



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Genologiczne aspekty poematów Gałczyńskiego

**Author:** Teresa Wilkoń

**Citation style:** Wilkoń Teresa. (2011). Genologiczne aspekty poematów Gałczyńskiego. W: D. Ostaszewska (red.), "Gatunki mowy i ich ewolucja. T. 4, Gatunek a komunikacja społeczna" (S. 504-511). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

**Teresa Wilkoń**

Katowice

## **Genologiczne aspekty poematów Gałczyńskiego**

Między gatunkiem wypowiedzi (tekstu) a sposobem werbalizacji świata istnieje zależność bezpośrednia i zależność pośrednia wytworzona przez tradycję i konwencje literackie, „nakazujące” traktowanie niektórych utworów jako okazy gatunku *X* czy *Y*, na skutek pewnych zmian w zakresie cyrkulacji gatunków, ich znaczenia i miejsca w obrębie danego rodzaju.

Jednak u podstaw relacji: gatunek — sposób widzenia świata tkwią czynniki semantyczne, rozumiane najszerzej, a więc jako określone tematy, motywy, funkcjonujące w obrębie tekstu i na poziomie tekstu. Każdy temat ma swoją językową specyfikację, która odbija się w sferze stylu, kompozycji i właściwości genologicznych. Nie wszystkie tematy ulegają werbalizacji wyciskającej swoje piętno na gatunku utworu. Niektóre tematy mają różne możliwości werbalizacji, co przynosi w efekcie ich rozrzut gatunkowy. Przykładowo, w literaturze europejskiej z miłością związanych było wiele gatunków i odmian gatunkowych, w każdym okresie literackim temat miłości wytworzył pewne szczególne formy genologiczne, takie jak np. średniowieczne formy typu: sonet miłosny, waleta, serenada, list miłosny, panegiryk miłosny, oda, romans w stylu *Dzieje Tristana i Izoldy*. Miłosne mogły być pieśni (refleksyjne, opisowe, ekspresyjne), ballady, poematy itp.

Istnieją jednak tematy, które bardzo silnie ciążyły i ciążyą w stronę określonych form gatunkowych, wiążą się z jednym, może tylko z dwoma, trzema gatunkami, nie zawsze zresztą mającymi swoją nazwę. Bogactwo nazewnictwa nie było cechą poetyki i genologii, najczęściej stosowano dla danego typu tekstu ogólną nazwę gatunku, np. powieść, i dodawano do niej przymiotnik, wyróżniający ten gatunek spośród innych, np. powieść *historyczna*, powieść *psychologiczna*, powieść *kryminalna*. I choć np. powieść kryminalna („kryminał” w nazewnictwie potocznym) wytworzyła ewidentnie własne, ważne cechy gatunkowe (przynajmniej od czasu Conan Doyle’a do Agaty Christie), to jednak

funkcjonowała jako odmiana powieści, mimo że w pełni zasłużyła na usamodzielnienie się. To samo dotyczy powieści psychologicznej w stylu *W poszukiwaniu straconego czasu*. Powieści psychologiczne XX wieku wykształciły swoje własne reguły, odkrywające światy wewnętrzne, w całym jego bogactwie przeżyć, myśli, podświadomości, intuicji itp.

Większość gatunków to takie właśnie „warianty”, podgatunki, odmiany gatunkowe, choć już od dawna zasłużyły one na odrębne istnienie. W prozie XX wieku takim wyraźnie wyodrębnionym gatunkiem stała się powieść *science fiction*, a następnie połączenie dawnego rycerskiego utworu z *science fiction*, tzw. *powieść fantasy*, która zrobiła też karierę w filmie, bo żywa akcja i sceny bitewne odgrywają w niej istotną rolę, przełamując przepaść istniejącą między czasem rycerskich zbroi i kuszy a czasem technicznych cudów. Na pewno *fantasy* jest gatunkiem, który — jak wiele innych — powstał wskutek skrzyżowania powieści historycznej rycerskiej z *science fiction*. To groteskowe połączenie przyniosło efekty odmienne, dając połączenie rzeczy niemożliwych. *Fantasy* zostało utrzymane w stylu poważnej baśni i fantastycznych opowieści przygodowych. Na pewno ten gatunek proponował, z jednej strony, wyrazistą stylizację archaiczną czy archaizującą, a z drugiej strony — język astronautów i „super-techników”, wynalazców w dziedzinie środków lokomocji i elektronicznej broni... Połączenie dwóch rodzajów fantazji: historyczno-baśniowej z fantastycznonaukową czy raczej fantastyczno-techniczną, przyniosło szczególne, podwójne wizje nieistniejącego świata. Można zatem naprawdę mówić o powstaniu nowego gatunku. Jego nazwa potoczna *fantasy* ma szansę stać się terminem z dziedziny poetyki.

W moim przekonaniu istnieją gatunki nierozpoznane czy źle rozpoznane. Chciałabym tu podać przykłady niektórych poematów Gałczyńskiego, takich jak *Zaczarowana dorozka*, *Wit Stwosz*, *Niobe*. Poetyka wyodrębnia następujące rodzaje gatunku poemat: poemat dydaktyczny, poemat dygresyjny, poemat opisowy, poemat epicki, poemat filozoficzny, poemat heroiczny, poemat heroikomiczny, poemat liryczny, poemat satyrowy.

Poszczególne odmiany gatunkowe poematu różnicują się w zakresie cech ogólnych, rodzajowych: poemat epicki, poemat liryczny, poemat satyrowy, poemat opisowy. W dwu wypadkach mamy do czynienia ze skopiowaniem rodzajów: poemat heroikomiczny, będący połączeniem eposu z relacją komiczną, humorystyczną i satyryczną, czy też poemat dygresji, który do wątków epickich wprowadzał dyskurs liryczno-refleksyjny, ironiczny, komentujący, zwroty do czytelnika, składniki polemiczne itp.

Typ poematu, który stworzył Gałczyński, nie mieści się w wymienionych powyżej wariantach. Niektóre jego utwory mieszczą się w pełni w wydzielonych typach, np. *Pieśni* są poematem lirycznym, *Chryzostoma Bulwiecia podróż do Ciemnogrodu* — poematem satyrowym (Gałczyński pisał o nim: „długa satyra”), takim poematem jest też *Ludowa zabawa*, mająca również pewne składniki poematu opisowego i heroikomicznego...

Jednak inne poematy Gałczyńskiego nie mieszczą się w podobnej typologii. Idzie przede wszystkim o *Kolczyki Izoldy*, *Zaczarowaną dorożkę*, *Wita Stwosza*, *Niobe*. Wszystkie one stanowią połączenie groteski z liryką. Połączenia tego nie można uznać za odmianę poematu heroikomicznego, ponieważ tworzy zupełnie nową jakość w poezji polskiej (i nie tylko polskiej). Idzie bowiem, z jednej strony, o typ groteski nadrealistycznej i surrealistycznej, pełnej składników absurdalnych i obrazów niezwykle uduchowionych, a z drugiej strony — o typ liryki intymnej, autotematycznej i autoironicznej, zachowującej pewien dyskretny dystans wobec treści osobistych.

Wśród tych poematów można wyróżnić jeszcze jeden ważny nurt, związany ze stylizacją i dialogizacją fragmentów utworu — idzie mianowicie o związki z literaturą masową, gatunkami i stylami środków masowego przekazu, z imitacją gatunków użytkowych, takich jak reklama, anons prasowy, testament, horoskop, recepty cudownych leków i wiele innych form użytkowych. Różnie określano te składniki w poezji Gałczyńskiego: drobnomieszczański świat przedmiotów i wyobrażeń, kultura masowa, uprawianie strategii korespondenta prasowego, nurt karnawałowy itp.

Trafnie zwrócił uwagę Edward Balcerzan, iż poezja Gałczyńskiego to twórczość przeznaczona dla różnorodnych wydawnictw prasowych (a nie dla książkowych!), był to bowiem poeta gotowy do zaspokojenia najrozmaitszych gustów i zainteresowań czytelnich, publikujący więc w pismach i tygodnikach, zgoła egzotycznych. Wydaje się, iż ważne stylizacje na język środków masowego przekazu stanowią bardzo ważne tworzywo w twórczości poety; tworzywo, które sprzyjało grotesce, a zarazem liryce nastawionej na opiewanie uduchowionej codzienności, rezygnującej świadomie z romantycznych masek i porywów. Mamy więc w tej twórczości do czynienia z połączeniem trzech nurtów stylistyczno-językowych: lirycznego, groteskowego oraz języka gatunków użytkowych i prasowych. Takiego połączenia tych odmian stylistycznych do tej pory nie było.

To jednak nie wszystko. Gałczyński wprowadził również do niektórych poematów oryginalne rozwiązania kompozycyjne i semantyczne. Należy tu wyróżnić:

1. Podział utworu na części muzyczne: *allegro*, *allegro non troppo*, *allegro sostenuto*, *allegretto*, *allegro cantabile*, finał, uwertura itp., oraz gatunki muzyczne: wielki koncert, mały koncert, koncert skrzypcowy, mała fuga.

2. Podział poematu na części sceniczne, dialogowe, głosy i wypowiedzi postaci występujących, np.: w *Kolczykach Izoldy* wyodrębnia poeta następujące postaci i ich kwestie: Heroldy, Dzieci, śpiew żołnierzy, mistrz ceremonii, Poeta; oprócz tego wprowadzone zostały „didaskalia” typu: *Na rynku*, *W oberży* i z *oberży* „*Pod Ogniem*, *Wodą* i *Miedzianymi Trąbami*”, a także gatunkowo odrębne utwory wkomponowane do poematu, jak *Ballada o dwóch siostrach*, *Placz po Izoldzie*. W tym przypadku można mówić o teatralizacji poematu,

o przygotowaniu go do wygłoszenia ze sceny. W poemacie *Wit Stwosz* podział na części opiera się przede wszystkim na nazwach gatunkowych, takich jak: *POLSKIE TERCYNY*, *SUPLIKACJE*, *MODLITWA MISTRZA*, *KOMENTARZ PROZĄ*, *PIOSENKA O WICIE STWOSZU*, *PRZYPISY*.

3. Groteskowe udziwnianie poematu opiera się często na wprowadzaniu języka miasta, reklam, napisów, ogłoszeń; por. np.:

*Nocne WYPYCHANIE PTAKÓW,*  
*nocne KURSY STENOGRAFII,*  
*nocny TEATR KRÓL SZLARAFII,*  
*nocne GORSETY KOLUMBIA,*  
*nocny TRAMWAJ, nocna TRUMNA,*  
*nocny FRYZJER, nocny RZEŹNIK,*  
*nocny chór męski CZEŚĆ PIEŚNI,*  
*itp.<sup>1</sup>*

(BN, 285—286)

To tylko drobna cząstka miejskich folklorystycznych składników, w których znajdziemy język jarmarcznych piosenek, przepisów kulinarnych, porad zdrowotnych, przepowiedni, zasłyszanych powiedzonek itp.

Jeśli części liryczne poematu operują z reguły tymi samymi motywami i akcesoriami poetyckimi, to części groteskowe pełne są zbieranych przez poetę językowych osobliwości, dziwnych przedmiotów, tworzących poezję niespodzianki i fantazji. Partie liryczne tworzone są przeważnie z motywu nocy, rozgwieżdżonego nieba, księżycy i świateł miejskich (kandelabry, latarnie) oraz świateł domowych (lampa, świecznik, lichtarz). Dopiero w poematach mazurskich wprowadzone zostały motywy przyrody i pejzażu. Stałym komponentem lirycznym są ustępy poświęcone Natalii.

Na pytanie, czy poematy K.I. Gałczyńskiego tworzą nowy typ poematu, trzeba odpowiedzieć pozytywnie. Wszystkie wyróżniki są istotne i spełniają funkcję genologiczną. Czego więc brakuje, aby genolodzy uznali te poematy za odmianę gatunkową, jeśli nie za odrębny gatunek? Gatunki i ich warianty ulegają konwencjonalizacji. Muszą być ich kontynuatorzy, naśladowcy, muszą zaistnieć w dłuższym czasie i nabrać pewnej patyny. Chciałabym tu podkreślić, że niektórzy poeci poszli śladami Gałczyńskiego, m.in. Stanisław Grochowiak, Jerzy Harasymowicz, Tadeusz Kubiak, Ludwik Jerzy Kern...

W zakresie wartości artystycznych *Bal u Salomona* stanowi szczytowe osiągnięcie poezji K.I. Gałczyńskiego. Jest to jeden z pierwszych nadrealistycznych poematów, stosujących technikę monologu wewnętrznego, poetykę snu i marzenia sennego, zasadę swobodnego toku kojarzeń i polifoniczności wypowiedzi.

<sup>1</sup> Cytowane fragmenty utworów K.I. Gałczyńskiego pochodzą z książki: GAŁCZYŃSKI, 2003.

To najbardziej muzyczny poemat Gałczyńskiego, choć poeta nie wprowadził do niego muzycznych nazw części utworu. Muzyczność wypływa z polifonicznej struktury monologu, z nawrotów tych samych motywów i perseweracji, powtarzania wybranych tropów i figur stylistycznych. Sam tytuł poematu *Bal u Salomona* nasuwa powiązania motywu nocnego dancingu z orkiestrą grającą tańce, dlatego nie dziwią stylizacje typu:

— *Gulistan* — *mówi* — *to ogród róż,*  
*w ogrodzie* — *mówi* — *strumienie.*  
*Róże? na skronie* — *mówi* — *róże włóż,*  
*strumienie* — *mówi* — *to cienie.*  
*Kto mówi?* — *mówi.* — *To kilka chwil,*  
*Świat* — *mówi* — *jak lalka znika.*  
*Ach, to nic* — *mówi* — *to tylko tryl.*  
*Kto mówi? Mówi muzyka.*

(BN, 235—236)

oraz często występujące słownictwo muzyczne, nazwy instrumentów, instrumentacje foniczne, aliteracje.

Jest *Bal u Salomona* jedną wielką symfonią, wielowątkową, ze stałymi nawrotami niektórych tematów muzycznych, splatających się ze sobą i opóźniających jakby finał. Jest to, jak na nowoczesną muzykę przystało, symfonia amorficzna, bez wyraźnego początku i zakończenia, prezentująca jednak narastanie muzycznej materii, jej dramatyzmu i urwanych, niedokończonych partii zawierających rytm i ekspresywną melodyjność niektórych wątków.

Takiego poematu w poezji polskiej nie było. Musieli mieć tego świadomość ówcześni poeci. W moim przekonaniu *Bal u Salomona* wywarł znaczny wpływ na poezję lat trzydziestych XX wieku. Wpływowi temu ulegali poeci różnych orientacji i stylów, od Tuwima po Czechowicza. Pozycja Gałczyńskiego zmieniła się: stał się poetą znaczącym, wybitnym. Tej opinii nie mogły mu przynieść inne utwory. *Bal u Salomona* jest utworem wielkim. Wydaje się, że można go uznać za charakterystyczny przykład poematu nadrealistycznego. Powstało tych poematów sporo w poezji europejskiej i anglosaskiej w pierwszej połowie XX wieku. Zarysowały się wówczas wyraziste właściwości tego typu utworu. Ich wspólnymi i istotnymi cechami były: amorficzność, duża rola obrazów i wizji, poetyka snu, wielogłosowość, luźny tok kojarzeń, wyobcowanie narratora utworu, ostre akcentowanie stanu kryzysu i pesymizmu w ocenie współczesnego świata. Dzięki takim utworom jak *Bal u Salomona* utworom narodziny tegoż nowego wariantu poematu stawały się wyraziste, a sam nadrealizm nabierał dynamiki i głębi jako ważny prąd literacki.

Gałczyński był więc twórcą dwu modeli poematu: liryczno-groteskowego i nadrealistycznego. Oba warianty poematu stanowiły dokonanie najwyższego

lotu i oba też przynosiły wizję wolności artysty w zniewolonym świecie XX wieku. W poematach stawał się poeta i satyrykiem piszącym na zamówienie, a także poetą żyjącym z pióra, twórcą niezależnym i nieschodzącym poniżej pewnego poziomu. Z pewnymi jednakże wyjątkami, do których należy *Poemat o zdrajcy*.

Wiesław Paweł Szymański w swej książce o Gałczyńskim z 1972 roku (napisanej w latach 1968—1969) dochodzi w konkluzjach do przekonania, iż najbardziej wartościowymi utworami poety, mogącymi przetrwać trudne momenty zmiany czytelniczych gustów i postaw, są poematy. Czyniąc wyjątki dla kilkunastu znakomitych małych form liryczno-groteskowych, jestem skłonna podzielać ten pogląd. Chciałabym uzupełnić i rozwinąć uwagi krytyka, modyfikując niektóre jego spostrzeżenia. W.P. SZYMAŃSKI (1972: 130—131) pisze: „Chcę zaryzykować twierdzenie, że z twórczości Gałczyńskiego ocalały, zyskały owo »drugie życie dzieła sztuki«, o których pisze Władysław Tatar-kiewicz<sup>2</sup>, przede wszystkim poematy. Nie Gałczyński — liryk, lecz epik jest nie do pokonania przez czas i krytyków weryfikujących co pokolenie »gust epoki«”.

Wydaje się, że nie można oddzielić wartości lirycznych od poematów takich, jak *Noctes Aninenses*, *Bal u Salomona*, nie mówiąc już o *Kronice olsztyńskiej* i *Pieśniach*. Wiele elementów lirycznych ma utwór tak na pozór epicki, jak *Wit Stwosz*. Dotyczy to też innych poematów, wyjąwszy *Chryzostoma Bulwiewicia podróż do Ciemnogradu*, który jest właściwie rozbudowaną satyrą, napisaną na polityczne zamówienie.

Liryzm i to liryzm głęboki, wychodzący poza stylizacje niektórych małych wierszy, stanowił immanentną cechę wielkich form Gałczyńskiego. Epika jest w nich zaledwie wspornikiem, szkieletem fabularnym, zarysem sytuacyjnym czy wydarzeniowym. O kompozycji całości poematów takich, jak *Niobe*, *Wit Stwosz*, *Kolczyki Izoldy* itp. nie decydują chwyt epickie, lecz struktury luźnego, polifonicznego, wielowątkowego i dramatycznego poematu lirycznego.

Istotnym komponentem jest wzorowanie się na budowie koncertu lub symfonii muzycznej, z ich charakterystycznymi częściami i polifonicznymi motywami, powracającymi w danej części utworu.

Pojęcia liryki nie sposób zawęzić do motywów, przeżyć, refleksji osobistej poety. To ważne znaki liryczności u Gałczyńskiego, ale liryczność rozciąga się na wiele innych motywów, na wizyjne partie i poszczególne obrazy tekstu. Dotyczy to nawet satyry i utworów groteskowych (tych nawet w szczególnym stopniu). Właściwością poezji Gałczyńskiego jest wszechstronna liryzacja treści mających nawet epicką genezę i epickie komponenty. Przykładów na tę liryzację

<sup>2</sup> TATARKIEWICZ, 1969.

cję w poematach jest bardzo dużo. Weźmy choćby kantylenę matki Wita Stwosza ze znanym leitmotivem:

*Synku, niebo się chmurzy.  
Zastłonię cię od burzy.*

Sądzę, że przygotowując się do napisania poematu, natrafił Gałczyński na wiersz z połowy XV wieku *Żale Matki Boskiej pod Krzyżem*, gdzie występuje piękna apostrofa: *Synku, bych cię nisko miała*.

Tajemnica wartości poematów tkwi w tym, że w formach takich, jak *Balu u Salomona*, mógł poeta zawrzeć wiele motywów i refleksji, mógł znaleźć odpowiedni kształt dla swojej szerokiej, wizyjnej wyobraźni. Poeta mógł też wyrazić (o czym zresztą mówi W.P. Szymański) swoje niepokoje, przeczucia, fobie, a także swoje prawdziwe poglądy na poezję i sztukę, którą chcieli zawłaszczyć jego mecenas — ideolodzy. W wielkich formach poematu łatwiej było ukryć prawdziwe oblicza poezji Gałczyńskiego. Poszukiwał on bowiem zawsze prawdziwej poezji, nawet wtedy, kiedy obowiązywał wzorzec socrealistyczny.

Gałczyński był bogatą osobowością. Jeśli naprawdę był w jakimś stopniu „czeladnikiem u Kochanowskiego”, to z wielkiego poety renesansu wzięto przede wszystkim zasadę *varietas*. Dlatego czuł się najlepiej jako twórca i jako człowiek w gatunkach synkretycznych, wielonurtowych i mieszanych, jakimi były poematy, bądź w gatunkach będących skrzyżowaniem poematu z groteską. W obu tych gatunkach dialog przenikał strukturę całości utworu. Idzie bowiem nie tylko o dialogowe wstawki, wypowiedziane przez osoby poematu, ale o dialogiczność wewnętrzną lirycznej narracji, „strumienia natchnienia”, o którym mówił sam poeta. Był to strumień wielogłosowy w tym sensie, jaki temu pojęciu nadał Michaił Bachtin.

W poematach był Gałczyński sobą. Jeśli przywdziewał maski, to było to kilka kreacji, kilka twarzy poety, dysponującego ogromną energią fantazjo-twórczą i ogromnym zasobem wiedzy kulturowej. Mógł obracać się ze swobodą w wielu światach. Poemat wyzwalał ten potencjał twórczy, wyzwalał często w postaci takiej, jaka występuje w *Balu u Salomona*, gdzie o strukturze tekstu zdaje się decydować swobodna gra wyobraźni, nadrealistyczny synchronizm wątków oraz — równocześnie — poetyka snu i marzenia.

Poematy Gałczyńskiego są zróżnicowane, a nierzadko po prostu odmienne. Jest to, z jednej strony, zróżnicowanie wewnętrzne, z drugiej zaś — odmienność takich np. poematów, jak *Noctes Aninenses* i *Niobe* czy *Pieśni*. Każdy poemat Gałczyńskiego jest inny, niepowtarzalny, stanowiący pewną zamkniętą całość. Ta dbałość o odmienny kształt poematów była także spełnieniem zasady *varietas*. Gałczyński nie był epikiem. Ani jeden jego poemat nie ma porządnej akcji i zarysu fabuły. Są to w istocie rzeczy układy luźnych scenek i epizodów.



## Literatura

- GALCZYŃSKI K.I., 2003: *Wybór poezji*. Oprac. M. WYKA. BN, Seria I, Nr 189. Wyd. 6. zmienione. Wrocław.
- SZYMAŃSKI W.P., 1972: *Konstanty Ildelfons Gałczyński*. Warszawa.
- TATARKIEWICZ W., 1969: *Vita brevis, ars brevis*. „Poezja”, nr 3.

Teresa Wilkoń

### Genological aspects of poems by Gałczyński

#### S u m m a r y

The article is devoted to the poems by K.I. Gałczyński, constituting a different genological structure, being an original combination of lyrics with grotesque or representing a type of an open poem constituting an overrealistic monologue. Poems by Gałczyński, both the literary-grotesque and surrealistic ones, are varied and infrequently different. The otherness of the poem shape was a realization of the *varietas* principle. The article closes with a synthesis with an attempt to outline a genological typology of the poems under discussion.

Teresa Wilkoń

### Genologische Aspekte der Poemen von Gałczyński

#### Z u s a m m e n f a s s u n g

Der vorliegende Artikel ist den Poemen von K.I. Gałczyński gewidmet, welche durch eine spezifische genologische Struktur gekennzeichnet sind. Sie sind eine gewisse Verbindung von Lyrik und Grotteske oder eine Art des offenen Poems, der ein surrealistischer Monolog ist. Gałczyńskis Poeme, sowohl die lyrisch-grotesken, wie auch die surrealistischen, sind differenziert und nicht selten auch ganz unterschiedlich. Ihre Unterschiedlichkeit sollte auch das *varietas*-Prinzip verwirklichen. Die Verfasserin bemüht sich, genologische Typologie von besprochenen Poemen darzustellen.