszli, stuknąwszy pulpitami, / jak w polskim sejmie”. Wkrótce jednak okazało się, że Pandafiland miał rację i całą Bolonię ogarnęła panika. Na ulicach „wrzeszczały tłumy”, „nawet bydło w oborze / ryczało, ryczało, ryczało”, a biczownicy umartwiali ciało, zaś policja usiłowała okiełznać ten „bayzel” pałkami. Rozeszły się plotki, „że nawet papież / (tss!) szuka ucieczki na mapie”. Wśród ogólnej paniki spokój zachowywali zajęci amorami studenci, którzy

[...] konkretne zdrożności
przerabiali obustronnie
i pili, kanalie, koniak,
i śpiewali,
i na gitarach brzdąkali:
„Evviva Bologna,
città delle belle donne!”

a także cieśla Giovanni Lucco, który skończywszy ciosać trumnę,

[...] zamknął warsztat
i mrużąc: – Koniec świata...
hm... to wcale... zabawne...
zasnął pod krzaczkiem w ogródku.

Natomiast w szpitalach protestowali chorzy, ale wkrótce pomierali, a wszystkie lekarstwa zjadł Astralny Potwór, zaś przekupki swoim zwyczajem plotkowały... o Kosmosie i „biednej, starej Kosmosce”. Rozdzwoniły się telefony, przez które zupełnie nie można było się porozumieć. Poszła fama, że burzy się proletariats, więc na miasto wysłano wojsko, za którym kroczył kolejny obojętny na sprawy Kosmosu – tramwajarz, „towarzysz Mydełko”. Ludność Bolonii gromadziła się na ulicach i próbując zapobiec katastrofie, uradziła pochód protestacyjny.

Któż to nie szedł w tym „karnawałowym” pochodzie, na którego czele „jechał rektor na świni”. Przeciwko końcowi świata protestowali: parlamentarni mówcy i brzuchomówcy, komedianci i policjanci, księża i rabini, i różni „-iści”: ekshibycjoniści, socjaliści, komuniści, anarchiści, rojaliści, „neopapiści, co byli trochę marksieści”, a pochod zamykały Międzynarodówki w liczbie siedmiu. Lecz gdy

[...] z miliardowej gardzieli
wyrwał się ryk:
– NIE CHCE-MY KOŃ-CA ŚWIA-TA!
Na złość się zrobił koniec świata
Sic!

Kosmiczna zaczęła się chryja
z całą straszliwą 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 stary opój,
aż beczka zrobiła się złota,
aż się na fest utopił.

Wszystko się toto waliło,
kosmiczne przeróżne draństwo,
aż pękło, się utopiło
stare odwieczne państwo.

I wszystko to widział ze swego okna Pandafiland, zaś sługa boży Ildelfons słyszał „w niebiosach przez telefon i w więzi” zapisał.

Tak przedstawia się przebieg zdarzeń w poemacie, którego groteskowa stylistyka jest wypadkową przemieszania różnych kodów, w tym tak wzajemnie odległych, jak język średniowiecznych proctw i współczesny Gałczyńskiemu, nasycony kolokwializmami język

potoczny. Ostre kontrasty stylistyczne są źródłem dysonansów o dużym potencjale komizmotwórczym. W efekcie najbardziej wyrazista staje się ludyczna funkcja groteski, przytłumiająca nieco jej aspekt polemiczny, ześrodkowany na problematyce katastroficznej. *Koniec świata* poematem katastroficznym jednak nie jest, choć nie dlatego, że – jak sugeruje Wiesław Paweł Szymański – „podtytuł jego brzmi: «wizje i... satyra»”⁵¹. Satyryczność bowiem nie wyklucza katastrofizmu, jako że rola proroka jest jedną z aktualizacji postawy satyryka⁵². Trudno też zgodzić z innymi stwierdzeniami Szymańskiego, według którego „niepełna” katastroficzność *Końca świata* wynika stąd, że spod panowania chaosu wyłączeni zostali cieśla Giovanni Lucco i „towarzysz Mydełko”. Analizując ich funkcję w poemacie badacz zauważa:

Obie te postaci są nieco śmieszne, może raczej – ze względu na podeśły wiek – niezgrabne. Obdarzone jednak zostały przez ich twórcę wyrazną życzliwością. [...] W obu wypadkach ocala Gałczyński przed ogólnym „zaidiotyfikowaniem” ludzi, którzy bez względu na wypadki robią to, co do nich należy. [...] W ludziach tych nie ma nic z romantycznej wzniosłości, a równocześnie jakże dobrze odczuwamy, że to oni są prawdziwymi bohaterami współczesnego świata, bohaterami bezimiennymi. [...] Świat, który poeta skazuje na zagładę, jest natomiast światem wzniosłych idei, proroków, skompromitowanej moralności. W tym wypadku jest zgodny z współczesną mu katastroficzną historiozofią, której znajomość sygnalizował kilkakrotnie.⁵³

Szymański ewidentnie przeinterpretowuje poemat, wyakcentowując to, co w gruncie rzeczy marginalne i w dodatku nie tak znów jednoznaczne, jak by wynikało z przytoczonych powyżej słów. Prawdą jest, że Gałczyński w swojej twórczości sympatyzował z tzw. zwykłymi ludźmi, prawdą jest również, że w *Końcu świata* wzmiankowane przez Szymańskiego postaci zostały na swój sposób wyróżnione – nad obiema unosi się „gołąb anielski”. Nie można jednak odczytywać tego symbolu abstrahując od stylu, w jakim się mówi o tych postaciach. Aprobatywna zdawałoby się tkliwość jest przecież wyraźnie przesłodzona i podobnie jak pozostałe fragmenty

⁵¹ W. P. Szymański, *Konstanty Ildelfons Gałczyński*, Warszawa 1972, s. 16.

⁵² Zob. Stępień, *O satyrze*, s. 69.

⁵³ Szymański, dz. cyt., s. 16–18.

utworu nosi znamiona parodii. A oto jak kończy się fragment poświęcony „towarzyszowi Mydełko”:

I tak szli, i ginęli:
Gołąb, tamten i szyny...
Het na krańcach Bolonii,
cień się tylko pochylał.
I do nich, i tylko do nich
uśmiechnął się Pandafiland;
i nader idylliczny
stał się i zaczął marzyć:
– Mój boże, jaki śliczny
proletariacki pejzażyk.

Tego samego zdania
byli bolońscy poeci:
Przecież to niesłychane!
tramwajarz, no i śmieci.
Zaraz wiersze pisali,
Deklamowali słodko:
– Choć źle ze światem,
proletariatem
pobawmy się jak grzechotką.

A bawcie się, bawcie, dzieci.

Czy nie można się tu dopatrzeć raczej kpiny z wiary w zbawczą rolę proletariatu? I w jaki to sposób zostali ocaleni Giovanni Lucco i „towarzysz Mydełko”, jeśli:

[...] świat jak łódź bez steru,
jak potworny kadłub „Tytanika”
zatonął w odmętach eteru.

Dywagacje, w jakim stopniu *Koniec świata* jest, a w jakim nie jest poematem katastroficznym mają charakter sofistyczny. Niewątpliwie przedstawia on katastrofę, zarazem jednak jest utworem autotematycznym, na co wyraźnie wskazuje rozbudowany podtytuł „genologiczny” wraz z parodystycznymi dedykacjami, jak i metafikcjonalne wtręty służące deziluzji:

A tu w moich widzeniach
nastąpi należna przerwa.

Tu pauza, bo konam z zazdrości.

Tutaj się kończy wizja.

[...]. Vide św. Jan,
Apokalipsa – Pathmos:

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

W konsekwencji pierwszoplanowa staje się nie tyle sama wizja katastroficzna, ile sposób, w jaki została ukazana. Jak pokazał Erazm Kuźma, *Koniec świata* jest utworem uwikłanym w wielorakie związki intertekstualne, przede wszystkim z tekstami drugiego (popularnego) i trzeciego (jarmarcznego), ale też i wysokiego obiegu, co stanowi m.in. źródło licznych dysonansów stylistycznych. Skomplikowanie przedstawia się również sytuacja komunikacyjna w poemacie. Zdaniem Kuźmy dopuszczalna jest interpretacja *Końca świata* oparta na założeniu, że widzenia Ildefonsa to nie cały tekst główny. Z tego zaś wynika,

że istnieje jeszcze jedna instancja nadawcza – narrator trzeciosobowy dopuszczający do głosu świętego Ildefonsa, który dopuszcza do głosu Pandafilanda itd... Gdy zaś wyjdziemy poza tekst główny, napotkamy jeszcze jedną instancję nadawczą, tę która pisze parateksty i podpisuje się „nieutulony AUTOR”. To jest więc trzecia (albo i czwarta, jeśli zgodzimy się na narratora auktoralnego) maska, bo przecież nie powiemy, że to Gałczyński.⁵⁴

Dodatkową komplikacją jest tu fakt, że święty Ildefons, który przebywa w niebie informację o katastrofie uzyskuje z ziemi, co jest odwróceniem typowej dla proroctw relacji wertykalnej niebo – ziemia. W efekcie nie wiadomo, kto tu jest ostatnią instancją, co pozwala wnioskować, że „w *Końcu świata* język komunikuje samego siebie”.

⁵⁴ E. Kuźma, *O intertekstualizmie międzyjobiegowym* (na przykładzie *Końca świata* K.I. Gałczyńskiego), w: tegoż, *Między konstrukcją a destrukcją. Szkice teorii i historii literatury*, Szczecin 1994, s. 172.

A ponieważ „sługa boży Ildefons” wszystko, co opowiedział usłyszał, a nie zobaczył, okazuje się, że „cała apokalipsa jest zdarzeniem językowym”. Tak jak „na początku było Słowo”, tak i:

Na końcu, jak to widać u Gałczyńskiego, też jest słowo, ale słowo zdesakralizowane, skarnawalizowane, ogarnięte entropią, na końcu jest anonimowy telefon [...]. Telefon przemawiający wszystkimi kodami wszystkich czasów. To jest ta Genette’owska wizja literatury jako synchronicznej całości.

Ale można to rozumieć także jako obraz procesu, rozkładu, upadku, który daje się krótko streścić: od Słowa Bożego do słowa telefonicznego, słowa gadanego. To jest więc nie tylko obraz końca, ale także apokalipsa języka, jego upadek, ruina. Po Gałczyńskim wieszczł to Miron Białoszewski [...].⁵⁵

Kuźma pośrednio ukazuje, w jaki sposób w *Końcu świata* przejawia się groteska jako zasada konstrukcyjna, realizująca się tu przede wszystkim poprzez międzyobiegowy intertekstualizm i związane z nim stylistyczne dysonanse. W ciekawy sposób interpretuje również jej funkcje, dowodząc przy okazji, że „nieawangardowy” Gałczyński był poetą bardzo nowoczesnym.

Gałczyński zademonstrował w *Końcu świata* najbliższą sobie postawę – „punkt widzenia człowieka z nizin, reprezentanta tak naprawdę nie reprezentowanej społeczności, plebejskiego poety Sowiżdrzała”⁵⁶. Dalsza twórczość poety realizuje ten punkt widzenia dwutorowo. „Mając światopogląd oraz formę pozwalające w sposób ludyczny i nihilistyczny opisywać rzeczywistość”, pisze on utwory „będące – z jednej strony – refleksem większej i traktowanej serio całości ideowo-estetycznej, z drugiej – okolicznościowymi tekstami pisanym na zamówienie polityczne”⁵⁷.

Jak trafnie zauważył niegdyś Jan Błoński, Gałczyński podjął w *Końcu świata* katastroficzny temat „nie po to, aby wydrwić katastrofę”, lecz „tych, którzy mieli do niej jakikolwiek stosunek, którzy poważnymi sprawami chcieli się poważnie zajmować”⁵⁸. Poemat jest więc manifestacją określonej postawy – postawy błazeńskiej – wobec nasila-

⁵⁵ Tamże, s. 174.

⁵⁶ Stępień, *Gałczyński = Tuwimem w tle*, s. 211.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Błoński, dz. cyt., s. 8.

jących się tendencji katastroficznych, wyprzedzającą notabene o kilka lat ich najwybitniejsze artykulacje w poezji polskiej Dwudziestolecia.

Koniec świata łączy więc w sobie cechy utworu autotematycznego i satyry, czyli tekstu bardziej lub mniej (w tym konkretnym przypadku raczej to drugie) bezpośrednio odnoszącego się do rzeczywistości, przy czym obie te właściwości zasadzają się na parodii konwencji prorocstwa. W porównaniu z *Balem w Operze* Tuwima, w którym satyryczność realizuje się w dwóch wymiarach: konkretnym i ogólnym, poemat Gałczyńskiego jako satyra wyraźniej ciąży ku uniwersalności, a to dlatego, że aluzje do określonej sytuacji historyczno-politycznej są tu znikome, ograniczają się bowiem do podobieństwa brzmieniowego między Bolonią i Polonią oraz porównania „jak w polskim sejmie”. Rozpatrywany w aspekcie satyrycznym poemat wykazuje więc cechy typowe dla charakteryzowanej wcześniej satyry Gałczyńskiego, absurdałnej i lirycznej zarazem, o czym świadczy chociażby ten „przecudnej urody” fragment:

Ściemnia się. Pomarańczą
księżyc wypływa z rzeki.
Drzewa nad rzeką tańczą,
jak jednonogie kaleki.
I rzeka płynie, i milknie –
długie – niebieskie – słowo.
Księżyc wyfrunie, przylgnie
Do drzewa gałązki jak owoc.

Lecz nie pomoże pełnia:
prorocstwo się wypełnia.
Lecz nie pomoże fala:
biją dzwony na alarm.
I Król, i lud nie pomoże,
bo robi się coraz gorzej,
strach się podnosi jak morze.

Chmury po niebie – chmury
ociężałe cwałują;
idący gniew Natury
leniwie zwiastują.
Ku miastu coraz bliżej,
ku ziemi coraz niżej
opadają złowrogie,

ogromne, wstrętne, ryże.
U Świętego Michała
dzwony biją na trwozę.
Bolonia struchlała
drży.

Liryzm miesza się tu z ironią, prostota bezpośredniego wyrazu ze stylizacją, a wszystko to razem tworzy tak charakterystyczną dla Gałczyńskiego poetycką aurę, balansującą na granicy powagi i niepowagi. Ponieważ jednak *Koniec świata* mówi przede wszystkim o sobie, a nie o katastroficznych przeczeniach, element tragiczny jest w nim nieobecny. Pojawia się on natomiast w *Balu u Salomona*, w którym – przeciwnie niż w pierwszym poemacie Gałczyńskiego – nad satyrą dominuje żywioł liryczny.

*

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

Z punktu widzenia rozważań nad fenomenem groteski próby odczytania *Balu u Salomona* są nie mniej interesujące niż interpretacje *Balu w Operze*. Struktura tekstu, który w pierwszej lekturze wydaje się bardzo niespójny, nasunęła jego interpretatorom skojarzenia z surrealizmem, chociaż raczej zgodnie twierdzą oni, że

utwór Gałczyńskiego poematem surrealistycznym nie jest⁵⁹. Jak zauważa Stanisław Jaworski:

Dominantą poematu jest [...] zmienność i wielopłaszczyznowość. Dotyczy ona tematu, tonacji stylistycznej, wersyfikacji. Dotyczy również podmiotu wypowiedzi, który ulega rozbiciu na wiele aspektów. Przy utrzymaniu jednak ogólnej ramy sytuacyjnej oraz braku zdarzeń typu nadrealistycznego [...]. Pod tym względem, a także z uwagi na pojawiającą się w nim problematykę egzystencjalną poemat Gałczyńskiego zbiega się z głównymi liniami ewolucji ówczesnej liryki europejskiej. W tym również nadrealistycznej. Nie ma w nim jednak podstawowej dla tego kierunku opozycji pomiędzy „ja” prywatnym i „ja” społecznym, między jednostką i deformującym jego psychikę społeczeństwem.⁶⁰

Z ostatnim zdaniem można by dyskutować, ale o tym później. W każdym razie dominuje wśród badaczy przekonanie, że związki utworu Gałczyńskiego z surrealizmem są dość luźne i przejawiają się w zewnętrznych cechach poetyki, natomiast z zasadą *écriture automatique* nie ma *Bal u Salomona* nic wspólnego poza tym, że napisany został niemal jednym tchem. Jednak zdaniem Małgorzaty Baranowskiej:

Niezależnie od tego, w jaki sposób naprawdę dzieło powstało, przyznanie się do – jakby się chciało powiedzieć – „konwencji transu” uprawnia w pewnych wypadkach do porównania z działaniami surrealistycznymi⁶¹.

A właśnie w przypadku *Balu u Salomona* Gałczyński do transu się przyznawał, co bynajmniej nie oznacza, że utwór jest poematem „surrealistycznym”. Otóż według Baranowskiej Gałczyński stworzył

⁵⁹ W kontekście surrealizmu sytuują poemat Gałczyńskiego m.in.: M. Wyka, *Gałczyński a wzory literackie*, s. 111–113 oraz *Wstęp* do: K. I. Gałczyński, *Wybór wierszy*, Wrocław 1964, J. Prokop, *Od Larbauda do Harasymowicza. Z historii „dłuższych form liryki”*, w: tegoż, *Euklides i barbarzyńcy*, Warszawa 1964, W. P. Szymański, dz. cyt., s. 41–56, H. Dubowik, *Gałczyński – epigon i prekursor*, w: tegoż, *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*, Poznań 1971, A. Stern „*Bal u Salomona*”. O „wobraźni wyzwolonej” w naszej poezji, w: tegoż, *Głód jednoznaczności i inne szkice*, Warszawa 1972, S. Jaworski, *Między awangardą a nadrealizmem*, Kraków 1976, s. 105–108 oraz M. Baranowska, *Pop-surrealizm (Gałczyński) i następcy. Odbudowywanie brakującego ogniwa*, w: tejże, *Surrealna wobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.

⁶⁰ Jaworski, dz. cyt., s. 108.

⁶¹ Baranowska, dz. cyt., s. 295.

coś, co określa ona jako „pop-surrealizm”, a więc popularną wersję surrealizmu, a uczynił to

nie mając żadnej podstawy w systemie literatury polskiej. Nie dlatego, że w polskiej literaturze nie było utworów o podobnej wyobraźni lub utworów napisanych w tak zwanym transie poetyckim, onirycznych (co często stosuje się jako wyróżnik literatury surrealizującej). *Bal u Salomona* jednak nie wykazuje żadnych odniesień do awangardowej poezji surrealizującej, jaka powstała w Polsce równoległe do pierwszych wystąpień surrealistów. Nie da się też porównać z tomem Jana Brzękowskiego *Na katodzie*, który ukazał się po zetknięciu autora z grupą surrealistyczną Bretona i powstał w jej bezpośrednim kręgu. Zarówno *Bal u Salomona*, jak szyderstwa z Młodej Polski w *Zielonej Gęsi* nic nie mają wspólnego z miażdżącą parodią *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* Wata, parodią, która wytworzyła nowy, kubistyczno-futurystyczno-surrealistyczny język. *Bal u Salomona* tworzy także coś nowego, ale od razu w stylu popularnym, tak jakby odnosił się do wypełnionego miejsca w systemie kultury polskiej.⁶²

Jeśli chodzi o porównanie z poematem Wata, to brak podobieństw nie jest niczym dziwnym, gdyż w przeciwieństwie do autora *Piecyka* Gałczyński, jak już wspominałam, nie musiał wyzwalać się spod presji literatury młodopolskiej, ponieważ uczynili to przed nim inni, do których zalicza się również Wat⁶³.

O tym, że *Bal u Salomona* nie jest poematem surrealistycznym „serio” świadczy zdaniem Baranowskiej fakt, iż jego autor liczy się z czytelnikiem, na co artysta surrealistyczny nigdy by sobie nie pozwolił. Niezgodne z surrealizmem są również katastroficzna aura poematu oraz – co chyba najistotniejsze – nadmiar motywacji, ukrytych pod pozornie luźnymi skojarzeniami, spod których przeziera bardzo misterna konstrukcja, choć trzeba przyznać, że jej rekonstrukcja wymaga wielokrotnej lektury. Sytuacja komunikacyjna nie jest tu tak złożona (wielopoziomowa) jak w *Końcu świata*, a mimo to *Bal* sprawia wrażenie tekstu mniej spójnego. Wrażenie to ma swoje źródło w strukturze dygresyjnej utworu, znacznie bardziej rozbudowanej niż w poprzed-

⁶² Tamże, s. 297–298 (podkreślenia autorki).

⁶³ Zob. W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*, w: tegoż, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998, s. 109–112 i 160–165.

nim poemacie. Podczas, gdy w *Końcu świata* na plan pierwszy wysuwają się zdarzenia, to w *Balu* dominują liryczne dygresje. Warstwa zdarzeń stanowi w *Balu u Salomona* tło dla opowieści autobiograficznej, która właśnie z dygresji się wyłania. Składają się na nią informacje rozproszone, przemykane w bezpośrednich zwrotach do „przyjaciela” (które to określenie może odnosić się tyleż do wskazanego w dedykacji Jana Piotra Morela, co do czytelnika) i w uwagach skierowanych do żony, a także wyodrębniony z całości fragment – coś jakby *curriculum vitae* Gałczyńskiego, ale z wyraźną tendencją do uogólnienia:

Najpierw był ojciec. Każdy ojciec jest zły.
Miał swoje wyrachowania, swoje serce,
potem mieli w sercach po iskierce
i za miesiąc byli już na ty.
Potem syn się urodził – niby ja,
Niby ty, niby ona – któż to wypowie?
Mogłem urodzić się z wadą w głowie,
ale właśnie, że nie... tra-la-la.

Kiedy syn rośnie, muzyka pociąga syna,
więc lubi siedzieć przy fortepianie.
A przy fortepianie jest zawsze taka pani,
która się potem przypomina.

Mogą być również marki pocztowe, tran
i „do szkoły, mój aniołku, do szkoły!”
W cieniach szkoły uczą melancholijne bawoły,
stąd onanizm – przez tę panią – mais ça dépend.

I powoli wchodzi w głowę świata klin;
człowiek ma ławkę w parku, stary smyczek,
zna już słowo „bordel”, sens pożyczek
i najświętsze słowo „c’ e s t l a l u n e”.

Różnie może się ułożyć potem:
ławka w parku zniknie, zniknie park,
uniwersytet przyplynie i warg
nowa nuda pod jesiennym złotem.

Wszystko względne. Inny pójdzie w sport,
będzie byczył się i będzie ćwiczył,

ten ma kielich wina, ten goryczy,
jeden ńedzarrz jest, a drugi lord.

Innym promień się do głowy wśliźnie:
pójdą z ojcem walczyć w noc samotną,
zrozumieją tę duszyczkę sromotną:
„Bordel” myślał, mówiąc o ojczyźnie.

A gdy ojciec umrze, to jest naprawdę sympathique:
stary cylinder w odwiecznym futerale...
Krucyfiks wpadł do wanny. Matka w krzyk.
A ja nie płakałem wcale.

Wszystko normalnie. Potem można, jak to mówią, opuścić kraj
dla europejskiej otchłani.
Człowiek myśli: spokój, a tu baj-baj:
inny drań o ojczyźnie tumani.

A ty gdzie się podziejesz kąsany od Erynii,
którego żadna szuja
stuwiekowym bujaniem nie nabuja
na temat Lotaryngii czy Gdyni?

Cicho, serce, o tak... połóż głowę –
wieszysz świt? i koniak dobry i miękki jak posłanie...
Powtarzaj za mną: „W nieruchomym złotym oceanie
płyną łodzie białe i różowe...”

Warstwa zdarzeń w poemacie jest nader skromna, ogranicza się bowiem do kilku sytuacji, które mają miejsce podczas balu zorganizowanego przez niejakiego Salomona pod nieobecność gospodarza. Pierwsza „relacja” z balu pojawia się nagle mniej więcej pod koniec czwartej strony utworu:

Oczywiście, że nie mamy do czynienia z hołotą –
napływającą cizbę zabawiał majordomo.
Kto miał złoto, dostawał poduszkę złotą,
A wszyscy pytali, gdzie Salomon.
Majordomo był pijany potem,
stał przed bramą – już przy wyjściu pod gwiazdami –
i przemawiał do wchodzących z innego świata słowami,
coś jak ja – takim muzycznym bełkotem.

Ha, bo może go muzyka upiła,
te tony od orkiestry, od wielkiej sali,
orkiestry, która się pali i doskonali,
z każdą chwilą rośnie orkiestry siła.

Ale to jeszcze nie jest środek koncertu...
Dyrygował orkiestrą Sztok, były marynarz.
W programie była dobra nowina,
że to wszystko, co stoi w programie,
wykona się, albowiem muzyka nie kłamie.

Mówiłaś, że tam były pajace,
froterujące posadzki,
i okna jak kryształowe pałace,
i ciemnozłote galerie dla przechadzki.
Ha, wszystko, widać, było, co musiało,
a to, co piszę, to tylko to, co zostało.

Fragment ten jest symptomatyczny dla całego utworu, w którym relacje z balu obudowywane są obszerniejszymi niż one same komentarzami metafikcyjnymi, jak przytoczony powyżej zwrot do żony i metapoetyckimi, jak na przykład ten skierowany do Strawinskiego:

Strawinskij (wybacz, że tak bez „Mistrzu”, cynicznie),
ty byś lepiej te bębniarki oddał przedwstępne,
te pierwsze chwile dziecinne, bezzębne,
te zarysy preludyjne,
te profile, jak mówi dziennikarz, elegijne...
pierwsze muzyki jak świętojanki wylatują zza stor –
bo ty mówisz nie chór, tylko c h o r ,
a to – oceaniczniej.

Ty byś wiedział,
jak podciąć gwiazdnołapego niedźwiedzia
i jak tknąć końcem fajki
w niezapominajki, w bajki,
w takie tony, które jeszcze nic nie znaczą,
ale piękne są i już jak dorośli płaczą.

Bal u Salomona jest więc tyleż poetycką autobiografią, co utworem autotematycznym, traktującym o ambiwalentnej roli poety, który

musi zarabiać na chleb i „musi krzyczeć, ażeby był szczęśliwy”, który „chciałby pomóc milionom i [...] się nad innych wywyżżyć”, i

[...] jeszcze ma takie sprawy na sercu,
które muszą być wypowiedziane i skonstruowane,
i szumiące jak drzewo,
jak podróż do Taorminy.

i który z niepokojem czeka na natchnienie:

A jeśli to nie ta noc, o której marzę od lat
(te słowa zwracam do ciebie, Książę Nonsensu),
to powiedz od razu, po prostu,
nie będziemy oceanów owijać w bawełnę.
Wsparty na Watermanie
jak pielgrzym odejdę w otchłanie
absolutnego zwątpienia,
gdzie nie rośnie nic
i nic się nie zmienia...

Ale ja zawsze wierzyłem, że człowiek
choć raz może się zakręcić jak niebo
i dłużej niż na sekundę.

Jest to też poemat opowiadający o dojrzewaniu do napisania autobiografii i o perypetiach towarzyszących realizacji projektu:

Pisałem już, pisałem,
się oddawałem różnym pomysłom –
i komedię napisać chciałem,
ale nic z tego nie wyszło.
Zostało rękopisów miasto,
ciasny pokój i mała żona,
i ten pies, co chodzi za mną od lat trzynastu,
ten bal u Salomona.

Co do komedii – trochę żal:
cienista łoża, jasna kasa,
a potem raut i frak, i bal...
toby dopiero człowiek hasał!
Świat bym nazywał miłą zmorą
przez kryształ auta pełen blasku...

Lecz trudno – może jestem tylko quasi-prorok
nie do komedii, lecz do osamotnienia, do wrzasku.

Ta nasycona liryzmem poetycka autobiografia „podszyta” jest intencją satyryczną, która w niektórych partiach poematu wysuwa się na plan pierwszy, jak chociażby we fragmencie o „kiosku, co się zwał Ekonomiczny”, gdzie:

podawany był Baranek Mistyczny
i szarańcze à la Saint Jean.
Rude pyski fabrykantów amunicji
odżywiały się à la fourchette.

czy też w tym, zawierającym, podobnie jak poprzedni, akcenty pacyfistyczne:

Jeśli znów zaczerwieni się firmament
od tych kilku telefonów szach-mach,
znowu będą grać panowie w Amsterdamie
na Verdum, Tannenberg, Skagerrak.
Pan Strawinskij coś nowego skomponuje –
tradycyjnie – „Histoire d'un soldat”.
Śmierć jest okultyzm. Człowiek się akomoduje.
Więc Strawinskij do Genewy. Nie ja.
Wojna to jest zresztą taki rodzaj organów,
kto piszczałką jest, ten piszczy „Mamo”.
Jakże słodko być nawozem pod tulipany dla tych panów,
dla tych mądrych panów z Amsterdamu.

Dygresyjny tok i prowadzące do deziluzji metakomentarze sprawiają, że poemat czytany po raz pierwszy wydaje się ciągiem obrazów zestawionych na zasadzie swobodnych skojarzeń. W rzeczywistości stanowi on „autonomiczną całość artystyczną i jest kompozycją skończoną”, choć ukrytą pod skomlikowaną metaforą, której rozszyfrowanie wymaga rozeznania „w zasadniczych motywach i treściach przedwojennej liryki Gałczyńskiego”⁶⁴. Na dobrą sprawę *Bal u Salomona* jest skonstruowany w sposób typowy dla wielu utworów poety, trafnie scharakteryzowany przez Kulawika, którego zdaniem wiersze Gałczyńskiego

⁶⁴ Kulawik, „*Bal u Salomona*” – próba określenia wrażliwości poetyckiej Gałczyńskiego, s. 7.

są w gruncie rzeczy schematyczne. Jeśli przebić się przez ich stylistykę, obrazy, metaforykę, to schemat ten wygląda następująco: poeta – niezadko przedstawiający się z imienia i nazwiska jako Konstanty Ildefons Gałczyński – siedzi przy lampie czy świeczniku i pisze wiersz o tym, że pisze wiersz, bo świat jest zły, zły w wymiarze ludzkim, społecznym;⁶⁵

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

Siedziałem na tym balu w chorobie,
w dreszczach, gorączce i w febrze,
we własnym oknie błądziłem
srebrnym spojrzeniem po srebrze.
Światła widziałem za oknem,
ciemne domy w srebrnej powodzi
i całe miasto widziałem
jak srebrną śmierć, co przechodzi.
Oddalony od wszystkich tańczących,
zatopiony w to rozsrebrzenie
byłem jak intruz, jak szpicel,
jak kaleka lub jak sumienie.

W gruncie rzeczy *Bal u Salomona*, noszący zresztą podtytuł „szkic”, jest więc poematem o pisaniu poematu o balu u Salomona. W dodatku poematem, który mimo pozorów hermetyczności, zawiera wskazówki co do jego interpretacji. Taką funkcję pełni, moim zdaniem, powtarzające się trzykrotnie w różnych wariantach słowo „alegoria”:

Ja nie wiem, czy na posadzce były ornamenty,
czy alegorie w powale –

⁶⁵ Kulawik, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, s. 9–10.

Stultêry mówił, że to trzeba uhermetycznić,
owe cienie od palm na ścianach,
żeby wszystko dało się zalegorycznić
przy organach fryzjera Antoine'a.

Był to taki kiosk alegoryczny,
noktam- somnam- i funamboliczny...

O ile w pierwszym przypadku ma ono przede wszystkim (jeśli nie wyłącznie) charakter opisowy i odnosi się do świata przedstawionego, w dwóch pozostałych może być uznane za informację metatekstową, podpowiadającą jak należy czytać utwór. Taką informację zawiera również *implicite* tytuł poematu, wpisujący go w kontekst tradycji literackiej reprezentowanej m.in. przez *Bal u Senatora* z III cz. *Dziadów* i *Wesele*, a więc utwory, w których metaforyczny motyw balu (zabawy, tańca) służy satyrycznemu zobrazowaniu społeczeństwa. Na tym tle *Bal u Salomona* wyróżnia się nie tylko groteskową stylistyką, ale też wyraźnym przesunięciem akcentów: krytyka stosunków społecznych, ukazanych zresztą w wymiarze uniwersalnym, ustępuje miejsca satyrze egzystencjalnej. „Bal” symbolizuje tu „wielki”, wyczekiwany moment w życiu człowieka, w którym ma ono objawić swój sens. W gruncie rzeczy więc „bal” jest tu nie tyle symbolem co alegorią, rozumianą jednak jako „dwuznaczność”, a nie „jednoznaczność”⁶⁶. Wykładni alegorycznej poddają się również pure-nonsensowe z pozoru partie poematu, które w ten sposób czytane, okazują się całkiem sensowne. W takim ujęciu fragment:

Był taki człowiek, który miał
glinianą małą okarynę.
Jak do snu sobie na niej grał,
po każdym „la” przepijał winem.
A kiedy dorósł człowiek ów,
to przyszła noc na niego podła,
rozrosła mu się okaryna
i zadusiła, i przygniotła
tego człowieka, który miał
glinianą małą okarynę.

⁶⁶ Jako „dwuznaczność międzysystemową” określa alegorię Andrzej Zgorzelski, polemizując z definicją alegorii jako figury jednoznacznej. Zob. A. Zgorzelski, *O funkcjonalnym pojmowaniu tropów*, „Teksty” 1976, nr 1, s. 57.

przywoływany przez niektórych interpretatorów *Balu* jako przykład czystego nonsensu, jest swego rodzaju przypowieścią na temat wartości sztuki, którą – jak zauważa Adam Kulawik – Gałczyński uznawał za coś, „co pomaga żyć, ale nie przypisywał jej wartości transcendentnych”⁶⁷.

Życie ukazane w *Balu u Salomona* zarówno w wymiarze społecznym, jak i egzystencjalnym, przedstawia się jako absurdalne. Cała pompa, ów pełen przepychu bal, symbolizujący ogromne oczekiwania, jakie towarzyszą poszukiwaniu sensu życia, okazują się niewspółmierne do formy, w jakiej sens ten nagle objawia się jako brak sensu. Tak wyczekiwany Salomon przybywa bardzo zwyczajnie w najbardziej nieoczekiwanym momencie:

Tak po prostu „Dobry wieczór państwu”?
Tego nie przewidział nawet of Revels –
tylko że cień leżał na nim tkaniną,
jakby długo, długo stał pod drzewem...

„Świat to drzenie”, w życiu jest „mało słodczy”, a przerażony nim poeta, „kapłan-karzełek” i „quasi-prorok”, ucieka przed bezsensem świata w pojęcie:

Jak pająk, co pajęczynę wysnuwa,
Owijam się w nieprzenikniona syntaxis –
Co za rozkosz, co za rozkosz: świat ginie...

i składa hołd „bogini Li, / która stworzyła świat splunięciem”.

*

Groteska stanowiąca w *Balu u Salomona* wyraźną dominantę konstrukcyjną, której działanie przejawia się i w warstwie językowej tekstu, i na wyższych piętrach jego organizacji poprzez parodię, deziluzję, hybrydyczną strukturę gatunkową poematu, a także metaforyczny motyw balu, okazuje się tu nie tylko kategorią estetyczną, ale też światopoglądową. Inaczej mówiąc: poprzez estetykę groteski wyraża się w *Balu* poczucie absurdu świata. Katastrofizm tego

⁶⁷ Kulawik, „*Balu u Salomona*” – próba określenia wrażliwości poetyckiej Gałczyńskiego, s. 15.

poematu jest więc natury egzystencjalnej. Natomiast w *Ludowej zabawie* („komiczniaku poetyckim” opublikowanym w Wilnie w 1934 roku) na plan pierwszy wysuwa się kwestia społecznej pozycji poety i jego roli w czasach – jak głosi dopisek pod poematem – „Approaching iron”, czyli „nadchodzącego żelaza”.

W utworze tym, podobnie jak w *Końcu świata*, dominuje satyryczność, która podporządkowuje sobie liryzm. Przecucia katastroficzne mają za tło sytuację społeczną, zarysowaną w „reportażowych” scenkach z ludowej zabawy. Obok „realistycznych” pojawiają się w poemacie fragmenty „surrealne”:

Po niebie leciał anioł
z wielką złocistą głową,
wyglądał na piękną panią
z szarfą dla biodr poziomkową,
z taką długą, z taką rozwianą szarfą –
A ta pani to była Greta Garbo.

[...]
Czarni Murzyni wpadali
do wiader pełnych śmietany...
Cowboye gonili
za księżniczkami.

Słowo „czereśnie” wymawiano coraz słodziej.
Park się rozmarzał.
Jak pomnik Wagnera chodził
pies kominiarza.

Wstawki te nasycają poemat liryzmem, a przy tym „korygują” wyłaniającą się z początkowych fragmentów przestrzeń realistyczną, nadając jej sens alegoryczny. Usytuowany niedaleko Wisły warszawski park, z którego widać „smaczną jak tort” cerkiew, jest jednocześnie konkretny i uniwersalny. Mamy tu do czynienia z typową przestrzenią skarnawalizowaną, w której spotykają się odmienne „światopoglądy”. Głos „ludu” (a ściślej „proletariatu”), pogardliwy w stosunku do burżuazji i inteligencji:

jak bawić, to bawić się!
– Hej, jazda! panie gwiazda –

daleko, pod lasem, we mgle
sardyńki je burżuazja,

w serwetki spluwa, a tu
z zagrychą nikt się nie ciacka
i widzi jak obraz snu
stół z lemoniadą Jadźka;

[...]

Po zjedzeniu porcji cielęciny
inteligent w stawie się utopił
psiajegomać.
Zdradziły to kołyszące się trzciny
Psiajego mać.

[...]

Trochę krzyczał przedtem o Wagnerze
psiajegomać.
O Wolterze i o Baudelairze
psiajegomać.

„Że trzeba powziąć oddech szerszy”
psiajegomać.
Został po nim smród jak po tomiku wierszy
psiajegomać.

zderza się z głosem reprezentanta inteligencji – poety, świadomego zarówno swojego wyobcowania, jak i tego, że nie da się ono pokonać. A w każdym razie nie przy pomocy politycznie zaangażowanego słowa poetyckiego, które redukuje twórcę do roli płatnej płaczki:

Nuda słów, nuda słów
dzika –
O, biedny stokroć poeta!
Jak u Horacjusza w „Ars Poetica”
Jesienna „verborum aetas”:

Słowa spadają z lir jak z drzew,
w ziemię wracają piosenki –
jest skwir, jest katolicki śpiew
w tych słowach bladziusińkich:

ojczyzna, Bóg i walka klas,
pacyfizm raz i Lienin raz –
oowszem... ot, śnieg już sypie...
My tu, panowie, proszę was,
Jesteśmy, mówiąc tak w sam raz,
chór „za pięć złotych” na stypie.

Z *Końcem świata* łączy więc *Ludową zabawę* charakterystyczny dla poezji Gałczyńskiego, jak i dla nurtu katastroficznego Dwudziestolecia w ogóle, międzyobiegowy intertekstualizm, przejawiający się poprzez filiacje z obiegiem popularnym i jarmarcznym. Tekst poematu jest mozaiką stylów o różnej proveniencji. Słychać tu warszawską gwarę:

no i już ręce wsadził
w kieszenie Franek Błady
i mówi: – Panno Jadziu,
napijem się lemoniady –

A potem na karuzeli
będziemy się kręcili
i w te, i wewte, o Jadziu...
Ja płacę –

[...]
„I cytrynowy, i malinowy
szklanka za dychę, panie szanowny;

bo jeden woli z maliną,
drugi z cytryną pije,
jeden malinę, drugi cytrynę
uważa niedzielny klient”.

popularną piosenkę:

no, oczywiście, stukot kół, a tu harmonia płacze:
„Dlaczegoś mnie zdradziła?
Oczywiście, twa miłość jest grą”.

poezję jarmarczną:

Panie i panowie, to nie bujda!
Zaraz się otworzy nasza buda,
z budy wyjdzie anioł o złotym skrzydle!

podwórzowy folklor:

Pieściła się parka
pod zielonym krzakiem:
ona była modniarka,
a on szoferakiem;

ale też ton horacjański, który brzmi wyraźnie w ostatnim fragmencie poematu, będącym swoistą, bo zakłóconą anachronicznymi wtrętami, parafrazą *Ody IX* (z *Księgi pierwszej*) autora *Listu do Pizonów*.

Zgodnie z „deklaracją” z *Końca świata*, Gałczyński w *Ludowej zabawie* realizuje temat katastroficzny w sposób daleki od patosu. Zde-rza różne konwencje i wywołuje komiczne efekty dysonansowe nie po to jednak by bagatelizować przeczucia katastroficzne, ale by pokazać, że w obliczu katastrofy poezja może być pustostłowiem, rozrywką lub azylem, nie ma natomiast mocy ocalającej. O bezwartościowość słowa poetyckiego pozostającego na usługach ideologii i polityki mówi cytowany już fragment 8, w którym poeci zostali porównani do „chóru «za pięć złotych» na stypie”. Nieporozumieniem okazuje się również swoista próba „przerobienia zjadaczy chleba w aniołów”, polegająca na przemyceniu poezji wysokiej do jarmarcznej budy. Występujący w niej poeta jest postacią groteskową:

Długowłosy ma brylantowe loki,
długowłosy jest strasznie wysoki,
długowłosy jest pan poeta;

długowłosy ma włosy w nosie
długowłosy tomik ogłosił
„O maszynach i kometach”:

Groteskową jest też jego twórczość godząca wzniosłość z trywialnością i ludyzmem w celu dotarcia do szerokiego odbiorcy. Ta ostatnia dostępuje swego rodzaju „przeanielenia” pod wpływem poezji, bowiem słowa poety:

„[...]”
Zaraz się otworzy nasza buda,
z budy wyjdzie anioł o złotym skrzydle

Ty zaś zacna burmistrzowo,
bież gotować zupę migdałową,
a próg domu wymyj w szarym mydle”.

zyskują aprobatę publiki:

„Bravo, bravo!” – tłum rozbawiony zawoła. –
„Panie starszy, podawać zupę z anioła!”

„Przeanielenie przez konsumpcję” jest jednak dość dwuznaczną propozycją, wskazującą na ambiwalentny charakter roli poety popularnego, zabiegającego o poklask publiczności. Cóż więc pozostaje poecie w obliczu końca świata? Ucieczka w świat wielkiej poezji, w idyllę, która nie ocala, a jedynie pomaga oswoić lęk:

Staw wino, o Taliarchu,
łacińskie łagwie odkorkuj –
spójrz: samochody pancerne
wjeżdżają do lunaparku:

Oto pancerka „Wiśka”,
a oto pancerka „Joanna”,
korowód wiezie „Maryśka”,
pancerka jak tancerka.

My tu sobie siedzimy
przy tej uczonej wieczerzy,
gwarzymy i pijemy,
a świat za oknem bieży

i kulomioć gra:
Hura, niech żyje władza!
I jesień jest, i strach,
i park się ogołaca.

Zerknij no, Taliarchu,
przez te gotyckie szybki:
Jest coś z bukietu w parku,
a ludzie są jak grzybki...

Porzuć postawę świętą,
twarzyczkę masz taką młodą –

sam ongiś temulentus
multa nocte wracałem do dom.

Kryształ przysuń ubogi
i ty się przysuń troszczekę...
popłaczemy nad źródłem, nad gorzkiem
prorockiej IV-ej Eklogi.

Homera ci zacytuję,
gdy się przewróci kryształ –
a deszczyk maszeruje
i tak sobie śwista:

Fiuu.
Koniec Zabawy.

W gruncie rzeczy poezja jest według Gałczyńskiego bezradna wobec katastrofy, gdyż nie może zaferować nic poza chwilowym ukojeniem. Negując ocalającą funkcję poezji, autor *Ludowej zabawy* okazuje się konsekwentnym katastrofistą, który rozpacz zwalcza kpina. Katastrofistą nietragicznym⁶⁸, co bynajmniej nie oznacza, że jego katastrofizm jest mniej autentyczny niż katastrofizm bardziej „poważnych” żagarystów.

W roku 1938 komentując opublikowane rok wcześniej *Utworkie poetyckie* Gałczyńskiego, jedyny zbiór wierszy poety, jaki ukazał się w okresie międzywojennym, Kazimierz Wyka napisał m.in.:

Najbardziej zaś Gałczyński przypomina *Ferdydurke* Gombrowicza. Brak miejsca każe do innej sposobności odłożyć szczegółowe dowody, tu rzućmy punkty styczne. Gałczyński pierwszy począł eksploatować pokłady infantylnej fantastyki słownej, na których leży *Ferdydurke*. Podobna u obydwu pisarzy skłonność do kpiny, do autosatyry (u Gombrowicza całkowiec brak liryzmu, to go wyróżnia), do wodzenia po manowcach

⁶⁸ Zob. M. Głowiński, *Drwiące requiem dla historii. O „Weselu hrabiego Orgaza” Romana Jaworskiego*, w: tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 182. Mianem konsekwentnego, czyli nietragicznego określa Głowiński katastrofizm Jaworskiego.

czytelnika – niestety, zbyt często połączona z wodzeniem własnego talentu. Poprzez ironiczne finty zamykające *Koniec świata* i *Ferdydurke* przebiega nić wspólności, którą pierwszy Gałczyński wic pocałował.⁶⁹

Gałczyńskiego i Gombrowicza łączy, jak to trafnie uchwycił Wyka, pokrewieństwo strategii twórczych. Sądzę, że wspólny obu pisarzom jest nie tylko stosunek do tradycji literackiej, ale też sposób funkcjonalizowania parodii – zasadniczy wyznacznik groteski w ich utworach. Podczas, gdy „twórczość Gombrowicza otwiera zupełnie nowy rozdział w dziejach polskiej groteski”⁷⁰ w prozie, twórczość Gałczyńskiego czyni to samo w poezji. I właśnie ze względu na tę analogię, najlepszym podsumowaniem rozważań o grotesce Gałczyńskiego będzie moim zdaniem charakterystyka groteski Gombrowicza pióra Włodzimierza Boleckiego, który stwierdza m.in., że twórczość autora *Ferdydurke*:

Nie należy już do wielkiego nurtu groteski modernistycznej, której młodopolskie skrzydło wyznaczają nazwiska Faleńskiego, Jaworskiego, Lemańskiego czy Wata. Gombrowicz, przenosząc groteskę w nowy wymiar artystyczny i intelektualny, przekroczył granice, jakie wymienionym pisarzom narzucił jeszcze modernizm. Dotyczy to przede wszystkim traktowania zastanych konwencji, motywów i tematów literackich. Nieustanne zmaganie się z nimi (deformowanie, przekształcanie *etc.*) stanowi, jak wiadomo, dramatyczną oś koncepcji estetycznych Jaworskiego i Witkacego. Tymczasem groteska Gombrowicza nie jest w ogóle uwikłana w to „obciążenie przeszłością”, z którego nigdy nie mogli się wywikłać pisarze modernistyczni. Gombrowicz posługuje się bowiem elementami tradycji literackiej jak „znakami pustymi”, którym – w akcie kreacji – nadaje nowe, własne sensy filozoficzne. Dotychczasowe formy sztuki nie są dla niego przekleństwem, choć akceptowanym – jak dla Jaworskiego, Witkacego czy Wata. Nie są siecią, w której szamocze się pisarz na próżno próbując ją zerwać. Są „puste” w tym sensie, że nie ciągną za sobą wielowiekowego dziedzictwa kultury, i w tym sensie, że pisarz może je wypełnić własnymi znaczeniami i problemami. Jego mowa nie jest bowiem zdeterminowana przez przeszłość, lecz jakby tkwi w nim – w jego aktach wypowiedzi. Przeszłość w sztuce to nie gład przygniatający pisarza, lecz zespół form, którymi pisarz może posłużyć się do budowania komunikacji między sobą a czytelnikiem.⁷¹

⁶⁹ K. Wyka, *Poeta i partyjność*, w: tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959, s. 75.

⁷⁰ Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*, s. 159.

⁷¹ Tamże, s. 159–160.

Grotesce Gałczyńskiego brak co prawda wymiaru filozoficznego, jaki posiada groteska Gombrowicza, niemniej u niego również groteska wykracza poza granice estetyki, stając się kategorią światopoglądową. Jest przy tym wielofunkcyjna, gdyż demonstruje całą gamę swoich możliwości. Realizując się poprzez swoistą fantastykę słowną, żonglowanie poetyckimi rekwizytami oraz międzyobiegowy intertekstualizm, służy celom ludycznym, polemice literackiej, satyrze o zasięgu uniwersalnym, wreszcie artykulacji postawy katastroficznej, ujawniając swój aspekt terapeutyczny.

W twórczości powojennej Gałczyńskiego nie występuje tylko ostatnia z wymienionych powyżej funkcji. W gruncie rzeczy najwybitniejsze powojenne realizacje groteski, takie jak *Zaczarowana dorożka*, *Teatrzyk „Zielona Gęś”* czy *Listy z fioletem* są efektem mistrzowskiego opanowania przez poetę wypracowanej wcześniej zasady twórczej, która w Dwudziestoleciu nie tylko się kształtowała, ale też osiągnęła pełnię rozkwitu. Ale to już kwestia wykraczająca poza ramy tego studium.

Zakończenie

Zważywszy, że podstawowym celem tej książki, określonej we *Wprowadzeniu* jako studium z poetyki historycznej, była przede wszystkim charakterystyka sposobów uobecniania się i funkcji groteski w poezji Dwudziestolecia, na zakończenie wypadałoby przypomnieć najistotniejsze cechy groteski uprawianej przez każdego z omawianych poetów.

I tak w twórczości Leśmiana okazuje się ona zasadniczym nośnikiem problematyki metafizycznej. Jej cechą nie mniej istotną, w dodatku ściśle z poprzednią związaną, jest przeciwstawienie się młodopolskiemu estetyzmowi. Wprowadzając do swoich utworów elementy dysonansowe oraz głęboko osadzony w języku humor, wyeliminował Leśmian jeden z największych mankamentów poetyki modernistycznej – jednostronność nastroju, zachowując jednocześnie to, co było w niej wartościowe, czyli „zmysł” metafizyczny. Integralnie związana z symbolizmem, pierwotnością i mitem groteska jest w poezji Leśmiana przejawem jej programowego antymimetyzmu. Kształtuje się ona w atmosferze wiary w twórczą moc „słowa wyzwolonego” i „przeinaczania”, czyli parodii konstruktywnej. Mechanizmy kreacji groteskowej, które wykorzystuje autor *Łąki* świadczą o jego zaufaniu do możliwości ekspresywnych języka poetyckiego, a ludyczność nigdy nie jest celem samym w sobie, lecz podporządkowuje się tendencji polemicznej. Uogólniając, można powiedzieć, że groteska jest jednym ze znamion nowoczesności poezji Leśmiana w jej wymiarze estetycznym i światopoglądowym, ponieważ jest „językiem” służącym wyrażaniu niewyraźnego.

W poezji Tuwima, inaczej niż u Leśmiana, groteska nie jest podporządkowana tak wyraźnej dominancie problemowej. W okresie młodzieńczym służy przede wszystkim prowokacji estetycznej, względnie jest przejawem postawy ludycznej. Z kolei w wierszach

późniejszych, od *Słów we krwi* począwszy, wyraża stosunek podmiotu do rzeczywistości, stając się znakiem wyobcowania „ja”, któremu świat zewnętrzny – w jego wymiarze intymnym i społecznym – jawi się jako niezrozumiały i groźny. Jest ponadto sposobem artykulacji światopoglądu katastroficznego (*Bal w Operze*), a także wyrazem poczucia absurdu – sposobem mówienia o egzystencjalnej i metafizycznej grozie, a zwłaszcza o lęku przed śmiercią. Dla zrozumienia fenomenu groteski Tuwima niezwykle istotny jest fakt funkcjonowania twórczości poety w różnych obiegach literackich i wzajemnego oddziaływania poetyk tekstów lirycznych, satyrycznych i estradowych. Innym, nie mniej istotnym, przejawem groteski w poezji Tuwima są odrealnienia, których obiektywizacja stanowi jeden z mechanizmów kreacji autonomicznych, a zarazem mieszczących się w granicach komunikatywności, światów poetyckich. Nie negując tradycji tak radykalnie jak twórcy awangardowi, był Tuwim na swój sposób nowatorem, choć ku nowej poezji zdążał drogą pozornie mniej odkrywczą niż reprezentanci awangardy. O jego nowatorstwie dobitnie świadczy późno doceniony *Bal w Operze* – efekt mistrzowskiego zespolenia elementów niewspółmiernych, kwintesencja i zarazem krytyka procesu homogenizacji kultury.

Leśmian, jak zauważa cytowany przeze mnie wielokrotnie Włodzimerz Bolecki, był w okresie Dwudziestolecia „najoryginalniejszym kontynuatorem – ale i twórcą – groteski modernistycznej”¹ (w jej nowej odmianie, która zarysowała się pod koniec Młodej Polski), tzn. przeformułowującej problematykę modernizmu poprzez deformowanie i przekształcanie młodopolskich konwencji. We wczesnej twórczości Tuwima groteska odegrała podobną rolę, natomiast w okresie późniejszym wyraźnie się od tego „obciążenia przeszłością” uwolniła i nabrała nowego wymiaru, a jej bazą stał się międzyobiegowy intertekstualizm – kluczowa cecha groteski międzywojennej w wariacie realizowanym przez Gombrowicza i Gałczyńskiego. I właśnie z uwagi na przemiany, jakim podlegała Tuwimowska groteska w okresie Dwudziestolecia, może być ona uznana za ogniwo pośrednie pomiędzy groteską modernistyczną, reprezentowaną w niniejszej pracy przez Leśmiana, ale uprawianą również np. przez futurystów, a nową

¹ W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*, w: tegoż, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1998, s. 157.

odmianą groteski międzywojennej, która w poezji doszła do głosu w twórczości Gałczyńskiego. O swoistości groteski tego ostatniego decyduje pokrewny Gombrowiczowi, parodystyczny stosunek do tradycji literackiej, której elementami posługują się obaj twórcy jak „znakami pustymi”, a więc takimi, które oderwane od macierzystego kontekstu kulturowego są nośnikami własnej problematyki pisarza². Grotesce Gałczyńskiego brak co prawda wymiaru filozoficznego, jaki posiada groteska Gombrowicza, niemniej u autora *Balu u Salomona* również wykracza ona poza granice estetyki, stając się kategorią światopoglądową. Jest przy tym wielofunkcyjna, gdyż demonstruje całą gamę swoich możliwości. Realizując się poprzez swoistą fantastykę słowną, żonglowanie poetyckimi rekwizytami oraz międzyobiegowy intertekstualizm, służy celom ludycznym, polemice literackiej, satyrze o zasięgu uniwersalnym, wreszcie artykulacji postawy katastroficznej.

Na uwagę zasługuje przede wszystkim fakt, że w twórczości każdego z omawianych poetów znacząca obecność groteski idzie w parze z praktykami stylizacyjnymi – głównie parodystycznymi – ze swej istoty nacechowanymi ludycznie. W toku analizy potwierdził się zatem pogląd Boleckiego, iż jedną z ważniejszych przyczyn upowszechniania się groteski w literaturze polskiej XX wieku, począwszy od schyłkowej fazy Młodej Polski, było zastąpienie ekspresyjnej teorii sztuki właśnie przez koncepcje ludyczne³. Ludyczność okazuje się niezbywalną cechą procesu twórczego, co bynajmniej nie oznacza, że głównym celem dzieła jest zabawienie odbiorcy, choć niewątpliwie funkcja ta w mniejszym bądź większym stopniu dochodzi do głosu. W każdym razie utwory o dominującej funkcji ludycznej reprezentują jeden ze skrajnych biegunów tej koncepcji. Przeciwny tworzą natomiast teksty wyzyskujące techniki ludyczne dla „poważnych” celów. Na drugim biegunie sytuuje się poezja Leśmiana, w którego utworach ludyczność nigdy nie jest funkcją pierwszoplanową. Natomiast w dorobku artystycznym dwu pozostałych poetów znajdują się teksty reprezentujące jedną i drugą tendencję. W przypadku Gałczyńskiego można wręcz mówić o prymacie pierwszej z nich, choć najwybitniejsze utwory tego poety zaliczają się oczywiście do drugiej.

² Zob. tamże, s. 160.

³ Zob. tamże, s. 132.

Pozostaje jeszcze do omówienia jedna kwestia wzmiankowana we *Wstępie*. Mam tu na myśli wyrażone w jego zakończeniu przekonanie, że niniejsza książka ma jedynie charakter wprowadzający w temat o znacznie szerszym zakresie – „poezja nowoczesna a groteska”. Temat bynajmniej nie nowy, bowiem na związek poezji nowoczesnej z groteską wskazywał już Hugo Friedrich w *Strukturze nowoczesnej liryki*, zarazem jednak nadal – przynajmniej w odniesieniu do naszej literatury – niewyczerpany. Temat wpisujący się w nurt współczesnej polskiej refleksji literaturoznawczej ześrodkowanej na problematyce modernizmu, którą to refleksję cechuje m.in. odejście od utożsamiania „nowoczesności” z „modernizacją” i „awangardą”⁴ oraz postrzeganie literatury nowoczesnej jako wielodyskursywnej⁵. Sądzę, że spojrzenie na dwudziestowieczną poezję polską przez pryzmat groteski – na tyle powszechnej w sztuce XX wieku, że może być uznana za jeden z syndromów nowoczesności – pozwoliłoby na zrewidowanie niektórych poglądów dotyczących roli poszczególnych poetów w procesie przemian, jakim podlegała ona w minionym stuleciu. Jeśli chodzi o Tuwima i Gałczyńskiego, to moim zdaniem w równej mierze co Leśmian zasługują oni na miano poetów nowoczesnych, do których grona autor *Łąki* został już zaliczony. Ich twórczość nie mieści się wprawdzie w ramach podstawowego dla polskiej literatury nowoczesnej modelu elitarno-autonomicznego, w który wpisuje się poezja Leśmiana, ale nie jest z tego powodu mniej nowoczesna. Godząc opozycyjne tendencje: elitarność z popularnością i autonomiczność z instrumentalnością, reprezentuje ona ten etap ewolucji literatury nowoczesnej, na którym wyodrębnione wcześniej opozycje zaczęły ulegać asymilacji i uwewnętrznieniu⁶.

⁴ W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.

⁵ R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.

⁶ Zob. tamże, s. 37.

Bibliografia

Groteska i zjawiska pokrewne (komizm, parodia, satyra, stylizacja)

- Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a ludowa kultura śmiechu*, przeł. A. i A. Goreniewie, opracowanie, wstęp i komentarze S. Balbus, Kraków 1975.
- Balbus S., *Między stylami*, wyd. II, Kraków 1996.
- Balbus S., *Problem stylizacji w poetyce i niektóre zagadnienia stylu poetyckiego*, w: *Poetyka i historia*, pod red. J. Trzynadłowskiego, Wrocław 1968.
- Barasch F. K., *The Grotesque. A Study in Meanings*, The Hague–Paris 1971 (rozdz. VI: 'Grotesque' in Literary Criticism; rozdz. VII: Characters, Caricaturas, and Grotesque-Comedy).
- Bereza A., *Dwa problemy parodii u Sławomira Mrożka*, w: *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów*, pod red. M. R. Mayenowej i J. Sławińskiego, Warszawa 1968.
- Bereza A., *Parodia wobec struktury groteski*, w: *Styl i kompozycja*, pod red. J. Trzynadłowskiego, Wrocław 1965.
- Bereza A., *Próba analizy parodii*, „Prace Literackie” V, Wrocław 1963.
- Bereza A., *Problem teorii stylizacji w satyrze*, Wrocław 1966.
- Bergson H., *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1995.
- Bolecki W., *Groteska, groteskowość*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1992.
- Bolecki W., *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*, w: tegoż, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998.
- Bolecki W., *Opis w prozie Gombrowicza*, w: tegoż, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 1996.
- Brooke-Rose Ch., *Illusions of Parody*, w: *Making Sense. The Role of the Reader in Contemporary American Fiction*, Hrsg. G. Hoffman, München 1989.
- Buttler D., *Polski dowcip językowy*, Warszawa 1974.
- Bystron J. S., *Komizm*, Wrocław 1960.
- Calinescu M., *Parody and Intertextuality*, „Semiotica” 1987, vol. 65, nr 1–2.
- Clayborough A., *The Grotesque in English Literature*, Oxford 1965 (rozdz. IV: *Writers on the Grotesque: Wolfgang Kayser*; rozdz. V: *An Approach Through Psychology – przekład polski pt. Z problemów teorii groteski*, przeł. P. Marciszuk, J. Bujek, W. Kruszk, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 1/2 (cz. I); „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 3 (cz. II)).
- Czamerle M., *Groteska międzywojenna: rzeczywistość i dramat*, „Dialog” 1966, nr 9.
- Dziemidok B., *O komizmie*, Warszawa 1967.

- Esslin M., *The Theatre of the Absurd*, New York 1969 (przekład polski rozdz. pt. *Znaczenie absurdu*, przeł. P. Bikont, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3).
- Foster L. A., *A Configuration of the Non-Absolute. The Structure and the Nature of the Grotesque*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. IX, z. 2 (1967).
- Foster L. A., *The Grotesque: A Method of Analysis. With Illustration from Russian Writers*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. IX, z. 1 (1966).
- Frybes S., *Od satyry politycznej i społecznej do poetyki groteski*, w: tegoż, *W krainie groteski. Problemy satyry galicyjskiej drugiej połowy XIX w.*, Wrocław 1979.
- Genette G., *Palimpsesty*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. II, Kraków 1992.
- Gębala S., *Groteska i realizm*, „Litteraria”, pod red. J. Trzynaślowskiego, Wrocław 1969.
- Gębala S., *Wśród sztyrców i gdzie indziej*, Katowice 1981.
- Głowiński M., *Cztery typy fikcji narracyjnej*, w: tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998.
- Głowiński M., *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000 (tu: *O intertekstualności, O stylizacji, Groteska we współczesnej literaturze polskiej, Drwiące requiem dla historii. O „Weselu Hrabiego Orgaza” Romana Jaworskiego, Sztuczne awantury, Witkacy jako pantagruelista, Parodia konstruktywna. O „Porno-grafii” Gombrowicza*).
- Głowiński M., *O grotesce*, „Tygodnik Kulturalny” 1979, nr 12.
- Gołaszewska M., *Śmieszność i komizm*, Warszawa 1987.
- Grodziński E., *Zarys teorii nonsensu*, Wrocław 1981.
- Gryglewicz T., *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków-Wrocław 1984.
- Guriewicz A. J., *Z historii groteski. „Dół” i „góra” w średnio-wiecznej literaturze łacińskiej*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.
- Harpham G. G., *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, N. Y., 1982 (rozdz. I: *Formation, Deformation, and Reformation: An Introduction to the Grotesque*; rozdz. VI: *Metaphor, Marginality, and Parody in “Death in Venice”*; rozdz. VIII: *Conclusion: Doodles, Dragons, Dissonance and Discovery*).
- Halloran S. M., *Język i absurd*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.
- Hannoosh M., *The Reflexive Function of Parody*, „Comparative Literature” 1989, vol. 41, nr 2.
- Hilsbecher W., *Tragizm, absurd i paradoks*, w: tegoż, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, przeł. S. Bałut, wybór i wstęp S. Lichański, Warszawa 1972.
- Hutcheon L., *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York and London 1985.
- Hutcheon L., *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1.
- Janus-Sitarz A., *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Kraków 1998.
- Jastrzębski Z., *Wymiary groteski*, w: tegoż, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969.
- Jennings L. B., *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*, Berkeley and Los Angeles 1963 (rozdz. *The Term “Grotesque”* – przekład polski pt. *Termin „groteska”*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4).
- Juszczak W., *Wojtkiewicz i Nowa Sztuka*, Warszawa 1965.

- Karrer W., *Trawestacja, parodia, pastisz*, przeł. K. Jacimczak, „Studenckie Zeszyty Naukowe UJ”, z. 3: *Ironia, parodia, satyra*, Karków 1988.
- Kayser W., *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, München 1960 (przekład angielski: *The Grottesque in Art and Literature*, translated by U. Weisstein, New York 1981; ostatni rozdział książki w przekładzie polskim: W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4).
- Kłosiński K., *Wokół „Historii maniaków”*. Stylizacja. Brzydota. Groteska, Kraków 1992.
- Kopczyński J., *Antymodernistyczna parodia i groteska: „Wesele hrabiego Orgaza” Romana Jaworskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 3.
- Kubacki W., *Po tropach groteski i absurdu*, „Życie Literackie” 1978, nr 18.
- Kuryluk E., *Salome albo o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Kraków 1976.
- Łaguna P., *Ironia jako postawa i wyraz*, Kraków 1984.
- Maciejewski J. Z., *Konstruktor dziwnych światów (Groteskowe, ludyczne i karnawałowe aspekty prozy Romana Jaworskiego)*, Toruń 1990.
- Marciszek P., *U podstawa groteskowej wizji świata – kryzys podmiotowości (I)*, „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 12; *Groteska i absurd (estetyczny i światopoglądowy aspekt groteski)*, cz. II, „Przegląd Humanistyczny” 1983, nr 4.
- Markiewicz H., *Parodia a inne gatunki literackie*, w: tegoż, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*, Warszawa 1976.
- Mencwel A., *Antygroteska Gombrowicza. „Ferdydurke” i teoretyczne problemy jej interpretacji*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. II: *Literatura międzywojenna*, pod red. A. Brodzkiej i Z. Żabickiego, Warszawa 1965.
- Misiewicz J., *Groteski kształt pozorny*, w: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze: studia*, pod red. S. Sawickiego i A. Tyszczyka, Lublin 1992.
- Mityk I., *Inne spojrzenie. Groteska w prozie polskiej o wojnie i okupacji*, Kielce 1997.
- Mitosek Z., *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.
- Morawski S., *Paradoksy filozofii komizmu*, w: H. Bergson, *Śmiech. Studium o komizmie*, Kraków 1977.
- Nawarecki A., *Czarny karnawał. „Utwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
- Onimus J., *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.
- Passi I., *Powaga śmieszności*, przeł. K. Minczewska-Gospodarek, Warszawa 1980.
- Pawłowska-Jądrzyk B., *Sens i chaos w grotesce literackiej*, Kraków 2002.
- Piwińska M., *Przedmowa do: E. Ionesco, Teatr*, t. I, Warszawa 1967.
- Propp W. J., *Problem śmiechu i komizmu*, przeł. J. Walicka, „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 3.
- Rose M. A., *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge 1993.
- Rose M. A., *Parody / Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London 1979.
- Sławiński J., *Poetyka pastiszu*, w: tegoż, *Przypadki poezji*, Kraków 2001.
- Sokół L., *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973.
- Sokół L., *Historia i współczesność groteski*, „Dialog” 1970, nr 8.

- Sokół L., *O pojęciu groteski*, cz. I: „Przegląd Humanistyczny” 1971, nr 2; cz. II: „Przegląd Humanistyczny” 1971, nr 3.
- Sokół L., *Przegląd prac o grotesce w literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4.
- Stala M., *Parodia i wartość (O jednym z nurtów prozy lat siedemdziesiątych)*, w: *Studia o narracji*, pod red. J. Błońskiego, S. Jaworskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1982.
- Steig M., *Defining the Grotesque: An Attempt to Synthesis*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1970, nr 2.
- Stępień T., *O satyrze*, Katowice 1996.
- Szwecow-Szawczyk M., *Struktura semiotyczna groteski (na przykładzie dramatu)*, w: *Studia z historii semiotyki*, pod red. J. Sulowskiego, Wrocław 1971.
- Szkłowski W., *Parodnyj roman*, w: tegoż, *O teorii prozy*, Moskwa 1929.
- Thomson Ph., *The Grotesque*, London 1972.
- Tynianow J., *Dostojewski i Gogol. K teorii parodii*, w: tegoż, *Archaizmy i nowatory*, Lenin-grad 1929.
- Tynianow J., *O parodii*, przeł. A. Dudek, „Studenckie Zeszyty Naukowe UJ”, z. 3: *Ironia, parodia, satyra*, Karków 1988.
- Weisstein U., *Parody, Travesty, and Burlesque: Imitations with a Vengeance*, w: *Actes du IV Congrès International du Littérature Comparée*, Stuttgart 1964.
- Ziomek J., *Komizm – parodia – trawestacja*, w: *Prace o literaturze i teatrze poświęcone Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, pod red. S. Furmanika i in., Wrocław 1966.
- Ziomek J., *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, w: tegoż, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980.
- Ziomek J., *Parodia jako problem retoryki*, w: tegoż, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980.

Wybrane pozycje z bibliografii przedmiotowej Bolesława Leśmiana

- Balcerzan E., *Pełno rozwiśleń i udniestrzeń. O „Srebroniu” Bolesława Leśmiana*. „Poezja” 1967, nr 12.
- Balcerzan E., *Poezja filozoficzna. Bolesław Leśmian (i niewielu innych)*, „Poznańskie Studia z Filozofii Humanistyki”, t. 3 (16) 1996.
- Bartnikowski M., *Trzy postacie sceniczne w śmiertelnym upojeniu („Zdziczenie obyczajów pośmiertnych wobec modernistycznego teatru śmierci”)*, „Przegląd Humanistyczny” 2002, nr 1.
- Bieńkowski Z., *Szczyty symbolizmu, „Twórczość”* 1962, nr 8.
- Bieńkowski Z., *Śmiech Leśmianowskiego słowa*, w: tegoż, *Poezja i niepoezja*, Warszawa 1967.
- Borzym S., *Leśmian: światopogląd poety*, w: tegoż, *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, Wrocław 1984.
- Coates P., *Identyczność i nieidentyczność w poezji Bolesława Leśmiana. Studium o tautologii, paradoksie i lustrze*, Warszawa 1986.
- Czabanowska-Wróbel A., *Baśń jako światopogląd. Baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4.
- Czaplewicz E., *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław 1973.
- Czaplewicz E., *Dyskusja w „Łące” Leśmiana*, w: tegoż, *Poezja jako dialog*, Warszawa 1981.

- DybciaK K., „*Wieczne odjazdy ku krańcom istnienia...*”. *Ontologia Leśmiana*, w: tegoż, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980.
- DybciaK K., „*Wywalczyć cudowne prawo bytu...*”. *Antropologia Leśmiana*, w: tegoż, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980.
- Feliksiak E., *Dom na granicy świata (o Leśmianowskiej „Magdzie” z tomu „Napój cieni-sty”)*, w: *Zbliżenia historycznoliterackie*. [...], pod red. T. Budrewicza, M. Busia, i A. Gurbieła, Kraków 2003.
- Głowiński M., *Dystychy balladowe Leśmiana*, w: *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów w Sofii*, pod red. K. Budzyka, Wrocław 1963.
- Głowiński M., *Laboratorium wyobraźni, „Twórczość” 1960*, nr 2.
- Głowiński M., *Wiersze Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1992.
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998.
- Karpowicz T., *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975.
- Kłuba A., *Niezrozumiałe – nienazwane – nowoczesne. Leśmian i Iwaszkiewicz – dwa model poetyckiej niewyrażalności*, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, pod red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1998.
- Kubacki W., *Komentarz do Leśmiana*, w: tegoż, *Lata terminowania. Szkice literackie 1932–1962*, Kraków 1963.
- Kwiatkowski J., *Leśmian – artysta*, w: tegoż, *Szkice do portretów*, Warszawa 1960.
- Libera L., *Romantyczność i folklor. O twórczości Jacka Malczewskiego i Bolesława Leśmiana*, Poznań 1994.
- Łopuszański P., *Leśmian*, Wrocław 2000.
- Madyda A., *Wstęp* do: B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń 1995.
- Nowak L., *(Unitarna) metafizyka Bolesława Leśmiana*, „*Poznańskie Studia z Filozofii Humanistyki*”, t. 3 (16) 1996.
- Nycz R., *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, w: *Lektury polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne. II wojna światowa*, t. I, pod red. R. Nycza i J. Jarzębskiego, Kraków 1997.
- Nycz R., *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej)*, w: tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Nyczek T., *Bolesław Leśmian*, Wrocław 1976.
- Opacki I., *Komentarz do ballad Leśmiana*, w: tegoż, *Ewolucje balladowej opowieści*, Lublin 1961.
- Pankowski M., *Leśmian czyli bunt poety przeciw granicom*, przeł. A. Krzewicki, Lublin 1999 (pierwotny druk w j. francuskim pt. *Leśmian. La révolte d'un poète contre les limites*, Bruksela 1967).
- Papierkowski S. K., *Bolesław Leśmian. Studium językowe*, Lublin 1964.
- Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, pod red. T. Cieślaka i B. Stelmaszczak, Kraków 2000.
- Pietrych P., *Bolesława Leśmiana „Strój” – ballada (o) niejasności*, „*Pamiętnik Literacki*” 2001, z. 1.
- Pollak S., *Niektóre problemy symbolizmu rosyjskiego a wiersze rosyjskie Leśmiana*, w: tegoż, *Srebrny wiek i później*, Warszawa 1971.

- Prokop J., *Ku ekspresjonizmowi*, w: tegoż, *Z przemian w literaturze polskiej 1907–1917*, Wrocław 1970.
- Przybylski R., *Bolesław Leśmian*, w: *Literatura polska 1918–1975*, pod red. A. Brodzkiej, t. I: 1918–1932, Warszawa 1975.
- Ratajczak D., *Teatr artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przelomu teatralnego w Polsce (1893–1913)*, Wrocław 1979.
- Rowiński C., *Człowiek i świat w poezji Leśmiana*, Warszawa 1985.
- Rymkiewicz J. M., *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.
- Sandauer A., *Filozofia Leśmiana*, w: tegoż, *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1962.
- Sandauer A., *Pośmiertny tryumf Młodej Polski, czyli o poezji Bolesława Leśmiana*, „Twórczość” 1964, nr 1.
- Sławiński J., *Leśmiana teoria poezji*, w: tegoż, *Przypadki poezji*, Kraków 2001.
- Stone R. H., *Leśmian i drugie pokolenie symbolistów rosyjskich*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 2.
- Stone R. H., *Poezja Leśmiana a romantyzm polski*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 2.
- Stone R. H., *Wstęp do: B. Leśmian, Skrzypek Opętany*, Warszawa 1985.
- Stróżewski W., *Metafizyka Leśmiana*, „Ruch Literacki” 1992, z. 1–2.
- Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971.
- Szczerbowski A., *Bolesław Leśmian*, Warszawa 1936.
- Trznadel J., *Bolesław Leśmian*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX w.*, s. V: *Literatura okresu Młodej Polski*, pod red. K. Wyki, A. Hutnikiewicza i M. Puchalskiej, t. I, Warszawa 1968.
- Trznadel J., *Leśmianowski teatr duchów (odnalezione arcydzieło)*, w: B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, Kraków 1998.
- Trznadel J., *Nad Leśmianem: wiersze i analizy*, Kraków 1999.
- Trznadel J., *Poezja i rzeczy ostateczne*, „Arcana” 2001, nr 3.
- Trznadel J., *Twórczość Leśmiana (próba przekroju)*, Warszawa 1964.
- Trznadel J., *Wstęp do: B. Leśmian, Poezje wybrane*, Wrocław 1974.
- Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, pod red. T. Cieślaka i B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.
- Vasilenko V., *Motiv kukły w poezji Leśmiana*, w: „Studia Litteraria Polono-Slavica”, t. I, Warszawa 1993.
- Warchala J., *Religia i mitologia w poezji Bolesława Leśmiana*, w: „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”, „Prace Historycznoliterackie”, t. XIV, pod red. I. Opackiego, Katowice 1979.
- Warchala J., *Świat w języku. O poezji Bolesława Leśmiana*, w: „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”, „Język artystyczny”, t. II, pod red. A. Wilkonia i H. Wróbla, Katowice 1981.
- Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, oprac. Z. Jastrzębski, Lublin 1966.
- Wyka K., *Bolesław Leśmian: Dwa utwory*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Kraków 1966, wyd. II, Kraków 1971.
- Zarych E., *Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana – zwycięstwo ciała czy ducha?*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- Zięba J., *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny (o eseistyce poety)*, Kraków 2000.

Wybrane pozycje z bibliografii przedmiotowej Juliana Tuwima

- Balcerzan E., *Poetyka stylizacji: „Kwiaty polskie” Juliana Tuwima*, w: tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. II, Warszawa 1988.
- Barańczak S., *Zemsta na słowie (Julian Tuwim: „Bal w Operze”)*, w: tegoż, *Tablica z Macondo*, Londyn 1990.
- Cudak R., „Światopełna trześć dziwostów”. O języku poetyckim „Stopiewni” Juliana Tuwima, w: *Skamander. Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*, pod red. I. Opackiego, Katowice 1978.
- Fryde L., *Kłęsa Juliana Tuwima*, w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1966.
- Gawliński S., *Julian Tuwim – poezja przeciwieństw*, w: *Stulecie skamandrytów*, pod red. K. Biedrzyckiego, Kraków 1996.
- Gazda G., *Tuwim i awangarda*, „Prace Polonistyczne”, LI (1996).
- Głowiński M., *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962.
- Głowiński M., *Wstęp*, w: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1986.
- Gronczewski A., *Apteki liryczne*, „Poezja” 1979, nr 2.
- Gronczewski A., *Lampa czarnoksiężska i lampa laboratoryjna*, „Miesięcznik Literacki” 1979, nr 4.
- Hantke T., *Socjologiczna koncepcja poety w twórczości Skamandra*, w: *Skamander. Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*, pod red. I. Opackiego, Katowice 1978.
- Lisowska A., *Rola konkretności w poezji Juliana Tuwima i Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 1965, z. 1.
- Makles T., *Wobec ojczyzn. O ojczyznach ziemskich i idealnych w twórczości Juliana Tuwima i Antoniego Słonimskiego*, Katowice 1987.
- Matuszewski R., *Poeta rzeczy ostatecznych i rzeczy pierwszych (o recepcji twórczości Juliana Tuwima)*, w: J. Tuwim, *Wiersze*, t. I, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1986.
- Matywiecki P., *Na temat „Wiersza z głuchym końcem”*, „Poezja” 1973, nr 12.
- Michałowski P., *Bukiet, wiecheć, ikebana. Uwagi o kompozycji „Kwiatów Polskich” Juliana Tuwima*, „Teksty Drugie” 1996, nr 6.
- Michałowski P., *Labirynt w Oranżerii. „Kwiaty polskie” Juliana Tuwima*, w: *Lektury polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne. II wojna światowa*, t. II, pod red. R. Nycza, Kraków 1999.
- Michałowski P., *Prywatne kolekcje w depozycie fikcji: „Kwiaty polskie” Juliana Tuwima*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3.
- Miłosz Cz., *Przedmowa do: J. Tuwim, Bal w Operze*, Kraków 1999.
- Mokranowska Z., *O „poezji prozą” Juliana Tuwima*, w: *Skamander 10. Studia i szkice*, pod red. I. Opackiego przy współudziale J. Piotrowiaka, Katowice 1995.
- Nawarecki A., *Rzeczy i marzenia. Szkice o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993.
- Opacki I., *Rousseau mieszczańskiego dwudziestolecia. „Samotność” i „wspólnota” w międzywojennej poezji Juliana Tuwima*, w: *Skamander. Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*, pod red. I. Opackiego, Katowice 1978.
- Opacki I., *Julian Tuwim „Zadymka”*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Kraków 1966, Kraków 1971.
- Ortwin O., *Wierszy tom 4*, w: tegoż, *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, Warszawa 1970.

- Pollak S., *Grand Bal – czyli konsekwencje tradycji (Benediktów – Zabłocki – Tuwim)*, w: tegoż, *Srebrny wiek i później*, Warszawa 1971.
- Ratajczak J., *Julian Tuwim*, Poznań 1995.
- Ratajska K., *Spór o „Wiosnę” Juliana Tuwima*, „Prace Polonistyczne”, LI (1996).
- Rymkiewicz J. M., *Skamander*, w: *Literatura polska 1918–1975*, pod red. A. Brodzkiej, t. I: 1918–1932, Warszawa 1975.
- Sandauer A., *Julian Tuwim*, w: tegoż, *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1973.
- Sandauer A., *O człowieku, który był diabłem (Rzecz o Julianie Tuwimie)*, tamże.
- Sawicka J., „*Filozofia słowa*” Juliana Tuwima, Wrocław 1974.
- Sawicka J., *Julian Tuwim*, w: *Obraz literatury polskiej. Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. II, pod red. J. Kądzioły, J. Kwiatkowskiego, I. Wyczańskiej, Kraków 1979.
- Sawicka J., *Julian Tuwim*, Warszawa 1986.
- Skamander 3. Studia o poezji Juliana Tuwima*, pod red. I. Opackiego, Katowice 1982.
- Stępień T., *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989.
- Stępień T., *Problematyka kultury masowej w twórczości Skamandrytów – opis i diagnoza (na przykładzie utworów Juliana Tuwima)*, w: *Skamander. Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*, pod red. I. Opackiego, Katowice 1978.
- Stępień T., *W kręgu satyry skamandryckiej. Głosy (do wstępów)*, w: *Stulecie skamandrytów*, pod red. K. Biedrzyckiego, Kraków 1996.
- Stępień T., *Zabawa i polityka w dwudziestoleciu międzywojennym (rekonesans)*, w: *Studia skamandryckie i inne*, pod red. I. Opackiego i T. Stępnia, Katowice 1985.
- Stradecki J., *Julian Tuwim. Bibliografia*, Warszawa 1959.
- Stradecki J., *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977.
- Weintraub W., *Pierwszy w Polsce futurysta*, w: tegoż, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977.
- Węgrzyniak A., *Język komunikacji masowej w poezji Juliana Tuwima*, w: *Skamander. Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*, pod red. I. Opackiego, Katowice 1978.
- Węgrzyniakowa A., *Dialektyka organizacji językowej tekstu w poezji Tuwima*, Katowice 1987.
- Węgrzyniakowa A., *Julian Tuwim – „Z wierszy o państwie”*, w: *Literatura i historia. Interpretacje*, pod red. T. Bujnickiego i I. Opackiego, Warszawa–Kraków–Katowice 1982.
- Węgrzyniakowa A., *Satyra polityczna Juliana Tuwima*, w: *Studia skamandryckie i inne*, pod red. I. Opackiego i T. Stępnia, Katowice 1985.
- Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, pod red. W. Jedlickiej i M. Toporowskiego, Warszawa 1963.
- Wyka K., *Bukiet z całej epoki*, w: tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1959.
- Wyka K., *Drzewo polskiej poezji*, w: tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1959.
- Wyka K., „*Dusza z ciała wyleciała...*”, w: *Literatura. Komparatystyka. Folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, Warszawa 1968.
- Wyka K., *Rzecz czarnoleska*, w: tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1959.
- Zawodziński W. K., *Liryka polska w dobie jej kryzysu*, w: tegoż, *Wśród poetów*, oprac. W. Achremowiczowa, Kraków 1964.
- Zawodziński W. K., *Pod auspicjami Kochanowskiego i Norwida*, w: tegoż, *Wśród poetów*, oprac. W. Achremowiczowa, Kraków 1964.

**Wybrane pozycje z bibliografii przedmiotowej
Konstantego I. Gałczyńskiego**

- Balcerzan E., *Pozegnanie strategii*, w: tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1965*, Warszawa 1982.
- Balcerzan E., *Strategia korespondenta*, „*Twórczość*” 1977, nr 7.
- Baranowska M., *Pop-surrealizm (Gałczyński) i następcy. Odbudowywanie brakującego ogniw*, w: tejeże, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.
- Błoński J., *Konstanty Ildefons Gałczyński*, w: tegoż, *Poeci i imi*, Kraków 1956.
- Błoński J., *Gałczyński 1945-1953*, Warszawa 1955.
- Błoński J., *Pozytywny ekscentryk czyli o „Zielonej Gęsi”*, „*Dialog*” 1959, nr 4.
- Bujnicka M., „*Porfirion Osiełek*” – czyli zabawa literacka, w: *Literatura popularna, folklor, język*, t. I, pod red. W. Nawrockiego i M. Walińskiego, Katowice 1981.
- Buttler D., *Groteska językowa Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, „*Przegląd Humanistyczny*” 1973, nr 2.
- Buttler D., *Groteskowa struktura słowna „Porfiriona Osiełka”*, „*Przegląd Humanistyczny*” 1974, nr 6.
- Buttler D., *Słowo poetyckie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, „*Przegląd Humanistyczny*” 1977, nr 4.
- Czechowicz J., *Dwa aspekty*, „*Prosto z Mostu*” 1936, nr 13.
- Drawicz A., *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1972.
- Dubowik H., *Gałczyński – epigon i prekursor*, w: tegoż, *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*, Poznań 1971.
- Gałczyńska K., *Gałczyński*, Wrocław 2000.
- Gałczyńska K., *Konstanty, syn Konstantego*, Warszawa 1983.
- Gałczyńska K., *Zielony Konstanty czyli opowieść o życiu i poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Warszawa 2000.
- Herling-Grudziński G., *K. I. G. – poeta inteligentnych bezdroży*, w: tegoż, *Wyjścia z milczenia*, Warszawa 1993.
- Kulawik A., *Bal i Arkadia – dwa kluczowe motywy liryki K. I. Gałczyńskiego*, „*Przegląd Humanistyczny*” 1974, nr 6.
- Kulawik A., „*Bal u Salomona*” – próba określenia wrażliwości poetyckiej Gałczyńskiego, „*Poezja*” 1973, nr 12.
- Kulawik A., „*Kolczyki Izoldy*” – obrachunek Gałczyńskiego z narodowymi mitami, „*Poezja*” 1974, nr 6.
- Kulawik A., *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Wrocław 1977.
- Kurkowska H., *Uwagi o stylu satyrycznej poezji Gałczyńskiego*, „*Poradnik Językowy*” 1964, nr 3.
- Kuźma E., *O intertekstualizmie międzyobiegowym (na przykładzie „Końca świata” K. I. Gałczyńskiego)*, w: tegoż, *Między konstrukcją a destrukcją. Szkice z teorii i historii literatury*, Szczecin 1994.
- Kwiatkowski J., *Wielki humorysta*, „*Życie Literackie*” 1955, nr 46.
- Lam A., *Między młotem a kowadłem*, „*Miesięcznik Literacki*” 1985, nr 9.
- Makowiecki A. Z., *Być inkwizytorem jesienią*, „*Krytyka*” 1990, nr 32-33.

- Makowiecki A. Z., *Gałczyński*, w: tegoż, *Trzy legendy literackie. Przybyszewski – Witkacy – Gałczyński*, Warszawa 1980.
- Miciński B., *Pochylmy się nad wierszami Gałczyńskiego*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 13.
- Miłosz Cz., *Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury*, w: tegoż, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990.
- Ossowski J. S., «Arcyapostół cywilizacji „Przekroju”», w: *Kraków-Lwów. Książki, czasopisma, biblioteki*, t. IV, pod red. J. Jarowieckiego, Kraków 1999.
- Ossowski J. S., *Cykl satyryczny „Mydło” K. I. Gałczyńskiego w „Cyruliku Warszawskim”*, w: *Cykl literacki w Polsce*, pod red. K. Jakowskiej, B. Olech i K. Sokołowskiej, Białystok 2001.
- Ossowski J. S., *O wesołego dekadenta nowym miejscu w smutnej literaturze najnowszej*, w: *Bibliologia – Literatura – Kultura. Księga pamiątkowa ofiarowana Profesorowi Wacławowi Szeleńskiemu*, pod red. M. Konopki i M. Zięby, Kraków 1999.
- Ossowski J. S., *„Świat to drzenie”. O katastrofizmie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, w: *Zmierzch świata? Artystyczne wizje współczesnych przemian kulturowych*, pod red. D. Ossowskiej, Olsztyn 1997.
- Ossowski J. S., *Wileński konterfekt Gałczyńskiego (w socjologicznych ramach)*, w: *Od strony Kresów. Studia i szkice*, cz. II, pod red. H. Bursztyńskiej, Kraków 2000.
- Ossowski J. S., *Wileńskie imbroglia Gałczyńskiego*, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie. Materiały Konferencji w Białymstoku 14–17 IX 1994 r. w czterech tomach*, t. IV: *Literatura*, pod red. E. Feliksiak i A. Kieźuń, Białystok 1996.
- Pawlukiewicz R., *Bukiet „Lilli” Gałczyńskiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, t. XXIII, 1988.
- Pieszczachowicz J., *Wiesz czy błazen?*, „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 8.
- Piwińska M., *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973.
- „Poezja” 1987, nr 11/12 (numer poświęcony K. I. Gałczyńskiemu).
- Sandauer A., *Poeta „świętej powszedniości”*, w: tegoż, *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1966.
- Sandauer A., *O Gałczyńskim tym razem... bez taryfy ulgowej. (Dwa portrety z dwoma nieporozumieniami)*, w: tegoż, *Liryka i logika*, Warszawa 1969.
- Stawar A., *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959.
- Stern A., *„Bal u Salomona”*, w: tegoż, *Głód jednoznaczności i inne szkice*, Warszawa 1972.
- Stępień T., *O satyrze*, Katowice 1996 (tu: *Gałczyński z Tuwimem w tle, Jak czyta(ło) się „Skumbrie w tomacie”*).
- Stradecki J., *Konstanty Ildefons Gałczyński 1905–1953. Poradnik bibliograficzny*, Warszawa 1970.
- Szymański W. P., *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1972.
- Szymański W. P., *Konstanty Ildefons Gałczyński: „Wjazd na wielorybie”*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Warszawa 1976.
- Szymański W. P., *Wokół „Balu u Salomona”*, „Poezja” 1968, nr 8.
- Walc J., *„Być swinią w maju”*, w: tegoż, *Wielka choroba*, Warszawa 1992.
- Wirth A., *Teatr Gałczyńskiego*, w: tegoż, *Siedem prób. Szkice krytyczne*, Warszawa 1962.
- Witan J., *Paganini poezji polskiej (O Konstantym Ildefonsie Gałczyńskim)*, w: tegoż, *Piękna plejada*, Warszawa 1980.

- Wspomnienia o Konstantym Ildefonsie Gałczyńskim*, pod red. A. Kamieńskiej i J. Śpiewaka, Warszawa 1961.
- Wyka K., *Poeta i partyjnictwo*, w: tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959.
- Wyka K., *Próbka sprawy Gałczyńskiego*, w: tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959.
- Wyka K., *Tragiczność, drwina i realizm*, w: tegoż, *Pogranicze powieści*, Kraków 1948.
- Wyka M., *Didaktyk i humorysta (O K. I. Gałczyńskim)*, „Ruch Literacki” 1964, nr 4.
- Wyka M., *Gałczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970.
- Wyka M., *Śmiechu warte...*, w: tejże, *Głosy różnych pokoleń*, Kraków 1989.
- Wyka M., *Tęsknota do harmonii – Konstanty Ildefons Gałczyński*, w: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, t. I, pod red. I. Maciejewskiej, Warszawa 1982.
- Wyka M., *Wstęp*, w: K. I. Gałczyński, *Wybór poezji*, Wrocław 1964 i Wrocław 2003.
- Zawodziński K. W., *Wesoły dekadent à la russe*, w: tegoż, *Wśród poetów*, oprac. W. Achremowiczowa, Kraków 1964.

Indeks osobowy

- Achremowiczowa Wanda, 219
Adamov Artur, 29
Apulejusz, 33
- Bach Johann Sebastian, 221
Bachtin Michaił M., 15, 16, 33, 34, 35,
58, 62, 73, 74
Balbus Stanisław, 11, 15, 88, 100, 218
Balcerzan Edward, 127, 145, 224
Baranowska Małgorzata, 46, 269, 270
Barańczak Stanisław, 185, 186, 187, 188,
217
Baudelaire Charles, 81, 280
Beardsley Aubrey, 26
Beckett Samuel, 16, 29, 112
Bederski Adam, 45
Berent Wacław, 88
Bereś Stanisław, 47, 48
Bergson Henri, 53
Białoszewski Miron, 83, 84, 266
Bieńkowski Zbigniew, 46, 56, 57, 60, 62
Bikont Piotr, 29
Błoński Jan, 206, 238, 266
Bolecki Włodzimierz, 7, 9, 13, 15, 16, 17,
18, 20, 21, 32, 38, 39, 40, 49, 62, 63,
128, 133, 260, 270, 285, 288, 289, 290
Borowski Andrzej, 30
Bosch Hieronim, 25, 31
Boy zob. Żeleński Tadeusz
Breton André, 270
Brodzka Alina, 7, 13, 18, 260
Brzękowski Jan, 46, 270
Budrewicz Tadeusz, 51
Budzyk Kazimierz, 85
Bujek Joanna, 25
Bujnicka Maria, 225
Bujnicki Tadeusz, 184
Bujnicki Teodor, 47
Buś Marek, 51
Buttler Danuta, 222, 227, 232, 233, 234
- Callot Jacques, 16
Cavanagh Clare, 73
Cervantes Saavedra Miguel de, 33
Chesterton Gilbert Keith, 21
Choromański Leon, 81
Clayborough Arthur, 25
Curtius Ernst Robert, 30
Czaplewicz Eugeniusz, 52, 53, 61, 105,
123
Czyżewski Tytus, 44
- Dante Alighieri, 239
Diderot Denis, 34
Drawicz Andrzej, 252
Dubowik Henryk, 269
Dybczak Krzysztof, 88, 127
Dziemidok Bogdan, 23, 24
- Eminowicz Ludwik, 42
Esslin Martin, 29
- Faleński Felicjan, 38, 285
Falicka Krystyna, 19
Feliński Elżbieta, 8, 11, 51, 217
Flukowski Stefan, 47
Friedrich Hugo, 8, 11, 51, 217, 290
- Gacki Stefan Kordian, 45
Gałczyńska Kira, 220

- Galczyński Konstanty Ildefons**, 7, 10,
 44, 47, 48, 49, 50, 83, 84, 219-286, 288,
 289, 290
- Gazda Grzegorz**, 42, 216, 217
- Genette Gérard**, 266
- Genet Jean**, 29
- Głowiński Michał**, 7, 11, 31, 32, 36, 38,
 39, 42, 43, 48, 57, 60, 62, 63, 67, 70,
 71, 72, 77, 79, 80, 81, 84, 85, 88, 90,
 91, 106, 111, 126, 132, 141, 145, 147,
 150, 152, 162, 164, 179, 183, 193, 194,
 201, 211, 284
- Gołaszewska Maria**, 18
- Gombrowicz Witold**, 8, 9, 57, 284, 285,
 286, 288, 289
- Goreń Andrzej**, 15, 57
- Goreń Anna**, 15, 57
- Grabbe Christian Dietrich**, 55
- Greenaway Peter**, 76
- Grochowski Piotr**, 205
- Gryglewicz Tomasz**, 15, 16, 17, 38, 107,
 127
- Gurbiel Andrzej**, 51
- Guriewicz Aron J.**, 20
- Gutkowska Barbara**, 126
- Gutowski Maciej**, 24
- Handke Ryszard**, 24, 80
- Hantke Teresa**, 154
- Harpham Geoffrey Galt**, 14, 31
- Heidegger Martin**, 53
- Heine Heinrich**, 141, 149
- Heraklit z Efezu**, 244
- Hollender Tadeusz**, 48, 83, 84
- Horacy (Quintus Horatius Flaccus)**, 13,
 23, 27
- Hugo Victor**, 17
- Hulewicz Witold**, 45
- Iłhakowiczówna Kazimiera**, 45, 49
- Ionesco Eugène**, 14, 29, 133
- Iwaskiewicz Jarosław**, 133
- Jakobson Roman**, 250, 251
- Jankowski Jerzy**, 44
- Janus-Sitarz Anna**, 16, 111
- Januszewski Tadeusz**, 171, 180, 181, 192
- Jarzębski Jerzy**, 51
- Jarzębski Zdzisław**, 108
- Jasiński Brunon**, 44
- Jaworski Roman**, 9, 38, 39, 239, 284, 285
- Jaworski Stanisław**, 45, 46, 269
- Juszczak Wiesław**, 38
- Kamińska Anna**, 241
- Karpiński Światopełk**, 48
- Kasprowicz Jan**, 88
- Kayser Wolfgang**, 15, 21, 24, 25, 30, 31
- Kłuba Agnieszka**, 133
- Kłosiński Krzysztof**, 38, 124
- Kolbuszewski Jacek**, 205
- Kowalczykowa Alina**, 139, 147, 179, 182
- Kowska Barbara**, 220
- Krauze Z.**, 108
- Kruszka Wiesław**, 25
- Kubacki Wacław**, 54
- Kulawik Adam**, 219, 222, 237, 238, 252,
 254, 255, 259, 260, 275, 276, 278
- Kuryluk Ewa**, 26
- Kuźma Erazm**, 44, 133, 265, 266
- Kwiatkowski Jerzy**, 46
- Laforgue Jules**, 81
- Lam Andrzej**, 41, 42
- Lemański Jan**, 38, 42, 64, 65, 87, 239, 285
- Leszczyński Edward**, 42
- Leśmian Bolesław**, 7, 8, 9, 10, 42, 44, 48,
 49, 50-133, 222, 239, 287, 288, 289,
 290
- Liebert Jerzy**, 45, 49
- Lipińska Olga**, 247, 252
- Łaguna Piotr**, 24
- Łapiński Zdzisław**, 69
- Łopuszński Piotr**, 60
- Maciejewska Irena**, 88
- Madya Aleksander**, 54

- Makowiecki Andrzej Z.**, 221, 252
Mann Jurij W., 21
Matuszewski Ryszard, 147, 179, 198, 200, 211
Marciszek Piotr, 25, 29
Markiewicz Henryk, 250
Mencwel Andrzej, 18
Michałowska Teresa, 205
Miciński Bolesław, 221
Mickiewicz Adam, 47, 78, 93, 239
Miłosz Czesław, 47, 179, 187, 199
Minczewska-Gospodarek Kamelia, 57
Miriam zob. **Przesmycki Zenon**,
Mitosek Zofia, 26
Mitzner Zbigniew, 180
Młodożeniec Stanisław, 44
Modzelewska Natalia, 58
Molière (właśc. Jean Baptiste Poquelin), 34
Morel Jan Piotr, 271
Morgenstern, 233
Möser Justus, 21
Mrozek Sławomir, 16, 29, 112
- Nawrocki Witold**, 225
Neuger Leonard, 179, 181, 190, 195
Nietzsche Friedrich, 53
Nowaczyński Adolf, 38, 42, 239
Nycz Ryszard, 8, 11, 18, 33, 38, 51, 53, 55, 290
- Okopień-Sławińska Aleksandra**, 31, 126
Onimus Jean, 19
Opacki Ireneusz, 89, 136, 143, 144, 154, 155, 185, 247
Ordonówna Hanna, 241
Ortwin Ostap (właśc. Oskar Katzenellenbogen), 150
Osmańczyk Edmund, 241
Owidiusz (Publius Ovidius Naso), 33
- Passi Izaak** 57
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria, 45
- Pawlukiewicz Ryszard**, 239, 240
Pawłowska-Jądrzyk Brygida, 61
Peiper Tadeusz, 45
Pietrych Krystyna, 126
Piłsudski Józef, 254
Piwińska Marta, 13, 14, 23, 27, 132
Podraza-Kwiatkowska Maria, 42, 125
Poe Edgar Allan, 81
Porębowicz Edward, 92, 93
Prokop Jan, 84, 89, 127, 269
Przesmycki Zenon (Miriam), 55, 58
Przyboś Julian, 45, 46
Putrament Jerzy, 47
- Rabelais François**, 33, 35
Rimbaud Jean Artur, 141, 166, 217, 238
Rose Margaret A., 57, 83
Rowiński Cezary, 101, 127
Różewicz Tadeusz, 17
Rymkiewicz Aleksander, 47
Rymkiewicz Jarosław Marek, 167, 168, 200
Rzeczyca Artur, 239
- Sandauer Artur**, 56, 57, 59, 60, 93, 101, 167
Sawicka Jadwiga, 141, 179, 198
Schulz Bruno, 39, 85
Sebyła Władysław, 47
Sławiński Janusz, 7, 18, 39, 42, 43, 46, 60, 68, 84, 89, 235
Słobodnik Włodzimierz, 47
Słonimski Antoni, 45, 135, 136
Słowacki Juliusz, 47
Sokół Lech, 16, 21, 22
Staff Leopold, 141, 222
Stern Anatol, 41, 44, 48, 269
Sterne Laurence, 33
Ściepień Tomasz, 135, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 162, 170, 179, 181, 184, 185, 194, 196, 197, 222, 246, 247, 250, 252, 263, 266
Stone Rochelle Heller 108
Stradecki Janusz, 26, 163, 182, 250

- Strawinski Igor**, 273
Stur Jerzy, 45
Swift Jonathan, 34
Szczerbowski Adam, 92
Szymański Wiesław Paweł, 46, 263, 269
Śpiewak Jan, 241
- Tetmajer Kazimierz Przerwa**, 222
Thompson Philip, 21, 22, 25, 29
Tokarz Bożena, 136, 139
Trembecki Stanisław, 221
Trznadel Jacek, 53, 55, 56, 58, 60, 82, 83, 88, 91, 125
Tuwim Julian, 7, 9, 10, 26, 42, 44, 45, 48, 49, 50, 73, 83, 135–217, 222, 224, 225, 239, 246, 247, 249, 257, 287, 288, 289, 290
- Vasilenko Vladimir**, 106
Voltaire (właśc. François Marie Arouet), 34, 280
- Wagner Richard**, 280
Walc Jan, 221
Waliński Michał, 225
Warchał Jacek, 74–75, 77
Waśkiewicz Andrzej K., 44
Wat Aleksander, 9, 39, 41, 44, 270, 285
Wązyk Adam, 45, 46, 194
Weintraub Wiktor, 166, 168
Węgrzyniak Anna, 11, 73, 135, 139, 142, 144, 157, 162, 164, 167, 169, 173, 179, 185, 186, 195, 199, 247
Whitman Walt, 141, 167
Wilkoń Aleksander, 74
Witan Jan, 221
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy), 9, 16, 17, 29, 39, 285
Witruwiusz (Marcus Vitruvius Pollio), 13
Władysław I Łokietek, 250
Włast Andrzej, 195
Wojtkiewicz Witold, 38
Wolter zob. Voltaire,
- Wróbel Henryk**, 74
Wyka Kazimierz, 89, 200, 204, 206, 208, 284, 285
Wyka Marta, 222
Wyspiański Stanisław, 223, 239
- Zagórski Jerzy**, 47, 48
Zarych Elżbieta, 101
Zawadzki Andrzej, 123
Zawodziński Karol Wiktor, 219
Zegadłowicz Emil, 45, 49, 83, 94
Zgorzelski Andrzej, 104, 277
Zgorzelski Czesław, 89
Ziomek Jerzy, 18
Żabicki Zbigniew, 18
Żeleński Tadeusz, (Boy) 42