

„NA TEJ BALLADZIE WSZYSTKO JEST OPARTE”

1

Przy okazji II Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej z cyklu „Gałczyński miejsca nieoczytane”. *K.I. Gałczyński – biografia i wyobrażenia. W siedemdziesiątą rocznicę śmierci pisarza 1953–2023*, która w dniach 20–21 IX 2023 odbyła się w Leśniczówce Pranie, Pan Doktor Kamil K. Pilichiewicz, indagując mnie w różnych sprawach gałczyńskologicznych, zapytał o mój ulubiony wiersz Gałczyńskiego. Sądzę, odparłem, że w tej chwili takim utworem mogłaby być *Ballada o moście marionetkarzy*¹. W swoim rodzaju jest to wiersz niepospolity, wiersz, który zapada w pamięć i budzi sympatię, ponadto zachęca do prób rewaloryzacji popularnej liryki Gałczyńskiego.

Występuję tutaj w roli gałczyńskologa zawodowego, który wysłużył sobie akademickie prawo badania w literaturze tego, na co w danej chwili ma ochotę. Ale jeszcze bardziej gałczyńskologa z zamiłowania, który – wyjaśniając twórczość pisarza – sięga po jego utwory czasami zapomniane, innym razem pokiereszowane przez cenzurę i edytorów, a czasami niesłusznie lekceważone. Na nie zwracałem uwagę, pomagałem dostrzec ich własności historyczno-literackie, któreśmy przeoczyli. Usiłowałem także odkrywać ich urok estetyczny oraz właściwości ideowo-artystyczne, za co niekiedy spotykały mnie przygany, że wybieram powołanie nazbyt przekornego i zachłannego erudyty². Oczywiście, ten nieograniczony apetyt hermeneutyczny na wartości zdawałoby się drugorzędne w badanych tekstach nauczył mnie, jak odkrywać ich uroki w rubryce *Mydło „Cyrulika Warszawskiego”* (1929–1930)³,

¹ Cytowanym wierszom przywracam pierwotne kształty językowe i graficzne, oparte na pierwodrukach czasopiśmienniczych, ich zapisy różnią się przeto od tych, jakie spotykamy w książkach poetyckich Gałczyńskiego. Pozostałe utwory cytuję według: K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Wrocław 2003.

² Zob. T. Bujnicki, *Jerzy Stefan Ossowski, Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*, Kraków 2006, s. 363, „Ruch Literacki” 2007, nr 4–5, s. 528–531.

³ K.I. Gałczyński, *Mydło, czyli radzimy się powiesić*, wstęp K. Gałczyńska, wyb. i oprac. J.S. Ossowski, Warszawa 2010.

albo na światło dzienne wydobywać różne redakcje tego samego wiersza, zależne od okoliczności.

2

Przed siedemdziesięciu laty *Ballada o moście marionetkarzy* ukazała się w niezależnym demokratycznym „Kurierze Wileńskim” (19 IX 1934), na szpalcie arcyciekawej „Kolumny Literackiej” prowadzonej – od połowy 1934 do 1938 – przez wybitnego redaktora, krytyka i awangardowego poetę Józefa Maślińskiego, związanego z grupą literacką „Żagary”, a po wojnie przez kilka dekad współredagującego krakowskie „Życie Literackie”⁴. Miałem to niebywałe szczęście, że ów „najstarszy żagarysta”, który klasyfikował poezję kolegów, a zwłaszcza jej *front-mana* Czesława Miłosza na podstawie dyrektyw Awangardy Krakowskiej⁵ – zaszczylił mnie paroletnią, śmiejm rzecz – przyjaźnią – a nawet do konfidencji przypuszczał. Z Nim przeprowadzałem wielogodzinne rozmowy na temat ówczesnego wileńskiego życia literackiego, w którym pierwszoplanowymi postaciami młodego pokolenia literackiego byli poeci żagaryści, oczywiście na czele z... Jerzym Zagórskim, bo w tych opowieściach Miłoszowi przypadły niższe notowania. Od wczesnych lat 30. XX stulecia Maśliński – człowiek renesansu – współtworzył wileńskie środowisko młodoliterackie⁶. W Uniwersytecie Stefana Batorego, za samowolne eksperymenty balneologiczne odprawiony ze studiów medycznych, dostał się na Wydział Sztuk Pięknych, aby ostatecznie, prawie do wybuchu wojny studiować filozofię. Dzięki bezkonkurencyjnym recenzjom literackim i teatralnym w „Kurierze Wileńskim”, gdzie był także rysownikiem karykaturzystą, został kierownikiem działu literackiego tego dziennika.

⁴ JSO [J.S. Ossowski], Józef Maśliński, [w:] *Kultura pogranicza wschodniego*, pod red. T. Budrewicza, T. Bujnickiego i J.S. Ossowskiego, Warszawa 2011, s. 260.

⁵ Zob. T. Kłak, „Idące Wilno” („Żagary” – „Piony” – „Kolumna Literacka”), [w:] *Czasopisma awangardy. Część II: 1931–1939*, Wrocław 1979, s. 41–51.

⁶ Zob. T. Bujnicki, *Żagaryści „drugiej linii”* (Maśliński, Putrament, Mikułko, Huszcza), [w:] *Szkice wileńskie. Rozprawy i eseje*, Kraków 2002, s. 159–166; tenże, *O Maślińskim i „Żagarach”*, „Zdanie” 2003, nr 1, s. 89; T. Kłak, *Awangardzista in partibus infidelium. Kilka rysów do portretu Józefa Maślińskiego*, [w:] *Wobec romantyzmu. Studia i szkice ofiarowane Prof. D. Zamącińskiej-Paluchowskiej*, red. M. Łukaszuk M. Maciejewski, Lublin 2006, s. 401–426; J.S. Ossowski, *Żagarysta – Józef Maśliński*, [w:] *Od strony Kresów. Część trzecia*, pod red. H. Bursztyńskiej i H. Turkiewicz, Kraków 2005, s. 167–168; tenże, *Kilka nowych rysów do portretu J. Maślińskiego*, [w:] *Od poetyki do hermeneutyki literaturoznawczej. Prace ofiarowane Profesorowi Adamowi Kulawikowi w 70. rocznicę urodzin*, pod red. T. Budrewicza i J.S. Ossowskiego, Kraków 2008, s. 307–308; tenże, *Żagarystowski start Józefa Maślińskiego*, [w:] *Żagary. Środowisko kulturowe grupy literackiej*, pod red. T. Bujnickiego, K. Biedrzyckiego, J. Fazana, Kraków 2009, s. 184–186.

Do sprawozdania ze „Środy Literackiej” Gałczyńskiego, która odbyła się 16 II 1934 – Maśliński dołączył krytyczne interpretacje recytowanych przez poetę wierszy – wśród których znalazły się wyjątek z *Balu u króla Salomona*, rozpoczynający się i kończący frazą: „Gulistan – mówi – to ogród z róż...”, zatytułowany, *Piosenka na gitarę*⁷, wydrukowany w „Kolumnie Literackiej”, ze wskazaniem miejsca jego powstania – „Berlin 1933”. W artykule *K.I. Gałczyński – poeta zabłąkany w muzyce* („Kurier Wileński” 16 II 1934, nr 45) Maśliński zacytował także obszerny fragment *Końca świata*, by przedstawić tezę, że omawianą poezję zaludniają ludzie-marionetki o uczuciowości człowieka przeciętnego, którymi autor obraca ze zręcznością *clowna*. Gałczyński, wielki talent o zacięciu dramatycznym, doskonale podpatruje zjawiska życiowe, układa je w jakieś dążenia irracjonalne, wątki groteskowe. „Dziwny poeta. Świat jest dlań irracjonalny i – niepoznawalny. Wielka tajemnica. Wielka wątpliwość. Jeśli coś zdołamy z niego zrozumieć, to tylko rzeczy najprostsze, tak proste jak miłość i głód. Reszta – to donkiszoteria: tragiczna lub godna farsy”⁸. Swoje kukiełki *clown* Gałczyński prezentuje ze śmiechem przez łzy, smutkiem, dziwnością: „Majster świetnie opanowanych efektów [...] wierzy, że tylko te, wyświechtane niby rzeczy są prawdziwe, że tylko one wzruszają niezawodnie”⁹.

Ze strof „Gulistan – mówi – to ogród róż...” dobywa się muzyka i smutek, dźwięki zachęcające do autodeklamacji, do śpiewu przy akompaniamencie, co zbliża ten rodzaj liryki do szopki i kabaretu. Rozmiłowany w poezji klasycznej Gałczyński wybiera środki melodramatyczne, pragnie zbliżenia do czytelnika, bezpośredniego oddziaływania, niemal osobistego kontaktu z odbiorcą poezji, co – zdaniem awangardowego krytyka – lokuje go na poziomie artystycznym Ordonki i Toli Korian, które dobrze wypadają w „Ipsie” lub radiu. Na końcu Maśliński retorycznie pyta: „Co dzisiaj ocalało z Kwadrygi, Zegadłowicza, Młodożeńca?”. Zachęca poetę do „zmagania się ze światem”, wyjaśniania go, traktowania serio. Ostatecznie paseistycznej i ekspresjonistycznej postawie Gałczyńskiego przeciwstawia idee Awangardy Krakowskiej, stwierdzając sentencjonalnie: „Brak heroizmu odkrywczego w sztuce przyprawia o krótki oddech”¹⁰. Odmienne gusta

⁷ Takiego tytułu użył Maśliński. Przywołana przez niego strofa nieznacznie różni się od strofy *Piosenki* opublikowanej w „Prosto z Mostu” (9 II 1936, nr 6, s. 1), która znalazła się w *Balu u Salomona* (wersy 248–277) w *Utworach poetyckich* (Warszawa, 1937 s. 110–11). Ten zapis poematu obowiązuje [w:] K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Wrocław 2003, s. 235–236.

⁸ Jim [Józef Maśliński], *K.I. Gałczyński – poeta zabłąkany w muzyce*, „Kurier Wileński” 16 II 1934, nr 45, s. 2.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

i pogląd nie przeszkodzą, by w „Kolumnie Literackiej” zamieścić klasyczne, znakomite wiersze: *Balladę ślubną II* (21 X), *Miłą moją* (28 X), *Piosenkę na gitarę* (2 XII), *Portret wujaszka* (24 XII), *Depresję wileńską* (1 IV 1935).

3

Jesienią dla *Ballady o Moście Marionetkarzy*, po tytule opatrzonym dopiskiem: „(Muzyka Sergiusza Kontera)”, co sugerowało, że wykonywanej na estradzie wileńskiego Klubu „Smorgonia”, Józef Maśliński pierwszy otwiera łamy „Kuriera Wileńskiego” (19 IX 1934).

Na tej balladzie wszystko jest oparte
I ty i ja i wszystko co się marzy –
To księga jest, a gdy odwrócisz kartę,
Przeczytasz: „Ballada o Moście Marionetkarzy”.

Lecz ty nie czytaj księgi lepiej,
Tylko kto śmiały, się odważy,
Bo jeszcze w noc przestraszy ciebie
Ballada o Moście Marionetkarzy.

Na moście leżał trup dziewczeczki
Przy niej na warcie trzech, a ona
Marionetkarza była żona
I o szpiegostwo posądzona.

Więc mąż się bał, że jeśli przejdzie
Nocą, policjant go wypatrzy,
A potem będzie w wielkiej biedzie,
I swój chleb straci i teatrzyk.

Lecz miał kamratów trzech wybornych,
Powiedział do nich: – Porco Dio,
My im zagramy na harmonii
I od harmonji się popiją.

W księżycu stary most się kiwa.
Harmonja gra, pajacyk szlocha...
Szpicle się zaszuchali w dziwa,
A tamci – trupa na samochód.

Oto widzicie, jak się zdradza,
Zobaczyliście tutaj sami.
A więc uwaga, panowie władza,
Ostrożnie z marionetkarzami.

Liryka wileńska – a wystarczy wziąć do ręki wiersze: *Szczęście w Wilnie*, *We-soły most*, *Piosenka*, *Elegie wileńskie*, *Ciężki wieczór*, *Liryk w Wilnie* – dzięki nie-zwykłej wyobraźni Gałczyńskiego urzeka aurą romantyczności, pociąga atmosferą „tajemniczości”, która przenika także *Balladę o Moście Marionetkarzy*. W tej nie-zwykle zagadkowej wypowiedzi poetyckiej zmysłowa i estetyczna konkretność, retoryczność, symbolika – służą porównywaniu różnych światów i precyzowa-niu ich tematyki przez „tłumaczenie” na kolejne sugestywne obrazy zmysłowe, sytuacje emocjonalne. Poeta uruchamia wyobraźnię wzrokową, widzi konkretną księgę, most, trupa dziewczeczki, policjantów, a dzięki wyobraźni słuchowej chwy-ta rozmowę kamratów, muzykę harmonii, szloch pajacyka. Dynamiczne szeregi obrazów przechodzą w zespoły motywów (postacie, sceneria, wydarzenia), te zaś, poza znaczeniami dosłownymi, mają ukryte, domyślne, których zrozumienie wy-maga biegłości w rozpoznawaniu treści obrazowego „mówienia”, aby właściwie odczytać ogólny sens ballady. I w ten sposób – poprzez wybór stosownej dlań „sztuki interpretacji” – dotrzeć do ideowo-artystycznych wartości tej poezji i wy-dać o niej osąd aksjologiczny.

4

Sytuacja narracyjna ballady wydaje się od początku tajemnicza. Historię spi-sano w księdze: *Ballada o Moście Marionetkarzy*. Okoliczności, w których pod-miot rozwija opowieść nie są jawne. Kto zamordował żonę marionetkarza? Czy zabójstwo miało związek z posądzeniem jej (przez kogo?) o szpiegostwo? A ob-winienie o szpiegostwo miało podstawy rzeczywiste? Jeśli tak, to na czyją stronę, komu żona marionetkarza składała donosy? A może sprawca zbrodni działał pod wpływem silnych namiętności, jakie doprowadziły później do konfliktu moralne-go z własnym sumieniem? Dlaczego mąż nie mógł odebrać zwłok żony oficjalnie, ale zaryzykował ich wykradzenie spod straży szpicli? Jaką rolę w związku z całą dramatyczną sytuacją pełniła policja, która – gdyby zdemaskowała marionetka-rza – musiałaby położyć areszt na jego teatryku? Za co – w tej niejasnej sytu-acji – oskarżony byłby marionetkarz? Czyżby miał związek z posądzeniem żony o szpiegostwo?

Naliczyłem tych znaków zapytania kilkanaście, a przed wieloma stoi ja-kiś romantyczny „szekspiryzm”. I wreszcie – po swobodnej kompozycji ballady,

łączącej ujęcia deskryptywne z dramatycznymi i lirycznymi – narrator wprowadza na scenę motyw fantastyki i baśniowości, który opiera się na współdziałaniu groteski i tragizmu. Jeśli zapewnienie narratora lirycznego: „Oto widzicie, jak się zdradza, / zobaczyliście tutaj sami” miałyby być odpowiedzią na wszystkie mnożące się uprzednio pytania (choć tak chyba w ostateczności nie jest?), to ironiczna konstatacja na końcu ballady: „A więc uwaga, panowie władza: / ostrożnie z marionetkarzami” niweczy wszystkie wysiłki hermeneutyczne, bowiem ostatecznie obiektywny stosunek wszechwiedzącego narratora lirycznego do bohaterów i przedstawionych zdarzeń, nagle się zmienia. Dotychczas mniemaliśmy, że opowiadający o zdarzeniach z zewnątrz, z perspektywy osoby, która poznała je z książki *Ballady o Moście Marionetkarzy*, ma do nich dystans. Toż na początku zastrzegał, iż po lekturę powinni sięgać tylko ludzie śmiali, których niełatwo przestraszyć. Tymczasem, gdy przedstawiony konflikt osiąga ostateczny stopień dramatyzmu, narrator liryczny ironicznie „zatrważa”, „przestrzega” władzę przed marionetkarzami. Znaczy, że od samego początku stał po ich stronie? Ale, co począć, jeśli tego przewrotnego morału nie wyczytał z książki ballady, ale dodał go wyłącznie „od siebie”? Więc zapewne „upomina”, „strofuje”?

5

W balladzie współlistnieje cały splot zjawisk – dobra i zła, lojalności i zdrady, szczęścia i nieszczęścia – reprezentujących przeciwstawne wartości, w których wyczuwamy jakiś dramatyzm, jakąś siłę tragicznej winy. W tej niezwyklej klechdzie wielkość tragizmu ukazana została jako poczucie bezsilności wobec splotu niespodziewanych, nieprzewidzianych wydarzeń. A przy tym tragiczność nieuniknionej sytuacji niezmiernie komplikuje fakt, że dramatyczne kolizje rozgrywają się z poczuciem obowiązywania pewnego prawa, swoistego porządku świata. Wypadki – jakie ku katastrofie pchają, psychologia bohaterów, od której to zależy – są najzupełniej realne, przyczynowe. Natomiast przeświadczenie podmiotu lirycznego, iż w realnym splocie zdarzeń pojawia się prawda, dobro i piękno kierujące życiem – ma naturę metafizyczną¹¹.

Tajemnicza i zagadkowa *Ballada o Moście Marionetkarzy* potwierdza, że jej autor znów okazał się artystą niezwykle, który głęboko odczuwa wartości życia, szczególnie moralne. Ponadto wrażenie robi umiejętność, z jaką przedstawia różnorodność i bogactwo emocji, przeżyć, nastrojów: grozy sytuacji, winy i kary, fatum i przeznaczenia, które wyczuwane są jako coś nadprzyrodzonego.

¹¹ Zob. S. Kołaczkowski, *O tragizmie w ogóle*, [w:] *Wyspiański. Kasprowicz. Przeglądy*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1968, s. 43–45.

Jak przystało na niezawodnego filologa klasycznego – życiową tragedię człowieka pojmuje metafizycznie. Być może jego rozmyśl estetyczny rozbudzała mitologia i tragedia grecka, a inspirowała ulubiona poezja Horacego, gdzie los, wolę bogów symbolizuje oraz reprezentuje Ananke, bogini i uosobienie nieuchronności, konieczności przeznaczenia. Niespodziewanie, w najwyższym napięciu emocji, mistrzowsko zaskakuje nas ironiczną puentą: wobec sztuki władza staje bezsilna.

Ale taka *puenta* w końcu zobowiązuje do zawężenia relacji: „wygrani” marionetkarze – „pokonana” władza, i włączenie w owo dramatyczne sprzężenie tego, co – jako czytelnicy książki – mieliśmy okazję „zobaczyć”. Jeżeli w grę wchodziło przejście na stronę przeciwnika, zdradzenie kogoś, to znaczy, że szpiegowani przez władzę marionetkarze zamordowali żonę szefa za to, że ich zdradziła przed policją, która – utraciwszy donosicielkę – poniosła w ten sposób porażkę. Takie rozstrzygnięcie wątpliwości hermeneutycznych wydaje się najprawdopodobniejsze. Wprawdzie puenta skomplikowała interpretację treści, ale skierowała uwagę na władzę, policję, szpicli, którzy – wydaje się – też mogli (albo nie?) być skrytobójcami podejrzaney o szpiegostwo żony marionetkarza.

Lecz to nie wyjaśnia sprawy zakłętej w tym przeklętym zdaniu: „Oto widzicie, jak się zdradza”, bo jego *illokucja* nie wydaje się tak oczywista, jak to sugeruje narrator liryczny. Jako interpretator czuję się, niestety, pokonany, nie znalazłszy „hipotezy ukrytej całości”¹² owej ballady, wobec tego paradoksalnie – Drogi Panie Doktorze Kamile, zostaje tylko, jak szef teatryku marionetkarzy, rzec sobie: „Porco Dio”. Wyzyskując możliwości tzw. błędnego koła – na zakończenie – wydedukowawszy, że marionetkarzami są Włosi – wróćmy z powrotem na początek: „Na tej balladzie wszystko jest oparte – / i ty, i ja, i wszystko, co się marzy”.

6

Najpierw w tekstach wygłaszanych na estradzie wileńskiej „Smorgonii”, a później na łamach „Prosto z Mostu” (26 V 1935, nr 21), w składance krytycznej *14 Grüssen aus Polen*, znalazła się wypowiedź metapoetycka zatytułowana *Podejrzany egoizm awangardy*:

Czytamy w wierszu J ó z e f a M a ś l i ń s k i e g o :

„A oczy syna z lasu w las
śnieg drzewa nocą na śnieg przetłumaczone
w poprzek i na przekór
dni ledwie wydeptane truchtem faktów

¹² J. Sławiński, *O problemach „sztuki interpretacji”*, [w:] *Liryka polska interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Kraków 1966, s. 11.

śnieg nawiał o smutku białego”.
 Drogi Ma ś l i ń s k i, zasnuwasz mnie nostalgicznym,
 rozmarzającym dymem...
 Ale moja kucharka wobec tego
 musi w dalszym ciągu czytać D e o t y m ę.

Być może tym utworem o wyraźnej funkcji ironiczno-satyrycznej Gałczyński „odwzajemniał się” recenzentowi „Kuriera Wileńskiego” za okazaną mu „wyższość” intelektualną i estetyczną awangardzisty, cierpko wyrażoną w zdaniu, że autora *Piosenki na gitarę* stać na poezję ambitniejszą i na poziomie wyższym niż teksty popularnych przebojów Hanki Ordonówny. Lecz tym razem konfrontacja enigmatycznego oraz niezrozumiałego tekstu nowoczesnej poezji z komunikatywnymi wierszami Jadwigi Łuszczewskiej, Deotymy, zakończyła się publicznym oskarżaniem poetów awangardy, że są egoistami i snobami.

Uwzględniając estetyczną „typowość” utworów awangardowych oraz pewien krytyczno-psychologiczny kontekst ich tworzenia, w autoprezentacji, *Do przyjaciół z „Prosto z Mostu”* („Prosto z Mostu” 24 IV 1936, nr 21) Gałczyński szyderczo wyrokował:

[n]a głębokich prowincjach, po różnych dalekich Wilnach jest dziś sporo młodych, kulturalnie skutkiem pochodzenia *tabula rasa* – niewątpliwie ojcowie przyszłych elit, materiał ludzki najcudniejszy, i świeżuteńki, wonny, chłonny, łapczywy. Wielu z tych młodych szpera w poezji, niejeden dźwiga w swych łędźwiach bolesność talentu. Mogliby walczyć piórem o Polskę, tak jak ubóstwiani przez nich bolszewicy formalisci walczą *en fine des fins* o sławę ZSRR. Otóż nie, ci młodzi, te świeżaki, ugrzęźły gdzieś poza nawiasem rzeczywistości krajowej. Zatopieni w literackich p r o b l e m a c h (niestety, jeszcze nie na poziomie zacnej stylistyki Gallego) snują się po miasteczkach jak cienie, bredząc o problematykach, metodologiach, koncepcjach *et cetera alia*. Żre ich forma, abstrahomania, kabała. Kto jest za to odpowiedzialny? Kto zapewnił, że marnują się poeci, *species* nb. ludzka bardziej potrzebna światu niż żołnierze. Twierdzę, że tylko złośliwy wpływ rabinackich szkółek rozmaitych Peiperów. [...] Kilkunastu młodych, dzielnych Słowian cadyk Peiper zdołał przykryć swym ałtasowym chałatem i pod tym chałatem pokazuje niebożętom różne głupie sztuczki. [...] Zamydłone sztuczkami świeżaki z słowiańska zasypiają. [...] Rezultat taki, że tak zwana awangarda (*sic!*) ta, co wyszła spod peiperowskiego mankieta, od lat do dziś dnia nic innego nie robi, tylko medytuje, d o c z e g o b y k o n i e c k o ń c ó w p o r ó w n a ć n o c n i k w ś w i e t l e k s i ę ż y c a. Nieuleczalny tryper metafory¹³.

¹³ K.I. Gałczyński, *Do przyjaciół z „Prosto z Mostu”*, [w:] *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, wyd. VI zm., Wrocław 2003, s. 422–423.

Krytyczna wypowiedź pamflecisty bez wątpienia dotyczyła nieustępliwego obrońcy żagarystów – Józefa Maślińskiego – wszelkimi sposobami zabiegającego, by członkowie grupy pozostali wierni zasadom i zobowiązaniom awangardy, której poetykę sami próbowali na łamach „Linii” (1931–1933) modernizować i włączać do twórczości poetyckiej. Tymczasem Gałczyński, gromadząc argumenty przeciw awangardzie, starał się, aby młodzi poeci Wilna porzucili program jej przywódcy Tadeusza Peipera – który w wypowiedziach teoretycznych wręcz obsesyjnie rozwijał założenia kluczowej figury własnej poetyki (metafory), przez co odpowiedzialność za marnowanie energii i talentów, „które niczemu nie służą”¹⁴, spadała na niego oraz jego następcę – w domyśle – Juliana Przybosia. Wypada zauważyć, że Maśliński awangardową twórczość Przybosia uznawał za niedościgły rodzaj artysty, który sam również pragnął wydoskonalać.

7

Moje rozliczne: w Krakowie, Warszawie oraz Wilnie, żmudne i czasochłonne kwerendy czasopiśmiennicze wynagrodziło odnalezienie ciekawego wiersza, *Odjazd pastuchów* („Kurier Wileński” 7 IV 1935, nr 96), pasującego, by tak rzec, do „kolekcji wileńskich cymeliów lirycznych” Gałczyńskiego. Najpierw ów tekst udostępniłem w zbiorze studiów *Szarlatanów nikt nie kocha* (2006)¹⁵, by później przekonać się, że zabrakło dla niego miejsca w obszernym, sporządzonym przez Kirę Gałczyńską, zbiorze *Farlandia* (Warszawa 2008), a samoistne światło druku ujrział dopiero, kiedy podsunąłem go edytorom wierszy zebranych Gałczyńskiego *Szarlatanów nikt nie kocha* (Warszawa 2014). Z oczywistych względów wiersz nie mógł zostać opublikowany we wzorowym *Wyborze poezji* Gałczyńskiego pod redakcją Marty Wyki (Wrocław 2003). Natomiast inne powody musiały sprawić, że do tego reprezentatywnego tomu „najcelniejszych utworów literatury polskiej” nie weszła *Ballada o Moście Marionetkarzy* ani seksistowsko nacechowana *Ballada staroniemiecka*, jakże różna od *Odjazdu pastuchów* – ujmującego dobrotliwością wiersza pełnego sympatii, słodczy, życzliwości w postrzeganiu kobiety przez cwałujących mężczyzn.

Grzywy koni falują – klaszczmy w dłonie. Odjeżdżamy.
Chłód poranku, szmer na drodze do podróży usposabia.
Do widzenia, pocztmajstrowo! Przejedziemy pod twym oknem,
Klaszcząc w dłonie, aż się zbudzi safandula, twój małżonek.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ J.S. Ossowski, *Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*, Kraków 2006, s. 189–190.

On nie lubił jasnowłosych, ty bywałaś dla nas słodka,
 Ale trudno, naszym koniom trzeba szukać słodszej trawy:
 Do widzenia, pocztmajstrowo! Już minęliśmy twe okno,
 Klaszcząc w dłonie, aż zadrżały twe niebieskie okiennice.

Ku dąbrowie pierchnął sen, gdy się zaczął szmer na drodze,
 Droga w podróż szmerem zwiodła, tęsknym, niedościgłym szmerem.
 Dojrzewają cienie drzew, nagrzewają się rumaki,
 Pod wieloma kopytami droga się pokryje cieniem.

Ten klasycystyczny utwór drukowany w „Kolumnie Literackiej” potwierdzał przepaść w poglądach na praktyki poetyckie między Gałczyńskim a nieprzejednanym żagarystą, redaktorem Józefem Maślińskim, który wkrótce porzucił pisanie wierszy.

8

Brany przeze mnie pod uwagę wzgląd na oryginalność sprawił, iż *Balladę o Moście Marionetkarzy* zaliczyłem do utworów z grupy najlepszych wśród wileńskich dzieł sztuki słowa Gałczyńskiego. Pomimo iż nie weszła do jego *Utworów poetyckich*, posiada nie mniejszy od zaprezentowanych w tym tomie status arcydzieła, w którym wyrażają się przeżycia mające szeroko zastosowalną wymowę alegoryczną. Utwór stwarza pewną sposobność rozumienia tego, czego dotychczas nie mogliśmy – drogi Panie Kamilu – sobie uświadomić, a co na powierzchnię wydobywa „sztuka alegorezy”. Oczywiście, to interpretacyjne wydobywanie jest tylko wówczas, gdy znaczenia słów poety są nam – bez przeszkód percepcyjnych – całkowicie dostępne. Czyż za przedstawieniem obrazowym, „W księżycu stary most się kiwa. / Harmonja gra, pajacyk szlocha... / Szpicle się zasłuchali w dziwa, / A tamci – trupa na samochód”, nie kryje się moralizatorskie znaczenie domyślne: sztuka zwycięża zło? Imaginatywności teatru, fantazyjności poezji, zmysłowości muzyki – mają siłę, by przemóc krzywdy, klęski, nieszczęścia życiowe. Zatem cofam poprzednie: *Porco Dio*, bowiem po wyżej poczynionych ustaleniach, możliwe będą pewne uwagi ogólniejsze.

Nie mogąc pochwalić się erudycją intertekstualną, na przykład znakomicie wyzyskiwaną przez Erazma Kuźmę w interpretacji *Końca świata* Gałczyńskiego¹⁶, mimo wszystko zaryzykuję przypuszczenie, iż *Ballada o Moście Marionetkarzy*

¹⁶ Zob. E. Kuźma, *O intertekstualizmie międzybiegowym. (Na przykładzie „Końca Świata” K.I. Gałczyńskiego)*, [w:] *Literatura i kultura popularna*, t. 2, pod red. J. Kolbuszewskiego i T. Żabskiego, Wrocław 1992, s. 25–43.

mogłaby stanowić impuls artystyczny idący od recenzji Maślińskiego: *K.I. Gałczyński – poeta zabłąkany w muzyce*? Lider krytyki wileńskiej w swoim tekście, nb. wyprzedzającym profesjonalne, utrzymane w podobnym tonie interpretacje Bolesława Micińskiego¹⁷, rozporządzając zaledwie tekstem *Piosenki na gitarę*, czyli wyimkiem z całego *Balu u króla Salomona*, za wartość podstawową analizowanej poezji uznał jej ekspresywność twórczą:

Kukielki Gałczyńskiego, to właśnie takie małe Don Kichoty: – czegoś tam biedactwa chcą, coś seplenią ci smutni faceci... A ich twórca prezentuje je z uśmiechem dwuznacznym. [...] Klown – śmiech, smutek, dziwność. „Śmiech przez łzy” [...]. Muzyka i smutek. Te strofy same proszą o śpiew, dźwięk towarzyszący, melodeklamację [...]. Gałczyńskiemu, rozmiłowanemu w poezji klasycznej, marzy się jakaś powrotna fala, jakiś nowy najazd żywego słowa, recytacji autorskiej, śpiewu z akompaniamentem muzyki. [...] W jego własnym życiu tak pojęta poezja z realnością spłótła się blisko, tworząc przedziwne historie. Tego zbliżenia bezpośredniości oddziaływania pragnie Gałczyński dla swojej sztuki¹⁸.

Przywołana charakterystyka liryki poety „zabłąkanego w muzyce” uwydatnia pewien rodzaj artyzmu *Ballady o Moście Marionetkarzy*, i określa starania jej autora, żeby poprzez wiersze wywoływać przeżycia i wrażenia, które odpowiadały jego zamysłom ideowo-artystycznym. Dzisiaj obecności takich doświadczeń egzystencjalnych w sztuce poetyckiej zwykło się nazywać „neoklasycyzmem tragicznym”¹⁹.

9

Wypada zauważyć, że przy powoływaniu się na niedrukowany tekst *Balu u króla Salomona* nacisk Maślińskiego padał na wysubtelnienie i uwrażliwienie na muzykę wiersza. Natomiast po zacytowaniu istotnych, nierozdzielnych od poematu *passusów*:

Gulistan mówi – to ogród róż
w ogrodzie – mówi – strumienie
Róże? Na głowę – mówi – róże włóż
Strumienie – mówi – to cienie.
Kto mówi? – mówi... To kilka chwil.

¹⁷ Zob. B. Miciński, *Pochylmy się nad wierszami Gałczyńskiego*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 13, [przedruk] [w:] *Pisma. Eseje. Artykuły. Listy*, oprac. A. Micińska, Kraków 1970.

¹⁸ jím [Józef Maśliński], *K.I. Gałczyński – poeta zabłąkany...*, s. 2.

¹⁹ M. Janion, *To jest klasycyzm tragiczny*, [w:] R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, wstęp. M. Janion, Warszawa 1978, s. 5–12.

Świat – mówi – jak lalka znika
Ach to nic! – mówi – to tylko tryl
Kto mówi? mówi muzyka.

— — — —

Przestań, nie trzeba już tyle tak
To wszystko nic nie znaczy
Widzisz te mąty? Te mgły to świat,
A to jest krew twojej rozpacz.

– skomentował je krótko: „Muzyka i smutek”. Tymczasem ceną za owe „mąty” mieszające ludziom w głowach, zasiewające między nimi niezgodę, gmatwujące jasności sytuacji w świecie, człowiek płacił daniną krwi – śmiercią, która pogrążyła w rozpacz jego bliskich. Wszelako gdyby interpretator skupił uwagę na ostatnim fragmencie *Piosenki na gitarę*:

I znowu w górę, i znów, i znów
wyrastającym trylem:
a może dosyć tryłów i słów?
poczekaj, jeszcze chwilę.
Jeszcze chwileczkę małą jak tryl,
świt także będzie wkrótce.
Słabnij czy mężniej, wątp czy się sil –
śmierć zagra ci na dudce.

– nie miałby argumentów, aby dostrzegłszy w analizowanej poezji problematykę – jak się wyraził – „najmocniejszych, najskorszych do oddźwięku spraw ludzkich”, sprowadzić ją tylko do kwestii „ukołysania świata”²⁰. Jeśliby krytykując rozmiłowanie Gałczyńskiego w poezji neoklasycznej, miał dostęp do całego tekstu *Balu u króla Salomona*, powinien był zwrócić uwagę, iż poprzez dysonanse estetyczne (groza, koszmar, płacz, lęk), ale również przez wprowadzenie do „literatury wysokiej” zjawisk „literatury niskiej” w poemacie dokonuje się destrukcja, rozbicie harmonii świata i kultury²¹.

²⁰ jim [Józef Maśliński], *K.I. Gałczyński – poeta zabłąkany w...*, s. 2.

²¹ K.I. Gałczyński powinien być bezspornie reprezentantem esejów R. Przybylskiego *To jest klasycyzm* (Warszawa 1978), ale jego nazwisko w ogóle nie pojawia się na kartach tej pracy. Wszak w swoim projekcie neoklasycyzmu, tworzonego w dialogu z dziełami Eliota, kładł nacisk na zasadnicze rozszczępienie między wartościami wielkiej tradycji judeochrześcijańsko-środoziemnomorskiej a doświadczeniami moralnymi i intelektualnymi swojej epoki.

Posługując się przenośnią muzyczną, można by powiedzieć, że w poezji autora *Piosenki na gitarę* pojawia się reprezentacja rozmaitych instrumentów; nie tylko fortepian, harmonia i skrzypce, ale i dudka, i okaryna, na których wygrywa się melodie skromnych piosenek, ale też pieśni o życiu i śmierci człowieka:

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.

Pomimo że lirykę refleksyjną poeta obarcza świadomością istnienia przenikniętego śmiercią, tragizmem, rozpaczą – które prowadzą do rozpoznania sytuacji egzystencjalnej współczesnego człowieka – wyposaża ją również w przytomność romantycznej wiary w sztukę, w harmonię doskonałego, wyniesionego ponad życie piękna. Z interesującego nas obecnie punktu widzenia najistotniejsze jest to, że *Bal u Salomona*, ale i *Ballada o Moście Marionetkarzy* wskazują, co w danej sytuacji czytelnik (przez „zasłuchania w dziwa”) powinien robić, jak się zachować, w obronie których wartości moralnych stanąć.

Dystansując się wobec kultury, mitów, literatury, symboliki, języka świata śródziemnomorskiego, które jednoczą nas we wspólnym poszukiwaniu prawdy, Maśliński tymczasem, w jakimś świętym awangardowym zapamiętaniu, odrzucał antyczną lirę, symbol harmonii świata – by zajądło walczyć o estetykę dysharmonii oraz kakofonii, ostatecznie pozrywać pełnię porozumienia między poezją i odbiorcą. Zwróćmy przy tym raz jeszcze uwagę na swoistą deficytność, kategoryczność ostatniego zdania jego gąłczyńskologicznej recenzji: „Brak heroizmu odkrywczego w sztuce przyprawia o krótki oddech”, świadczący, że pomimo świetnego rozeznania w sprawach poezji, sztuki współczesnej, goszczenia na szpaltach „Kolumny Literackiej” najznamienitszych pisarzy Dwudziestolecia – przez oddanie się kultowi awangardy ograniczał własne horyzonty krytycznoliterackie, co z niepokojem konstatował autor listu *Do przyjaciół z „Prosto z Mostu”*.

10

Wileńska liryka autora *Ballady o Moście Marionetkarzy* charakteryzowała się falami jakiegoś jednolitego nastroju neoromantycznego, wybrzmiewającego w rytmie muzycznym, ale przy tym wyróżniała się spontaniczną ekspresją uczuciową. Niezależnie od zdecydowanego krytycyzmu wobec poetyki neoklasycystycznej Maśliński – krytyk niepospolity – pierwszy uchwycił jej rysy pierwszorzędne i najistotniejsze, a rzeczą wysoce znamionną było postawienie Gałczyńskiego na równi z Józefem Czechowiczem, przywódcą Drugiej Awangardy, mimo artystycznych autonomii wierszy każdego z nich²². A ponieważ obaj z równym powodzeniem uczynili „głosy liryczne”²³, języki swoich poezji nie powtarzali, i, szczególnie im należało się miano „nowoczesnych”. Tego miana Czechowiczowi i Gałczyńskiemu, którzy, jak niewielu w Dwudziestoleciu, znali wartości nowatorskiej, inspirującej ich poezji T. S. Eliota, skąpili poplecznicy awangardy krakowskiej, uczyniwszy ze słowa „nowoczesność” aksjologiczne fetysze krytyczno- i historycznoliterackie.

Znawcy poezji Leśmiana i Przybosia przez wiele dziesięcioleci wmawiali nie tylko polonistom, że tylko owi „nowocześni” potrafią odsłaniać i w tworzywie językowym wyrażać stany wewnętrzne, poprzez które do czytelników dotrzeć miałyby prawda o świecie oraz jego utajonych znaczeniach. A tym, którzy nie rozumeli, po co nowocześni odkształcają gramatykę i frazeologię w wierszach, zalecali, iżby czytali mozolnie, wracając do niektórych wyrażen, a jeśli już pokonają wszystkie trudności „powinni kontemplować owe słowa i mieć żywsze niż zwykle poczucie, że słowa te zrosły się ze swymi znaczeniami, we wszystkich ich rozgałęzieniach”²⁴ – radził rzeczoznawca poezji Leśmiana i Przybosia trzy dekady temu, a przy tym odradzał zgłębianie twórczości poetów, którzy poprzez naśladownictwo rzeczywistości wywoływali iluzje zgodne z nakazami zdrowego rozsądku.

11

Teraz, Drogi Kolego Doktorze, będąc pod wrażeniem wiersza, od którego zaczęliśmy, kiedy powrócimy do frazy: „Na tej balladzie wszystko jest oparte / I ty i ja i wszystko co się marzy” – po doświadczeniach egzemplifikacji intencji pisarza, i wyjaśnieniach intencji jego przypowieści na temat katartyczno-etycznych wartości sztuki – czekają nas wyzwania trudniejsze. Nie tylko np. uzasadnienie sensu

²² Zob. J. S. Ossowski, „Wileńskie imbroglio”. *Dylematy liryki refleksyjnej*, [w:] *Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*, Kraków 2006, s. 233–235.

²³ W. Borowy, *Przedmowa do „Antologii liryki polskiej”*, [w:] *Studia i szkice literackie*, t. 2, Warszawa 1983, s. 67.

²⁴ Z. Łapiński, *Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, s. 85.

zmiany berlińskiego tytułu *Balu u króla Salomona* na *Bal u Salomona*, nie tylko zinterpretowanie zmian w wersach *Piosenki na gitarę*: „Przestań, nie trzeba już tyle tak” na – „Nie krzycz, nie trzeba... już tyle lat!” i – „Widzisz te mgły? Te mgły to świat” na – „Widzisz te mgły? Te mgły to świat”, ale zrozumienie i wyjaśnienie znaczenia księgi, pojawiającej się w obrzeżnej wizji poematu, którą przyjaciel narratora lirycznego – człowiek „nieprawy”, krzywdzący żonę i ludzi słabszych od siebie – kupił na kredyt, by móc zachwycać się obrazami „rozmarzonych ptaków na Jawajskim niebie”.

Bal u Salomona autor poświęcił sprawie dotarcia do prawdy o wypędzaniu nas ze świata judeochrześcijańskiego, wygnaniu ze świata mitów kultury śródziemnomorskiej. Na bohatera wybrał człowieka o rozdwojonym „ja”, romantyka przeżywającego zagrożenia racji swego bytu i bycia, doświadczającego zagrożeń jestestwa pod naporem materializmu, relatywizmu, powszechnego spodlenia ludzi, którzy przygotowują dla świata nowe morze bezsensownych cierpień. Ów bohater zastanawia się, komu w tej udręce światem nie należy odbierać złudzeń, że przed katastrofą, przed byciem-ku-śmierci mógłby uciec w „księgę miraży”. I czy to wystarczy dla uładzenia życia w sensowną całość? Zmarłemu przyjacielowi stawia takie oto pytanie:

Po co, po co kupiłeś księgę miraży,
w które wchodzisz jak monstrum w strumień...
abym musiał całą noc o tobie marzyć
i męczyć się, i nic nie rozumieć.

12

Gałczyński chlubić się może autorstwem pewnych dzieł klasycznych – których zagadki odbiorca współczesny posiadający pewien zasób wiedzy i wyobraźni historycznej, orientujący się w aluzjach kulturowych i literackich, rozumiejący staropolskie formy językowe zdoła trafnie rozwiązać. Dzieła, takie jak: *Bal u Salomona*, *Ludowa zabawa*, *Pieśni o szalonej ulicy (brulion)*, *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich*, *Kolczyki Izoldy*, *Niobe*, czynią zeń pisarza „wzorcowego”, o nieprzemijającej doniosłości w specjalnej dziedzinie liryki historiozoficznej. Przyłożywszy do nich miarę klasyczną, którą zawdzięczamy Wergiliuszowi, Dante’mu, Horacemu, Kochanowskiemu, Mickiewiczowi, Norwidowi – zdajemy sobie sprawę, że nie staliśmy się umysłową prowincją z jej ciasnotą kultury, myśli, ducha, wrażliwości, wyobraźni. Biorąc pod uwagę kompetencje kulturowo-literackie w samych tylko poematach – w efekcie wgłębiania się w mistrzowskie rzemiosło języka, poprzez jaki pisarz wyraża trafiające do nas myśli i emocje, stwierdzić trzeba, że spośród naszych ubiegłowiecznych poetów neoklasycystów bezspornie

właśnie on jest niedościgle europejski, a najmniej zaściankowy, ale równocześnie najbardziej lokalny: warszawski, wileński, krakowski, mazurski. Odznaczając się bardzo kreatywną świadomością estetyczną i świadomością artyzmu poezji, to znaczy tego, co z niej czyni sztukę właśnie, Gałczyński równocześnie wprowadzał do niej motywy klasycystyczne i ekspresjonistyczne, mity antyczne, romantyczne, wyobrażenia wzięte z kultury religijnej, ludowej, popularnej, słowem, traktował literaturę jako narzędzie wyjaśniania świata, w którym stale, *hic et nunc* – toczy się walka o duszę człowieka. Wszystko, cośmy powiedzieli na temat zadań, jakich się podejmował, dając czytelnikom o wiele szerszą gamę słów i wierszy – które wyrażają myśli, refleksje, odczucia, emocje – dotyczyło liryki modernizującej zastany układ tradycji literackiej, gdzie utwory późniejsze modyfikowały odbiór wcześniejszych.

Aliści w tym miejscu wypada zauważyć, że autor *Ballady o Moście Marionetkarzy*, bardziej niż ktokolwiek z rówieśników jego pokolenia literackiego, potrafił nowe techniki pisarskie, tradycje, symbole kultury wysokiej przenieść do kultury i literatury popularnej, przystosować do doraźnych potrzeb życia literackiego. W rezultacie tej orientacji na odbiorcę masowego, na ułatwienie mu autoekspresji, autoterapii czytelniczej, powstało wiele utworów do „powszedniego czytania”, które stwarzają możliwości zrozumienia tego, co wydawało się niezrozumiałe, nieuchwytnie w języku²⁵.

Mam na myśli wiersze, do jakich powraca się częściej, które w pewnych chwilach chce się znać na pamięć, ponieważ wyrażają nasze własne stany ducha, ubogacają „doświadczenia wyobraźniowe”²⁶. Były sytuacje, że miałem ochotę modlić się strofami *Serwus*, *Madonna*, a wspomnienia wędrowek po Wilnie spletać z wierszami: *Elegie wileńskie*, czy *Wilno ulica niemiecka*, będącymi bezpośrednim odzewem na moje duchowe potrzeby: dobra, prawdy, piękna. Wiem, w tych słowach pobrzmiewa idealistyczna metafizyka, ale przecież wywołana nią „błogość estetyczna” stanowi sedno poezji autora *Rozmowy lirycznej*, która kiedyś też kształtowała „wyobraźniowe doświadczenia” mojego życia.

Teraz *Ballada o Moście Marionetkarzy* udzielała nam – gałczyńskologom – napomnień, abyśmy podążając za ideałami biegłości w „sztuce interpretacji”, kolejne karty w księgach wierszy jej autora odwracali, nie rezygnując z marzeń. Pewnego dnia przyjdzie nam wrócić do zapisu tego wiersza, którego początkowe wersy w nowszych wydaniach liryki Gałczyńskiego przenika duch profetyczny: „Na tej balladzie wszystko jest oparte / I ty i ja i wszystko co się marzy”.

²⁵ Zob. T.S. Eliot, *Kim jest dla mnie Dante*, przeł. M. Heydel, [w:] tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 96–97.

²⁶ W. Borowy, *Przedmowa do „Antologii liryki polskiej”*..., s. 67.

Bibliografia

- Borowy W., *Przedmowa do „Antologii liryki polskiej”*, [w:] *Studia i szkice literackie*, t. 2, Warszawa 1983.
- Bujnicki T., *Jerzy Stefan Ossowski, Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*, Kraków 2006, „Ruch Literacki” 2007, nr 4–5.
- Bujnicki T., *O Maślińskim i „Żagarach”*, „Zdanie” 2003, nr 1.
- Bujnicki T., *Żagaryści „drugiej linii” (Maśliński, Putrament, Mikułko, Huszcza)*, [w:] *Szkice wileńskie. Rozprawy i eseje*, Kraków 2002.
- Eliot T.S., *Kim jest dla mnie Dante*, przeł. M. Heydel, [w:] tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998.
- Gałczyński K.I., *Do przyjaciół z „Prosto z Mostu”*, [w:] *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, wyd. VI zm., Wrocław 2003.
- Gałczyński K.I., *Mydło, czyli radzimy się powiesić*, wstęp K. Gałczyńska, wyb. i oprac. J.S. Ossowski, Warszawa 2010.
- Gałczyński K.I., *Utwory poetyckie*, Warszawa 1937.
- Gałczyński K.I., *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Wrocław 2003.
- Janion M., *To jest klasycyzm tragiczny*, [w:] R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, wstęp. M. Janion, Warszawa 1978.
- Janin [Maśliński J.], *K.I. Gałczyński – poeta zabłąkany w muzyce*, „Kurier Wileński” 1934, nr 45.
- Józef Maśliński, [w:] *Kultura pogranicza wschodniego*, pod red. T. Budrewicza, T. Bujnickiego i J.S. Ossowskiego, Warszawa 2011.
- Kłak T., *Awangardzista in partibus infidelium. Kilka rysów do portretu Józefa Maślińskiego*, [w:] *Wobec romantyzmu. Studia i szkice ofiarowane Prof. D. Zamącińskiej-Paluchowskiej*, red. M. Łukaszuk, M. Maciejewski, Lublin 2006.
- Kłak T., *„Idące Wilno” (Żagary – „Piony” – „Kolumna Literacka”)*, [w:] *Czasopisma awangardy. Część II: 1931–1939*, Wrocław 1979.
- Kołaczkowski S., *O tragizmie w ogóle*, [w:] *Wyspiański. Kasprowicz. Przeglądy*, oprac. S. Pi-goń, Warszawa 1968.
- Kuźma E., *O intertekstualizmie międzybiegowym. (Na przykładzie „Końca Świata” K. I. Gałczyńskiego)*, [w:] *Literatura i kultura popularna*, t. 2, pod red. J. Kolbuszewskiego i T. Żabskiego, Wrocław 1992.
- Łapiński Z., *Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6.
- Miciński B., *Pochylmy się nad wierszami Gałczyńskiego*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 13, [przedruk w:] *Pisma. Eseje. Artykuły. Listy*, wyb. i oprac. A. Micińska, Kraków 1970.
- Ossowski J.S., *Kilka nowych rysów do portretu J. Maślińskiego*, [w:] *Od poetyki do hermeneutyki literaturoznawczej. Prace ofiarowane Profesorowi Adamowi Kulawikowi w 70. rocznicę urodzin*, pod red. T. Budrewicza i J.S. Ossowskiego, Kraków 2008.
- Ossowski J.S., *Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*, Kraków 2006.
- Ossowski J.S., *Żagarysta – Józef Maśliński*, [w:] *Od strony Kresów. Część trzecia*, pod red. H. Bursztyńskiej i H. Turkiewicz, Kraków 2005.

- Ossowski J.S., *Żagarystowski start Józefa Maślińskiego*, [w:] *Żagary. Środowisko kulturowe grupy literackiej*, pod red. T. Bujnickiego, K. Biedrzyckiego, J. Fazana, Kraków 2009.
- Przybylski R., *To jest klasycyzm*, wstęp. M. Janion, Warszawa 1978.
- Sławiński J., *O problemach „sztuki interpretacji”*, [w:] *Liryka polska interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Kraków 1966.

Jerzy S. Ossowski

Jan Kochanowski University of Kielce

„UPON THIS BALLAD EVERYTHING IS FOUNDED”

Summary

The dispute between the classicist Konstanty Ildefons Gałczyński and the avant-gardist Józef Maśliński centered on the ideological and artistic form of poetic expression. Reconstructing their perspectives on poetry and their competitive approaches to poetic craft was grounded in viewing a poem as an aesthetically formed entity, partly autonomous and partly explicable through conscious artistic intentions. These intentions, integrated within the dynamics of literary evolution, reshaped and enriched the understanding of their of their creativity. Gałczyński's classical *Ballad of the Puppeteers' Bridge*, published in the 'Literary Column Edited by Józef Maśliński' in the 'Kurier Wileński' ['Vilnius Courier'] (September 19, 1934), could be interpreted as substantiating evidence for the consistent reinforcement of his position as a neoclassicist. Unraveling the various meanings embedded in the dramatic story of the ballad's heroine's demise allows for the hypothesis that the poem encapsulates an allegory of art prevailing over malevolence.

Keywords: Konstanty Ildefons Gałczyński, Józef Maśliński, poetic avant-garde, neoclassicism, interpretation.