

Ryszard Pawlukiewicz

Bukiet "Lilii" Gałczyńskiego

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 23, 89-98

1988

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ryszard Pawlukiewicz

BUKIET „LILII” GAŁCZYŃSKIEGO

Najbardziej rozpowszechnione i — co istotne — mocno już spetryfikowane opinie o Gałczyńskim każą w nim widzieć wcielony ideał poety wolnego. Artystę, którego wyróżnia swoista poetycka nonszalancja, nieokielznane twórcze sobiepaństwo. Przy klasyfikacji tej poezji bezpożyteczne okazują się kategorie poetyckich prądów, grup artystycznych, ponadindywidualnych lirycznych strategii. Immanentna poetyka tej twórczości zdaje się być jej najlepszym metajęzykiem, zaś najcelniejszą, jak wielu sądzi, klasyfikacją i kategorią dla Gałczyńskiego jest sam Gałczyński. Trudno, doprawdy, traktować takie opinie jako generalnie niesłuszne. A przecież nie wyklucza to faktu, iż lekturę tekstów Gałczyńskiego można z powodzeniem uznać za permanentną sekwencję rozpoznań, za nieustanny ciąg spotkań z — bardzo szeroko rozumianą — tradycją literacką. Tradycją, powiedzmy to od razu, poddaną niejednokrotnie zaskakującym, iście „gałczyńskim” regułom artystycznej asocjacji i składni.

W roku 1928 Gałczyński, w krótkim felietonie zatytułowanym *Hypermambrenocentrovicerversapterodaktylomaniohipolitoapudankylohondromorfizm czyli rzecz o Karolu Irzykowskim* pisał: „U nas w Polsce sympatyczny poeta, zaledwie rozpoczynający swój pogodny spacer po radosnych jak białe kliniki ulicach literatury, zawsze musi napotkać tego starego, zawilego grzyba”¹. Ów „stary, zawily grzyb” to, oczywiście, Irzykowski. Jednak cytat ten z powodzeniem można odnieść do — tym razem — czytelnika rozpoczynającego swój pogodny spacer po radosnych ulicach twórczości Gałczyńskiego. Zaś „starym grzybem”, jak można się domyślić, okaże się romantyzm. We wspomnianej sekwencji rozpoznań zajmuje on miejsce poczesne. Wszystko to, co wyszło spod pióra twórcy *Zielonej Gęsi* jest przesiąknięte romantyzmem tak dalece, że nie sposób teraz pokusić się nawet o sporządzenie przybliżonego choćby rejestru sposobów pojawiania się pierwiastków romantycznych. Jedno, co pewne, to ich obecność na wszystkich dających się tradycyjnie

wyodrębnić poziomach czy, jak kto woli, wymiarach tekstów tego poety. Romantyczne u Gałczyńskiego może być wszystko. Od rzeczy takich, jak — mówiąc nieprecyzyjnie — aura wiersza, typ sytuacji lirycznej czy przestrzeni, ironia czy fantastyka, postać i rekwizyt, po konkrety — tytuły romantycznych dzieł i nazwiska twórców (Mickiewicz, Słowacki czy Szopen wymieniani są u Gałczyńskiego nieustannie), aluzje literackie, kryptocytaty i przytoczenia dosłowne, parafrazy konkretnych gatunków literackich, utworów czy ich fragmentów. W rezultacie liczba owych „romantycznych” tekstów Gałczyńskiego staje się doprawdy trudna do określenia.

W tej sytuacji, pozostawiając poza zasięgiem analizy cały, ogromny obszar „romantyzmu Gałczyńskiego”, poddamy bliższemu oglądowi jedynie cztery teksty. Są to — nie wszystkie, rzecz jasna — utwory, w których stylizacja romantyczna staje się konstytutywnym rysem wiersza. Utwory, gdzie łatwiej mówić już nie o romantycznych pierwiastkach czy związkach, ale prędeż o — swoście pojętej — drugiej, stworzonej tym razem przez Gałczyńskiego wersji konkretnego tekstu z epoki romantyzmu. Świadomie nie wprowadzamy tu gotowego i wygodnego pojęcia parodii, pozostając przy roboczym, mocno nieprecyzyjnym określeniu „druga wersja”. Okazuje się bowiem, że nie od razu można znaleźć jednoznaczna odpowiedź na pytanie o cel owego sięgnięcia poety po dzieło romantyczne. A odpowiedź taka, jak pamiętamy, jest często przesądzeniem co do rodzaju stylizacji, co tu mogłoby się okazać krzywdzącym tekst zawężeniem jego ostatecznej wymowy. Gałczyński bowiem, jak wolno przypuszczać, sięgając po wiersz romantyczny mógł „mieć na myśli” wartości niezmiernie od stylizowanego tekstu odległe. Odległe niejednokrotnie tak dalece, że czytelnik — prócz konstatacji, że ma do czynienia z fragmentami *Ody do młodości* czy *Dziadów* — nic sensownego o takim nawiązaniu powiedzieć więcej nie może. I jest to sytuacja poniekąd normalna. Gdy braknie sensownych, pozostają jedynie bezsensowne czy pozornie bezsensowne odpowiedzi. A Gałczyński, mistrz groteski chyba to właśnie „miał na myśli”.

Do *Lilii* Adama Mickiewicza sięgał Gałczyński czterokrotnie. Po raz pierwszy w roku 1930, gdy opublikował wiersz pt. *Lilie albo kwiatki prohibicyjne. Ballada ostrzegająca*. Żartobliwe przesłanie tekstu wyjaśniające podtytuł nietrudno odczytać: nie należy przesadzać z prohibicją. Ludzie, którzy dotąd szukali zapomnienia w alkoholu, w przypadku jego braku będą zmuszeni popelniać samobójstwo. Poeta ostrzega przed wielce prawdopodobną falą zejść samobójczych.

Literacki pierwowzór mamy w tym wierszu jak na dłoni — zaczyna się od tytułu i genologicznej kwalifikacji zawartej w podtytule. W samym tekście zaś podobny jest incipit, podobny fabularny punkt wyjścia

— zdrada małżeńska, a przede wszystkim ten sam co u Mickiewicza kontur wersyfikacyjny (siedmiozgłoskowiec). Występują wreszcie prawie tożsamo brzmiące wersy (Mickiewicz: „stuk stuk, stuk stuk”, Gałczyński: „stuk puk, stuk puk”), są i tu puhające puhacze, a nawet tak charakterystyczne dla *Lilii*: „ha mąż, ha trup”.

W tej sytuacji trudno mówić nawet, że wpisana w tekst instrukcją dla czytelnika, wstępnym punktem lektury jest odszukanie wzorca stylizacyjnego. Byłoby to zadanie doprawdy zbyt łatwe. Więcej uwagi poświęcić należy nie temu, co Gałczyński wzięł z Mickiewicza, ale co poddał poetyckiej przeróbce, co dodał i w jakim ostatecznie kierunku zmierza jego „druga wersja”. Odpowiedzi na te pytania — jak wolno mniemać — będą przystające do wielu innych tekstów poety.

Gałczyński przede wszystkim uwspółcześnia i niezmiernie trywializuje motyw Mickiewicza. Sięga po utwór, który wprawdzie wspiera się na wątku kryminalnym, ale przecież nie jest to przykład literatury „niskiej”, jakkolwiek *Lilie* noszą podtytuł dany przez Mickiewicza: *Z pieśni gminnej*. Nie chodzi jednak tylko o fakt oczywisty — ballada wyszła spod pióra narodowego wieszczka, zawarta była w bodaj najgłośniejszym zbiorze wierszy polskiego romantyzmu. Istotna jest przede wszystkim sama zawartość tekstu: wiersz mówi o zbrodni mężobójstwa, jego akcja dzieje się — to ważny mechanizm swoistego uwznioślenia — w średniowieczu, zamordowany mąż był rycerzem (w domyśle: rycerzem-patriotą), a przede wszystkim ballada zawiera istotną warstwę moralno-religijną. Jednym słowem, sięga Gałczyński po tekst, który zarówno przez wzgląd na jego zawartość, jak i — nazwijmy to — okoliczności towarzyszące (osoba autora, miejsce w tradycji) ma dość „mocną” pozycję w kontekście narodowej literatury (nie tak mocną, jak choćby *Wielka improwizacja*, ale przecież nie poślednią). Tymczasem pod piórem Gałczyńskiego zostaje wprowadzony w ruch mechanizm nieustannej deprecjacji, działający nieprzerwanie od tytułu do wygłosu ballady. Określenie „kwiatki prohibicyjne” nie może być w żaden sposób uznane za wyrażenie serio. Pani wprawdzie zdradziła pana, ale ani jej było w głowie go zabijać. Nie ma więc zbrodni i dlatego wiersz zaczyna się od słów „Sensacja niesłychana”. Słowo „sensacja” brzmi tu, jak zaczerpnięte z brukowej gazety, zaś słowo „niesłychana” staje się natychmiast słowem mocno ironicznym (chciałoby się zapytać: cóż w tym niesłychanego?). Znika, oczywiście, Mickiewiczowska sceneria. Zamiast kniei czy zamku jest zwykle mieszkanie z biurkiem, na którym leży pożegnalny list od wiarołomnej żony powiadamiający męża — tu Gałczyński pozwala sobie już na czystą kpinę — nie tylko o tym, że „jadę przez Kielce”, ale także rzeczowa informacja, iż... zupa dla męża jest „w butelce”. Między Kielce a zupę autorka listu zdołała jeszcze wetknąć słowo „fatum” będące wy-

jaśnieniem przyczyn tego, co się stało. Dodajmy jeszcze, że zdradzony mąż nosi rycerskie, skądinąd, imię... Jurek. Kolejne obrazy są już naturalnym dopełnieniem sytuacji wstępnej: zamiast żony biegnącej przez knieje do chatki pustelnika, jest mąż-rogacz biegnący po ulicach od knajpy do knajpy. Spotyka, rzecz jasna, nie pustelnika, ale pracowników wyżej wzmiankowanych zakładów gastronomicznych, którzy informują go o braku „spirytualii”. Końcowa skała, z której rzuca się samobójca i obecność puhających nad nim puhaczy są tak zaskakujące w tej zurbanizowanej i, chciałoby się powiedzieć: mieszczańskiej, rzeczywistości, iż stanowią źródło niekwestionowanego humoru.

W omawianym tu wierszu można bez trudu wyodrębnić jakby trzy teksty, ściśle na siebie nałożone. Pierwszym „tekstem” jest sama fabuła utworu — fabuła ostentacyjnie banalna, zanurzona bez reszty w ewokowanej przez wiersz trywialnej rzeczywistości. Gałczyński uruchamia bowiem cały system pozatekstowych konotacji, które współgrają z tym wszystkim, co w tekście substancjalnie obecne — fabułą, bohaterami, przestrzenią i językiem. Dlatego właśnie schemat fabuły może z powodzeniem przybrać następującą postać: żona przyprawiła mężowi rogi i uciekła z gachem. Mąż wypuścił się na miasto, by zalać się w knajpie.

Na taki tekst, wysłowiony tu językiem, na który wiersz niejako zezwała, Gałczyński nakłada „tekst” drugi — zespół zabiegów groteskowo-twórczych. Dlatego pojawia się absurdalny list pożegnalny, obrazek knajpianego portiera, który klienta „z punktu po mordzie wali” czy wreszcie ów samobójczy skok ze skały. Dochodzi do tego groteska samego języka. Mąż błąka się po mieście „jak jaki Andrzej Strug”, a narratorowi — zgorszonemu ohydny postępek żony — wyrywa się okrzyk, „ohydo!”

Nałożenie obu sfer daje wystarczający efekt absurdu humoru i groteski. Można powiedzieć — w pewnym uproszczeniu — że już dzięki tym zabiegom wiersz jest wystarczająco śmieszny. Ale — i to zjawisko wykracza poza interesujący nas utwór — Gałczyńskiemu to nie wystarcza. Wiążąc swój tekst z tekstem trzecim — *Liliami* Mickiewicza, uzyskuje jakby groteskę do kwadratu. Wprawdzie, jeśli można tak powiedzieć, dostaje się i samym *Liliom*. Końcowe dwa wersy: „i puhacze puhały nad ha mężem, ha trupem” niewątpliwie ośmieszają pierwowzór, w którym Mickiewicz — może w istocie niezbyt fortunnie — kazał się posługiwać bohaterce wykrzyknikiem „ha”. Ale tak naprawdę liczy się inny mechanizm, wykorzystywany przez Gałczyńskiego tak często, że w *Zielonej Gęsi* zbliżał się niebezpiecznie do pozycji zgranego chwytu. Dążąc do stworzenia efektu groteski i chcąc być w zgodzie z najgłębszą istotą tego zjawiska, Gałczyński musi doprowadzić do zderzenia tego, co niskie i trywialne z tym, co wysokie i wzniosłe. Poeta, powiedzmy to

od razu, bardzo szybko wpadł na pomysł genialny w swej prostocie. Skwapliwie stosować zaczął romantyzm (zarówno same teksty, jak i także całą aurę swoistego sacrum, jaka wokół nich narosła w polskiej tradycji) jako ów wysoki składnik groteski. Udowodnił wprawdzie, że można czytać teksty romantyczne nie klęcząc przed nimi, ale dał się chyba nieco uwieść swojemu wynalazkowi. Jest to bowiem wynalazek w istocie niezawodny, ale dość szybko tracący walor nowości, ale przede wszystkim — powiedzmy szczerze — dość łatwy w praktycznym zastosowaniu. Na dobrą sprawę cały polski romantyzm dałoby się w ten sposób zamienić na niekończący się ciąg tekstów kabaretowych. W samej inwokacji *Pana Tadeusza* wystarczy zmienić słowo „Litwo” na imię dziewczyny czy markę samochodu, słowo „Ojczyzno” na „dziewczyno” czy „wozie” i oto mamy początek monologu porzuconego kochanka czy człowieka, któremu sprzed domu skradziono auto. Kabaretowa scenka, w której miłośnik teatru imieniem Konrad zwraca się do kasjerki kupując bilet: „Daj mi rząd pierwszy” ma już w sobie odpowiednią dawkę humoru. Gałczyński, rzecz jasna, nie ogranicza się do prostej wymiany słów. Ale możemy chyba zdefiniować sens tak częstych — ale nie wszystkich! — jego odwołań do romantyzmu. Ten sens sprowadza się do automatycznego niejako osiągnięcia efektu groteski. Literacki pierwowzór potrzebny jest jedynie po to, by tekst Gałczyńskiego stał się tekstem zdecydowanie ludycznym. Autor *Zielonej Gęsi* przekonuje nas wielokrotnie, że — może nie nade wszystko, ale bardzo — ukochał poetycki wygłup, artystyczną zgrywę. Jego wiersze, a nie jest to zarzut, spełniają niejednokrotnie identyczne funkcje jak „kawał” opowiedziany w towarzystwie: ma być śmiesznie. Jeżeli romantyzm, zdaje się mówić Gałczyński, może pomóc w wywołaniu tego śmiechu, należy zeń skorzystać. Dlatego fragmenty *Ody do młodości*, *Dziadów* czy *Pana Tadeusza*, jakie pojawiają się w teatryku *Zielona Gęś*, pełnią tylko funkcję usługową, służą wywołaniu efektu ludycznego. Trudno mówić o jakiegokolwiek polemice z tymi tekstami, reinterpretacji etc. Istnieje natomiast — i to trzeba podkreślić jako ewentualną wyższą, Nieludyczną wartość tych tekstów — nieustanna polemika z tradycją, która tych dzieł do takich celów nie wykorzystywała.

Po dziewięciu latach, w utworze *Awangarda* z roku 1939, Gałczyński wraca do *Lilii*, ale ten powrót nie kończy się, jak mógłby ktoś przypuszczać, jedynie na efekcie ludycznym. Inny jest mechanizm tego tekstu i inne autorskie intencje. Przede wszystkim ta kolejna wersja *Lilii* powstaje w efekcie — intencjonalnego — skrzyżowania dwóch stylizacji. Wiersz *Lilie?* (ze znakiem zapytania!) wyimaginowanego poety awangardowego Artura Rzeczycy ma być nałożeniem na Mickiewiczowski pierwowzór awangardowej poetyki ze szczególnym wyeksponowaniem eks-

perymentów leksykalno-składniowych. Rola Gałczyńskiego sprowadza się do zaaranżowania spotkania Mickiewicza z Rzeczycą. W rezultacie powstaje tekst — powiedzmy to od razu — nieudany. Nieudany nie dlatego, rzecz jasna, że *Lilie?* nie mają zbyt wiele wspólnego ze swym prawnym wzorem. Ten brak związku fabularnego (nie mówiąc o językowym!) jest przez Gałczyńskiego zamierzony i ma on owego Rzeczycę ośmieszyć. Nas interesuje jednak to, co nie udało się nie Rzeczycy, ale Gałczyńskiemu. A nie udało mu się rzecz zasadnicza, na której miał wspierać się cały koncept *Awangardy*. Otóż druga stylizacja, naśladowanie — nawet prześmiewcze — stylu poezji awangardowej, wypadło pod piórem Gałczyńskiego niezbyt przekonująco. Trudno zgodzić się, czytając *Lilie?* Rzeczycy, że hipertrofia powtórzeń słownych czy asemantycznych neologizmów, a już zwłaszcza zjawiska fonetyczne mowy dzieci (echci, ziabiła, cio to) były w istocie konstytutywnymi wyznacznikami języka awangardy. Nawet najbardziej zjadliwa parodia musi pozwalać odbiorcy na rozpoznanie parodiowanego przedmiotu. Tymczasem wiersz Gałczyńskiego przypomina karykaturę, która nie jest podobna do portretowanej w ten sposób osoby. W *Liliach?* oczywiście nie ma rymów, wielkich liter, interpunkcji, regularności wersyfikacyjnej, osłabione są więzi syntaktyczne etc. Są to niewątpliwie składniki jakiegś bardzo szeroko pojętej poezji awangardowej, składniki wręcz „klasyczne”. Ale właśnie dlatego dokładnie nie wiadomo, w kogo ta parodia jest wymierzona. Artur Rzeczycy powinien jednak mieć w sobie coś z Peipera, Przybosia czy Czechowicza.

Sukces czy porażka przedsięwzięcia Gałczyńskiego nie są jednak tak istotne, gdy postawi się pytanie o intencje tego utworu. Kto wie, czy nie mamy do czynienia z jednym z bardziej osobistych wierszy Gałczyńskiego? On sam, jak wiemy, potrafił w swych wierszach zaskakująco eksperymentować. Jednakże był tak bardzo odległy od międzywojennej awangardy — nieistotne tu, której — że *Awangarda* jest poetycką złośliwością wobec tego typu poezji, który jemu był zupełnie obcy. Poprzez tę poetycką karykaturę — pozostaniemy już w sferze niesprawdzalnych supozycji — Gałczyński, okrężną drogą, broni własnej poezji. Poezji niejednokrotnie, pomimo wszelkich szaleństw, bardzo tradycyjnej. Gałczyński zdaje się mówić do czytelnika: ja wprawdzie napisałem *Kwiatki prohibicyjne*, ale spójrz, czytelniku, co o ni mogą zrobić, a może nawet już robią, z naszą romantyczną tradycją!

Lilie po raz trzeci to kolejna odsłona *Zielonej Gęsi*, bo trudno sobie wyobrazić, by w tym „najmniejszym teatrzyku świata” zabrakło tej ballady. Tekst pochodzi z roku 1946 i nosi najzwyczajszy tytuł: *Ballada „Lilie”*. Pomijając wprowadzenie postaci Gzégzółki, didaskalia etc., jako dodatki niewiele znaczące, możemy powiedzieć, że zabiegi Gałczyńskiego

sprowadzają się do wymiany ostatniego z siedmiu pierwszych wersów ballady, bo tylko tyle zostało tu wprowadzonych. Po słowach „Zasiewając tak śpiewa” słyszymy śpiew Pani: „Tomasz, skąd ty to masz?”. Po tych słowach „zgorszony Gzegzółka” spuszcza kurtynę. Pani, dodajmy, śpiewa pamiętny fragment refrenu z dość frywolnego przeboju lat międzywojennych.

Ballada „Lilie” nie jest pierwszą „romantyczną” Zieloną Gęsią (we wcześniejszych pojawiły się *Dziady* i *Pan Tadeusz*). Trudno było pierwszemu czytelnikowi przewidzieć, że Pani zaśpiewa właśnie tę piosenkę, jak i trudno było powiedzieć, w którym miejscu do tekstu *Lilii* „wtrąci się” Gałczyński. Ale czy pomysł jako taki w istocie do końca zaskakuje? Sens zastosowania motywu romantycznego jest chyba analogiczny jak w *Kwiatkach prohibicyjnych*: absurd fabularny — męzobójczy — ni podczas zakopywania zwłok śpiewa wesołą piosenkę oraz zderzenie ballady romantycznej z nieco pikantną piosenką kabaretową. W rezultacie, poprzez wprowadzenie motywu romantycznego w mocno nieadekwatny kontekst, a właściwie odwrotnie: wprowadzenie w tekst romantyczny składnika szokująco odległego, powstaje prowokacyjne naruszenie tradycyjnej, swoistej uwagi wobec „wysokiego” romantyzmu. Otrzymujemy minigroteskę, pomieszanie czasów i stylów. Również i tu funkcja ludyczna jest jedyną legitymacją poetyckiego chwytu.

W roku 1947, a więc rok później pojawia się czwarta, ostatnia już wersja *Lilii* w twórczości Gałczyńskiego. W wierszu *Śliczne „Lilie”* mamy pięć pierwszych wersów przepisanych z Mickiewicza, wers szósty zamieniony na „a jeszcze w dodatku śpiewa” oraz komentarz: „Takie utwory Wieszcza / dzieciom się w książkach zamieszcza!!!!”. To prawda, że i w tym wierszu śmiech czytelnika jest wpisany w tekst projektem lektury. Ale w tym wypadku zdecydowanie nie jest to „kawał” opowiedziany przez poetę dla rozśmieszenia adresata. Wprawdzie dopisywanie krótkim tekstom — zwłaszcza tekstom Gałczyńskiego — zbyt rozbudowanej „wymowy światopoglądowej” jest nierzadko bardzo ryzykowne i kończyć się może niezamierzonym efektem ludycznym tekstu krytycznego, jednakże w tym wypadku warto podjąć owo ryzyko. *Śliczne „Lilie”* to — lakoniczny wprawdzie — przykład swoistego zmysłu psychosocjologicznej obserwacji poety. Wiersz ujęty jest w silny odautorski cudzość. Ani razu, na dobrą sprawę, nie słyszymy samego Gałczyńskiego. To czyjś głos, zaś sam poeta pozwala jedynie go podsłuchać. Jak widzi Mickiewiczowskie *Lilie* wykreowany tu podmiot mówiący? Otóż *Lilie* to kryminał — literatura nie dla dzieci, brudna, gorsząca. Tekst mówi wszak o upadłej moralnie żonie i matce. Ta kobieta, niepomna małżeńskiej przysięgi, zdradziła ojca swych dzieci i zamordowała go. Jego zwłoki zakopała w lesie jeszcze przy tym śpiewając. I takie oto

teksty są lekturą polskich dzieci! A ich autor jest narodowym Wieszczem!

W powyższych zdaniach staraliśmy się pokazać, z jakiego myślowo-językowego kontekstu pochodzą *Śliczne „Lilie”*. Nie jest wprawdzie czymś najistotniejszym ściśle określenie potencjalnego nadawcy — de-wotki z magla czy mieszczaucha-hipokryty. Ważny jest — trochę dla żartu, ale chyba też trochę serio — wychwycony przez poetę sposób wartościowania literatury. Wystarczy go zastosować do listy szkolnych lektur, by przekonać się, że narodowa klasyka to same kryminały lub inne książki równie gorszące. Pomijając renesansowych pijaków i barokowych rozpustników, bohaterowie literatury polskiej ostatnich dwóch stuleci to mordercy (Balladyna, Jacek Soplica), wariaci (Kordian, hrabia Henryk), cudzołóżnicy (Baryka, Bogutówna).

Wiersz Gałczyńskiego jest — mocno ironicznym wobec przeciwników — wzięciem w obronę romantyzmu czy w ogóle literatury przed takimi, jak podmiot mówiący tego wiersza. Romantyzm jest tu potrzebny, by zaatakować pewne zjawisko. Ten wiersz może być z powodzeniem użyty jako cięta, obezwładniająca przeciwników replika w dyskusji nad kształtem listy szkolnych lektur.

Tak oto, w pewnym przybliżeniu, wyglądają cztery kolejne *Lilie* Gałczyńskiego. Przejawia się w nich pewien generalny, jak można przypuszczać, dwójaki w swej istocie stosunek poety do romantyzmu. Gdyby zebrać wszystkie teksty Gałczyńskiego zawierające w sobie uchwytnie nawiązania do literatury i tradycji romantycznej, okaże się, że możemy dokonać dychotomicznego podziału tych utworów. To prawda, że punkt wyjścia tekstu, niejako wstępna sytuacja poetyckiej rozmowy z czytelnikiem jest zawsze ta sama. Gałczyński zakłada — i chyba na ogół trafnie — że po drugiej stronie jego wiersza znajduje się czytelnik niejako typowy. Odbiorca, w którego świadomości romantyzm jest utożsamiany z całym zespołem uświęconych tradycją bardzo wysokich wartości. Wartości — w jakimś sensie, oczywiście — nietykalnych. Taki czytelnik jest Gałczyńskiemu bardzo potrzebny, stanowi nieodzowny — w postaci wirtualnego adresata — składnik utworu. Gdyby nie taki odbiorca, mechanizm tekstów Gałczyńskiego nie mógłby zadziałać. A może on, jak wspomnieliśmy, zadziałać na dwa zupełnie przeciwstawne sposoby.

Pierwszy z nich — gdyby udzielić głosu samemu Gałczyńskiemu — można by opisać tak: skoro, czytelniku, romantyzm jest dla ciebie literaturą najwyższą, nietykalną tradycją narodowych wieszczów, to bardzo dobrze, bowiem dzięki temu ja, Gałczyński, mogę zrobić to, co za chwilę zobaczysz. I nagle czytelnik otrzymuje ku swemu zdumieniu (może czasem zaszokowaniu) teksty w stylu *Kwiatków prohibicyjnych*, *Ballady*

„Lilie” czy nie wspomnianego tu wiersza z roku 1939 *Warszawianie*, w którym wzniosły cytat z *Ody do młodości*, jak się okazuje, doskonale pasuje do opisu pijackiej, knajpianej „przyjaźni”. W tym momencie, gdy skonsternowany czytelnik przeciera oczy nad tekstem, słycać śmiech Gałczyńskiego, któremu udał się kolejny poetycki zgryw, wygłup, ludyczna groteska. Wielu czytelników, oczywiście, natychmiast przechodzi niejako na stronę poety i śmiech staje się wspólny.

Drugi mechanizm może w tym kontekście wydać się zaskakujący. Oto ten sam poeta do tego samego czytelnika w chwilę potem jest gotów powiedzieć: skoro uważasz romantyzm za rzecz tak wysoką, to bardzo dobrze, bowiem ja... uważam tak samo. Dlatego razem powinniśmy oddać hołd tej tradycji, a nawet bronić jej wspólnie przed mieszczańskim hipokrytą (*Śliczne „Lilie”*) czy zapędami awangardy (*Awangarda*). Właśnie ta postawa jak najbardziej „zwyčajnego” nawiązania do romantyzmu jest u Gałczyńskiego bardzo często obecna. Trzeba wyraźnie podkreślić, że omawiając jedynie ludyczne nawiązania do *Lilii*, pozostawiliśmy poza zasięgiem analizy najlepsze, „poważne” egzemplifikacje takiego stanowiska poety. I to zarówno takie, gdy wśród strof Gałczyńskiego pojawiają się same nazwiska: Mickiewicz, Słowacki, Norwid jako synonimy sztuki wielkiej, niedościgłej, jak i te, gdy — jak w wierszu *Raj utracony* z roku 1947 — Gałczyński umiejętnie naśladuje oktawę Słowackiego, by niejako dźwignąć rangę swego tekstu mówiącego w tonacji dość podniosłej (choć i tam jest groteska!) o Polsce i Polakach.

Osobliwością Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego jest to, że może być na przemian swoistym pasożytem na tradycji romantycznej, jak i jej najszczerzym, żarliwym wielbicielem.

Podobnie jak odkupiciel musi sam być człowiekiem i mieć w sobie wszystkie grzechy ludzkie, tak aby przezwyciężyć pewne elementy psychiki narodowej, Gałczyński musiał je „wyżyć” do końca. Narzędziem odkupienia staje się śmiech; on to ukazuje z mgieł „martyrologii i nostalgii” wyjścia na drogę trzeźwości.

Tym też tłumaczy się jego sukces u młodzieży współczesnej, sukces — jak wszystko u niego — wysoce dwuznaczny. Gdy bowiem niektórzy wybierają w nim tandetną poetyczność i sentymentalizm, to inni znajdują w autorze *Zielonej Gęsi* uzasadnienie dla swej opozycji wobec tradycyjnej problematyki narodowej. I nie zapominajmy, że pod koniec *Trzech gwiazdek* (...) nikt inny, tylko właśnie

„Młodzież Szkolna korzystając z Wielkiej Pauzy, wysadza Pomnik Gzégzółki w Powietrze. Pochody, protesty, confetti, poczta francuska, tombola itp.

Na zakończenie

Dansing Towarzyski w Dobrze Ogrzanej Sali.”

Zamiast Dansingu może być Dyskusja².

Przypisy

¹ K. I. Gałczyński, *Dzieła*. Oprac. Z. Fedeki, N. Gałczyńska, J. Putrament, A. Stawar, J. Śpiewak, M. Toporowski. Warszawa 1957-1960, t. 4, s. 20. Omawiane wiersze wg tegoż wydania: *Lilie albo kwiatki prohibicyjne. Ballada ostrzegająca* — t. 1, s. 192-193; *Awangarda*, t. 2, s. 722-723; *Ballada „Lilie”*, t. 3, s. 377; *Sliczne „Lilie”*, t. 2, s. 197.

² Artur Sandauer, *O Gałczyńskim — tym razem... bez taryfy ulgowej (Dwa portrety z dwoma nieporozumieniami)* w: *Pisma zebrane*, t. 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 272.