

**Liryczne znikanie:
balladowość poezji Gałczyńskiego**

Lyrical Disappearance:
the Ballad Quality of Gałczyński's Poetry

Jarosław Ławski

Uniwersytet w Białymstoku, Polska

e-mail: j.lawski@uwb.edu.pl

ORCID: 0000-0002-1167-5041

Abstract

The author of this essay analyzes various references to the ballad genre in the work of the eminent Polish lyricist Konstanty Ildefons Gałczyński (1903–1953). The author first examines the transformation of the ballad in Polish literature, in which Adam Mickiewicz's *Ballady i romanse* (*Ballads and Romances*) from 1822 remains a fundamental text. According to the researcher, Gałczyński is not interested in creating a ballad or transforming the genre. He employs various techniques to play with the genre: creating pastiches, parodies of ballads with a satirical message, and ironic-humorous anti-ballads and non-ballads. However, Gałczyński aims to incorporate elements of the genre into lyrical poems and poems without balladic characteristics. These elements are primarily the element of mystery and the epic element, subordinated to the lyrical “I.” This use of the ballad element is evident in many works by Gałczyński, including his masterpiece, *The Olsztyn Chronicle* (1950).

Keywords

Gałczyński, ballad, genre, transformation, lyricism

Tkwi u jej [ballady] podstaw romantyczny, entuzjastyczny stosunek do twórczości ludowej i sympatia dla irracjonalnej tajemniczości.

Juliusz Kleiner¹

Ballada, reset

Związek ballady i Gałczyńskiego jest oczywisty oraz nieoczywisty. Oczywisty, bo poeta pisywał utwory nazywane balladami, a i nierzadko nawiązywał w nich do romantycznej tradycji gatunku. Nieoczywisty, gdyż dużo u niego utworów nienazwanych balladami, a wyraźnie uwewnętrzniających jej wybrane cechy gatunkowe. Nieoczywisty więc dlatego, że Mistrza Konstantego nie da się nazwać mistrzem ballady, natomiast „pierwiastek balladowy” jest u niego obecny w ogromnej ilości liryków. Jest on twórcą przesiąkniętym balladowością, która jest tylko jedną z licznych smug przebogatego estetycznego portfolio. To poeta balladowości, a może raczej balladyczności.

Lektura licznych definicji ballady poetyckiej w jej nowożytnym odmianie, w Polsce kojarzonej z romantyzmem, ale mającej późnoświeceniowe, sentymentalne i gotyckie antecedencje², pozwala wydobyć kilka jej trwałych cech. Nie wszystkie występują równocześnie w każdej balladzie, ale jest to: *primo*, gatunek poetycki o stroficznej budowie (w wersji postromantycznej wiersz biały); *secundo*, zawiera zazwyczaj jakąś fabułę, najczęściej skoncentrowaną na jednym wydarzeniu; *tertio*, fabuła ta koncentruje się wokół treści o charakterze historycznym, mitycznym, symbolicznym, ma związek z kategorią tajemnicy; *quarto*, podmiot liryczny jest wycofany ze świata, o którym opowiada, lub jest w samym jego wnętrzu; *quinto*, w utwór o charakterze epicko-lirycznym wplecione są partie o charakterze dramatycznym, dialogowym. Wreszcie *sexto*, balladowy wiersz dąży do uogólnienia przekazu na temat całego życia, świata, istnienia (a nie przekazania tylko indywidualnych emocji, przekonania).

¹ Juliusz Kleiner, (jb), *Ballada*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. Grzegorza Gazy i Słowinii Tyneckiej-Makowskiej, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2006. Hasło J. Kleinera uzupełnił Jacek Brzozowski, s. 59–74. Zob. ibidem Stanisława Łukasika hasło *Ballada*, Marii Grzędzielskiej hasło *Ballada*, hasła Witolda Ostrowskiego *Ballad*, *Ballad of the sea*, *Ballad opera* i Stanisława Łukasika hasło *Baladã*, op. cit., s. 66; Agnieszka Sienicka, *Wczesnoromantyczna „balladomania” w Polsce. Zjawisko, historia, oddziaływanie*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra 2021; Leszek Libera, *Królowa ballad*, w: idem, *Gottfried August Bürger – autor „Lenory”*, Białystok: Wydawnictwo Alter Studio 2016; Krzysztof Korotkich, *Zmysły w „Balladach i romansach” Adama Mickiewicza*; Łukasz Zabielski, „*Waćpan także piszesz ballady?*” *Refleksje nad debiutem książkowym Stefana Witwickiego*, w: *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia. W 200. rocznicę debiutu wieszczka: 1818–2018*, red. Jarosław Ławski, Łukasz Zabielski, Kraków: Wydawnictwo PAU 2021.

² Trafnie wskazuje się na pierwszeństwo dum Niemcewicza i Karpińskiego. Czesław Zgorzelski, *Duma, poprzedniczka ballady*, Toruń: Towarzystwo Naukowe (Toruń) 1949.

Jak sądzę, to niektóre tylko elementy (1, 2, 3, 6) stanowią o istocie balladowości. Nie decyduje o niej ani estetyka jako dominanta, ani tonacja *serio* czy *buffo*. Jako gatunek poliestetyczny, synkretyczny ballada niesie w sobie od początku potencjał ukazywania różnych wymiarów istnienia: patetycznych, wzniosłych, przepelnionych grozą, ale i sentymentalnych, czułych, humorystycznych, ironicznych, a w końcu autoparodystycznych. Ballada uformowana w cykl może być konstelacją utworów poważnych i równocześnie humorystycznych, *serio* i nie-*serio*. Innymi słowy: ma ona w sobie potencjał autoironii, a nawet autodestrukcji (z którego poeci korzystają, tworząc antyballady)³. Łatwo o pastisz, parodię, absurdującą światu ballady i jej samej, bo jest to gatunek otwarty na przekształcenia.

Nie sposób pomyśleć, by Gałczyński, poeta wszystkich biegunów istnienia – od tragizmu po absurdałny śmiech – nie sięgnął po balladę i jej potencjał. Uczynił to w sposób sobie tylko właściwy: niejako anihilując, rozpuszczając balladę w balladowości, balladowość tę zaś zanurzając w swym niepowtarzalnym liryzmie. Liryzmie, w którym jest wszystko, ale z którego nic się nie wyłania jako osobny substrat: humor czy tragizm, ironia czy absurd, groteska czy realizm. Jest to doskonały, autorski stop różnorakich jakości: liryzm „gałczyński”.

W momencie, kiedy Gałczyński wkroczył do gry ze swymi utworami, ballada miała za sobą etapy rozwoju i przekształceń: od parodystycznych (*Niewiadomo co, czyli Romantyczność. Epilog do ballad* Odyńca i Słowackiego⁴), po prawdziwe arcydzieła, by wspomnieć dzieła Bolesława Leśmiana. Gałczyński wyrasta z balladyzującej formacji młodopolskiej, pierwsze apogeum twórcze osiąga w końcówce dwudziestolecia międzywojennego, kiedy wszyscy piszą ballady (Czechowicz, Leśmian, Sebyła, Tuwim). Jego drugie apogeum przypada w latach 1950–1953. Od tego momentu w liryce polskiej ballada i balladowość przechodzą metamorfozę w poezji Broniewskiego (*Ballady i romanse*), Białoszewskiego (*Osmędeuze*)⁵, Grochowiaka (*Ballada rycerska*)⁶ i (poniekąd też) Różewicza⁷. Po nich aż do dziś ballada rozwija się dynamicznie tak w wysokim, jak i „popularnym” obiegu kultury. Poeci wciąż spierają się z *Romantycznością* i *Balladami i romansami* Mickiewicza⁸, ale też ów gatunek wkracza silnie do

³ Antyballady tworzy się w poezji współczesnej, pokazując „mięso życia” zamiast „romantyczności” życia.

⁴ Pisownia tytułu zgodna z oryginałem – J. Ł.

⁵ Zob. Jacek Kopciński, *Od ballady do oratorium: Miron Białoszewski „Osmędeuze”*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 4, s. 67–95.

⁶ Por. Marta Dąbrowska, *W „teatrze” Stanisława Grochowiaka. O poetyckim tomie „Ballada rycerska”*, „Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy” t. 1(4), 2013, s. 137–146.

⁷ Elementy balladowe można znaleźć w jego wczesnych wierszach. Zob. Tadeusz Różewicz, *Katastrofa*, [pierwodruk „Odrodzenie” 1946, nr 43], w: idem, *Wiersze odzyskane*, zebrał, posł. opatrzył Przemysław Dakowicz, Kołobrzeg: Biuro Literackie 2021, s. 55–56.

⁸ Por. Wojciech Maryjka, „Nieśmiertelne pieśni?” *Twórczość Adama Mickiewicza w „młodej” poezji polskiej po 1989 roku*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego 2016. Zob. antologię: *Romantyczność. Współczesne ballady i romanse inspirowane twórczością Adama Mickiewicza*, Kołobrzeg: Biuro Literackie 2022.

tekstów piosenek, kabaretu, filmu⁹. Popkulturowe przeobrażenie ballady zapoczątkowują jej XIX-wieczne pastisze, ale na dobre u jego początków stoją Tuwim i Gałczyński, a potem już autorzy tekstów piosenek po 1945 r.

Ballada czy raczej pierwiastek balladowy? Choć niektóre z dzieł noszących tytułowe signum ballady formalnie nie zawierają już w sobie większości cech gatunku pierwotnego, to wciąż w osobliwym znaczeniu są balladami. Dlaczego? Sądzę, że po drugiej wojnie światowej rozwój tej formy idzie w dwóch różnych, choć spowinowanych kierunkach: pierwszy kierunek określają gry pisarzy z gatunkiem i pierwowzorem Mickiewicza, polegające na coraz mocniejszym łamaniu gatunkowej konwencji lub z kolei jej imitowaniu (poezja kryzysów historycznych, na przykład stanu wojennego, wojny Rosji z Ukrainą z 2022 roku)¹⁰.

Drugi kierunek rozwoju w ogóle porzuca gatunek i włącza jego substraty w ogólnie pojętą balladowość, rozumianą jako trudna do określenia cecha estetyczna, swiatioobraz, nuta egzystencjalna. I taż balladowość zyskuje ogromne znaczenie właśnie w kulturze popularnej, w masowym obiegu literacko-muzycznym, ale bywa, że przejawia się czasem (nienazwana!) w elitarnym obiegu literackim.

Twórcą, który dokonał „resetu” ballady jako gatunku i przekształcił jego elementy w balladowość, tę z kolei włączył do autorskiej tonacji lirycznej o bogatej paletce odcieni, był Gałczyński. Z pozoru wszystko temu twierdzeniu przeczy. A najbardziej to, że Gałczyński pisał „ballady”.

Bez dominacji: strategie wchłonięcia

Szukanie u Gałczyńskiego inspiracji balladą romantyczną, szczególnie tą Mickiewiczowską, jest narażone na zasadzki. Gałczyński nie był poetą li tylko jednej tradycji, na przykład romantycznej. W jego dziele – erudyty znającego języki klasyczne, angielski, niemiecki – spotykają się przeróżne, głęboko uwewnętrznione tradycje: antyk Wergiliusza, renesans Reja i Kochanowskiego, oświeceniowy klasycyzm Krasickiego i Trembeckiego, romantyzm wieszczów¹¹, Młoda Polska, pod gwiazdą której pisze

⁹ Patrz: Martin Haim Studziński, *Ballada o wagonie. Rzecz o Agnieszce Osieckiej*, „Bibliotekarz Podlaski” 2/2018, s. 315–334. Tu o osadzeniu Osieckiej w tradycji balladowej – „głębokim”.

¹⁰ Tu oczywiście *Ballada o Janku Wiśniewskim* do słów Krzysztofa Dowgiałły z muzyką Mieczysława Cholewy. Ballada jako gatunek związany z historią i polityką aktywizuje się w materiale z epok przełomów w poezji polskiej, ukraińskiej, czeskiej, rosyjskiej. Wszędzie ma długą tradycję. Zob. Lucjan Suchanek, *Rosyjska ballada romantyczna*, Wrocław – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydaw. PAN 1974; Danuta Dąbrowska, *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce w latach 1980–1990*, Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego 1998.

¹¹ Trzeba też pamiętać, iż ulubionym utworem Gałczyńskiego, znanym mu w oryginale, był *Faust* Goethego. Również tłumaczenie Schillerowskiej *Ody do radości* jest pióra Gałczyńskiego (a jest ona przecież z symfoniczną muzyką Ludwiga van Beethovena „hymnem Europy”).

swe juvenilia, wreszcie nurty awangardyzujące Dwudziestolecia, które ożywiają jego lirykę, poematy. Jego absurd ma w sobie coś zaiste barokowego, a o wielu lirykach moglibyśmy powiedzieć, że tchną nastrojowością rokoka¹².

Romantyzm jest jedną z nut pewnej doskonałej, idiomatycznej tonacji poetyckiej Gałczyńskiego. Jej istotę stanowi liryzm. Liryzm niemożliwy do opisowego wyczerpania. Jego cechą konstytutywną jest jednak muzyczność o charakterze improwizacyjnym, o pewnej zmienności. To liryzm muzyczny, po którym słychać ślady etiudy, nokturnu, okrucy symfonii, ale i żywioł jazzowej improwizacji. W liryzm zapisywany swobodną, rytmiczną, melodyczną frazą zostaje wpisana melancholia rozwarstwiona między ostateczność straty a nieosiągalność marzenia. Świat lirycznie przez poetę opowiadany już minął i mija, ale jeszcze wciąż realnie istnieje przez wychylony w futurum żywioł marzenia. W tym liryzmie wyczuwa się witalność wyobraźni, lecz i rezygnację. Akt tworzenia staje się chwilą przeblysku, która szybko mija, spełnia się w krótkiej formie, intrygując skłonnością do ciągłego powtarzania tych samych obrazów, motywów, słów. W witalność Gałczyńskiego wpisane zostało ciągłe wyczerpanie, a nawet pogodne zmęczenie. Dlatego podmiot poetycko liryzujący świat ciągle balansuje między czułością a ironią, między rzeczywistością a jej groteskowo-absurdalnym przekształceniem. Patos, wzniosłość i dykcja mówienia *serio* przeplatają się i łączą z tonacją *buffo*, z ironią, tworząc oryginalny „czułoironicznowzniosły” świat (tak właśnie zapisany!).

Jest to też, co najtrudniej określić, liryzm nocny¹³ – liryzm nocy kosmicznej, która zazwyczaj przynosi poetom furie, apokaliptykę, czarnoromantyczną frenezję. Lecz tutaj odsłania chwile harmonii zaświadczone spojrzzeniami w jeden z nielicznych trwałych elementów świata i życia – nocne niebo, księżycowy nieboskłon.

Tak pojęty liryzm w sposób niewidzialny spaja, przenika i rewaloryzuje wszystkie tradycje od antyku po awangardę, z którymi dialoguje twórca. A właściwie nie rozmawia z nimi, lecz przenika je gestem lirycznego autokraty, prześwieśla tym czymś niewyraźnym, idiomatycznym, co nazywamy tu lirycznością Gałczyńskiego.

Ta niewyraźność unosi w sobie pierwiastek balladowy, ale nie samą balladę jako cel poetyckich zabiegów.

Liryzm przenika wszystkie inne „przejęte” pod swą władzę gatunki: elegię, dytamb, pieśń, poemat, liryk, obrazek sceniczny. Co istnieje u Gałczyńskiego, jest liryczne.

¹² Zob. Marta Wyka, *Wstęp*, w: Konstanty Ildefons Gałczyński, *Wybór poezji*, wyd. 6 zmienione, Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum 2003, s. LXII: „Sentymentalizm to jedno z ważnych źródeł jego liryzmu, jeśli pamiętać również o mieszczańskości sentymentalizmu, o sentymentalnym stylu pieśniowym i ludowym. Z tego nurtu zdają się wywodzić piosenki i ballady, które pisał Gałczyński – odnowione przez niego jako gatunki niskie, lecz współlistniejące z kulturalnymi odsyłaczami. Czasem odsyłacze są prawie cytatami, bliskimi naśladowaniom”.

¹³ Zob. Jarosław Ławski, *Kosmiczny gest Gałczyńskiego*; Jerzy Stefan Ossowski, „*Na tej balladzie wszystko jest oparte*”; Agnieszka Czajkowska, „*Wieszczą*” *poezja Gałczyńskiego. Na marginesie wiersza „Boję się zostać wieszczem (z powodu tzw. polemiki »brzozowniczej«)*”, w: Konstanty Ildefons Gałczyński. *Biografia i wyobraźnia. Studia*, red. Wojciech Kass, Jarosław Ławski, Białystok: Wydawnictwo Prymat 2025, s.111–130, 67–84, 131–150.

Liryzm wnika głęboko w humor poety. To humor uśmiechu, uśmiechnięcia się, ale nie uwalniającego śmiechu na głos. Czuło-ironiczno-wzniosłe uśmiechy – oto wszystko, co on przynosi. A może tylko: „uśmiechnienia”...

Gałczyński pisze wprawdzie ballady i nawet odnosi je do *Ballad i romansów*, ale nie jest poetą tego gatunku, jest poetą balladowej nuty, którą słyhać w jego wierszach, ale też w większości utworów lirycznych.

Balladowość, balladyczność versus balladynowość

Pisarz w dość licznych tekstach – praktycznie od początku dojrzałej twórczości – nawiązuje do ballady jako gatunku. *Gros* tego typu tekstów ma wyróżnik gatunkowy w tytule, ale są też tak nienazywane, lecz dość wyraźnie nawiązujące do balladowej polifonii rodzajowej i estetycznej. Jest tych utworów naprawdę sporo.

Czy to znaczy, iż są to ballady nie tylko w znaczeniu, jakie temu słowu nadaje kulturowy fenomen *Ballad i romansów*, lecz także jego przekształcenia w poezji polskiej aż do końca Dwudziestolecia międzywojennego? Bynajmniej. Większość ballad Gałczyńskiego nie nawiązuje do prawzoru Mickiewiczowskiego, ale jego pastiszowo-parodystyczno-ironiczno-satyrycznych przekształceń, których znakomitym przykładem jest *Epilog do ballad* autorstwa Odyńca i Słowackiego oznaczony tytułem, który „doradził” twórcom sam Mickiewicz. *Wiersz Niewiadomo co, czyli Romantyczność bawi* przekornym pytaniem skierowanym w stronę tajemnicy:

Szło dwóch w nocy z wielką trwogą,
Aż pies czarny bieży drogą.
Czy to pies?
Czy to bies?¹⁴

U Gałczyńskiego dostrzegam jednak, pomimo tonacji buffo w sięganiu po wzór ballady, silne, powtarzające się, imaginacyjne przywiązanie do dwóch archeobrazów z ballad Mickiewicza. W licznych trawestacjach będą one powracać jawnie lub ukrycie w twórczości autora *Mojej gwiazdki*. Pierwsze z tych nawiązań, archeobraz poddawany poetyckim wariacjom-metamorfozom, to fragment *Świtezii* zarysowujący poetycką wizję nocnego kosmosu u młodego Mickiewicza: „Jeżeli nocną przybliżysz się doba / I zwrócisz ku wodom lice, / Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą, / I dwa obaczysz księżycy”¹⁵.

¹⁴ Juliusz Słowacki, Antoni Edward Odyniec, *Niewiadomo co, czyli Romantyczność. Epilog do ballad*, w: Antoni Edward Odyniec, *Poezje*. Nowa, powiększona edycja, Poznań: Nowa Księgarnia J. A. Munka 1832, s. 90. Utwór powstał w Dreźnie między kwietniem a lipcem 1831 r. Współczesna pisownia tytułu: *Nie wiadomo co, czyli Romantyczność*.

¹⁵ Adam Mickiewicz, *Świtez. Ballada*, strofy 3–5, cyt. za: Adam Mickiewicz, *Dziela wszystkie*, pod red. Konrada Górskiego, t. 1, *Wiersze 1817–1824*, oprac. Czesław Zgorzelski, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Zakł. Nar. im. Ossolińskich, Wydaw. PAN 1971, s. 19.

Jeżeli nazywamy Gałczyńskiego poetą księżycy¹⁶, a jeszcze chętniej nazwałbym go lirykiem kosmicznej wyobraźni, to trzeba pamiętać, że całe poetyckie życie ponawia on gest księżycowy młodziutkiego Mickiewicza. Podmiot Gałczyńskiego ustawia się wobec Księżyca (przez wielkie „K”) i innych zjawisk na nieboskłonie, wobec nocy (a nie dnia i Słońca), i dopiero ustawiony w tej lunarno-astralnej pozycji zaczyna w wierszach akcję liryczną, poetycką opowieść. Jest to doprawdy poeta wyobraźni kosmicznej, zakorzenionej w romantycznych wyobrażeniach, ale już nie-romantycznej, innej, zmienionej.

Drugi obraz z *Ballad i romansów* prześladowający poetycko Gałczyńskiego wiąże się z *Lilijami* i słynną ich frazą: „Zbrodnia to niesłychana, / Pani zabija pana”.¹⁷ Gałczyński w licznych przywołaniach najczęściej humorystycznie nicuje przesłanie moralne *Lilij*, znów tworząc wariacje poetyckie. Zarówno w przypadku *Świtezii*, jak *Lilij* nawiązania do obu ballad nie oznaczają pisania ich polemicznych wersji, kontr-ballad, polemiki zwróconej *serio* w stronę Mickiewicza ani nawiązania *serio* do parodystów wzorca Mickiewiczowskiego. Powiedzmy od razu, iż jest poetą strzępów, śladów, fragmentów, które, zebrane z różnych gatunków, rodzajów, estetyk, potrafi wtapiać w całości estetycznie całkowicie oryginalne. Obcy jest mu gest Słowackiego, który to, „wieńcząc poezję balladową przeniesieniem jej wątków do tragedii szekspirowskiej, trafnie oparł *Balladynę* (powst. 1834, wyd. 1839) przede wszystkim na *Malinach* [Aleksandra Chodźki], łącząc z nimi tematy *Lilij* i *Świtezianki*” (Kleiner)¹⁸.

Proces, który nazwiemy od tytułu *Balladyny* – balladynizacją gatunku, jego rozpisaniem na wielką formę dramatu, kontaminacją z baśnią i tragedią, u Gałczyńskiego nigdzie nie zachodzi. Jego utwory to balladki, czuło-humorystyczne, ironiczne metamorfozy oparte na motywach, toposach, symbolach rodem z ballad, ale nie na balladzie jako pewnej historycznie ukształtowanej całości. Wyobraźnia Gałczyńskiego nie tylko ballady nie chce i nie może rozpisać w większe formy gatunkowe. Jest ona wyobraźnią spełniająca się w małych formach lirycznych, jej największe formalne osiągnięcia to poemat i cykl poetycki¹⁹. Balladynowość polegająca na włączeniu gatunku w metaformę, siłą rzeczy raczej ogromnie przekraczającą rozmiary ballady, jest obca Gałczyńskiemu, a nawet jest dlań strategią niemożliwą. Koncentrację liryzmu w mikroformach osiąga on dzięki skupieniu, które wydaje się jednak wynikiem pewnego zmęczenia,

¹⁶ Por. Bernadetta Walczak, *Animizacyjna kreacja księżycy w poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, „Studia Językoznawcze” 2011, nr 10, s. 307–320.

¹⁷ Adam Mickiewicz, *Lilije. Ballada (z pieśni gminnej)*, strofa 1, cyt. za: idem, *Dziela wszystkie*, t. 1, wyd. cyt., s. 58–59.

¹⁸ Juliusz Kleiner, (jb), *Ballada*, op. cit., s. 68.

¹⁹ Na przeciwnym biegunie leżą wiersze i poematy realizujące strategię alegorii jako politycznego kamuflażu lub utwory nasączone prańską, olsztyńsko-mazurską „regionalnością”. W nich, jak w *Bulwieciu* czy *Kronice olsztyńskiej* – pozwala sobie poeta na dużą formę, cykl. Zob. Teresa Wilkoń, *Poemat czy satyra? „Chryzostoma Bulwienia podróż do Ciemnogrodu”*, w: eadem, *Poematy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2010, s. 70–76; Jagienka Kass, Wojciech Kass, *Pranie. Azyl Gałczyńskiego*, Pranie: Muzeum K. I. Gałczyńskiego 2024; Jarosław Ławski, *Pisarz na niwie „regionalności”. Przypadek „Kroniki olsztyńskiej” Gałczyńskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 3/2019, s. 263–280.

niemocy wyobraźni. Świat-kosmos, świat-tragedia, świat-epos jest u niego możliwy tylko jako powtórzenie echa. Jest to powtórzenie w mikroskali, ulepione z fragmentów dawnych światów poetyckich. „Ulepienie” oznacza tu mistrzowskie ukształtowanie całości oryginalnej całości lirycznej.

Im większa niemożliwość ujęcia Całości w epickiej Wielkiej Formie, tym doskonalsza kondensacja ujęcia Całości w lirycznej Małej Formie.

Poetycki gest Gałczyńskiego zasada się na swobodnej, niczym nieograniczonej grze z pierwowzorem, lecz nie całym. Pierwowzór podlega najpierw fragmentaryzowaniu. Poszczególne motywy nie są jednak – jak u Słowackiego czy Mickiewicza – „składane” przez poetyckiego majsterkowicza (*bricoleura*) w nowe całości, lecz albo od razu przetwarzane w prawie nierozpoznawalne, jeśli chodzi o pochodzenie poszczególnych fragmentów, nowe całości, albo poddawane parodystyczno-satyrycznemu, ironicznemu przeobrażeniu, albo oznaczane jako cytaty ironicznym nawiasem.

Pierwszą technikę metamorfozy znakomicie widać w niezliczonych wierszach z motywem księżycy, natury, nocy. Właściwie są to wiersze o cechach balladycznych, ale nie ballady. Z trudem daje się w nich posłyszeć echa tego gatunku, choć przecież nie da się nie zauważyć, iż coś z ballady mają: kosmiczny *entourage*, zanikający pierwiastek epicki zdominowany przez liryzm, odrobinę zagadkowości świata (a może nawet tajemniczości), nastrój (bliższy młodopolskiemu *Stimmungowi* niż metafizyce głębinnych aktów poznawczych u romantyków)²⁰, liryczne „ja”, które dominuje nad całkowicie mu podporządkowanym światem przedstawionym. Arcydziełem takiej balladyczności jest *Ballada ślubna I* (1930)

Gdyby nie te guziki, byłby zwyczajny kum
z rękami jak dębczaki i z nosem jak dzwonnica,
orałby czarne pole. A teraz gwar i szum:
– Stangret! Wariat w cylindrze! – piszczy, tańczy ulica.
[...].
A może rzeczywiście wszystko się nam przysniło:
stangret, kareta, wieczór, mój frak i twój tren,
i nasze życie twarde i słodkie jak sen.
Nie byłoby małżeństwa, gdyby nie nasza miłość.²¹

Wszystko jawi się w niej „gałczyńskie”: trochę *serio*, trochę *buffo*, realność i nadrealność, rzeczywistość i nierzeczywistość, gwiazdy, księżycy, sen i nie-sen. Akcja zostaje skondensowana do zapisu sytuacji po ślubie, może obrazu nowożeńców zaraz po akcie zaślubin, jakiejś podróży. Balladyczność sytuacji lirycznej wyraża się poprzez tekstowe

²⁰ Jak sądzę, w kreacji nastroju(-ów) u Gałczyńskiego znać raczej inspirację Młodej Polski niż romantyzmem. Zob. o nastroju: Halina Krukowska, *Orfizm Leopolda Staffa*, w: *Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. Krzysztof Korotkich, Jarosław Ławski, Białystok: Wydawnictwo Trans Humana 2008, s. 355–366.

²¹ Konstanty Ildefons Gałczyński, *Ballada ślubna I*, „Bluszcz” 1931, nr 6, cyt. za: idem, *Szarlatanów nikt nie kocha. Wiersze zebrane*, t. 1, wstęp Jerzy Stefan Ossowski, Warszawa: Prószyński Media 2014, s. 240.

sygnały warunkowości, którą niesie w sobie tryb wewnętrzny „gdyby... nie”. W końcu finałowa puenta: „Nie byłoby małżeństwa, gdyby nie nasza miłość” – brzmi jak antyballadowa, poważnie sformułowana deklaracja miłości. Ale jest to miłość pogrążona w nastrojowości jakiegoś snu, w którym świat, a więc i małżeństwo, i miłość, jakby jest i zarazem nie jest, tkwi i nie tkwi. Dominuje tu topika nieokreśloności: wszystko jest „jakieś”... Mimo wszystko – ballada niesie deklarację miłości owianej tajemnicą życia, które jest snem (motyw *la vida es sueño* Calderona, sny z poezji Słowackiego).

W pisanej cztery lata później *Balladzie ślubnej II* (1934) trudniej już dostrzec tonację *serio*, która ginie przywalona surrealistycznym obrazowaniem jakiejś wizji opiumicznej:

Skuła nam nogi ciemna siła
w płynie tłoczonym z maku,
lecz całe szczęście, że świeciła
twa kłamra ze szmaragdu;
[...]²²

Balladyczność tej ballady znów przecież ujawnia się podobnie: pojawia się akcja liryczna, wizyjność, swoista witrażowość odległych obrazów i sensów połączonych mistrzowsko rytmem, rymem, strofą. A sens? Znaczenie?

Ten balladyczny wiersz w jakiś sposób jest nawet hiperromantyczny, choć nastrojem przypomina arcydzieła libertynizmu: *Wyznania angielskiego opiumisty* de Quinceya lub *Watheka* Beckforda²³ – a nie romantyczne ballady. Jest w nim coś ze zmysłowości i nieokreśloności ballad młodopolskich, coś też z Leśmianowskiej techniki kreowania nieokreśloności. W całości wiersz zdaje się albo nieskończenie bogaty w znaczenia, albo hipersemiotycznie pozbawiony znaczeń²⁴. Jest albo nadproduktywny symbolicznie, albo antysymboliczny, ostentacyjnie ornamentacyjny, spełniający się w grze, którą rozumieją tylko podmiot liryczny i ona, bohaterka liryczna, czy po prostu „ten mąż” i „ta żona”, Konstancy i Natalia.

W tym samym kierunku podążała już jednak znacznie wcześniejsza *Ballada o trąbiącym poecie* (1926):

Mówią, iż była panienska,
co miała na imię Ina.

²² Konstancy Ildefons Gałczyński, *Ballada Ślubna II*, „Kurier Wileński” 1934, nr 288, cyt. za: idem, *Szarlatanów nikt nie kocha...*, t. 1, op. cit., s. 259, strofa 1–4 (z. 11).

²³ Por. o poetyce wizji, eksperymentach z używkami: Mario Praz, *Zmysły śmierci i diabeł w literaturze romantycznej*, przedm. Mieczysław Brahmner, przeł. Krzysztof Żaboklicki, wyd. 2, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria 2010; *Sztuczne raje... Użytki w literaturze*, red. Michał Kuziak, Słupsk: Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej 2002.

²⁴ O hipersemiozie jako świadomej nadprodukcji znaczeń: Jarosław Ławski, *Błędne ognie. O hipersemiozie w „Baśni” Goethego*, w: Johann Wolfgang von Goethe, *Baśń*, przeł. Krystyna Krzemień-Ojak, wstęp Wojciech Kunicki, oprac., wpraw. i red. Jarosław Ławski, wyd. 2 popr., Białystok: Wydawnictwo Alter Studio 2017, s. 51–73.

Gdy chciała powiedzieć: „kocham”,
mówiła: „kokaina”.
Miała niebieską wstążkę
i niebieskiego kota.
Kot wachał kokainę,
a Ina wachała kota.²⁵

Wiersze takie jak *Ballada ślubna II* i *Ballada o trąbiącym poecie* nie należą do grupy tekstów balladycznych (jest ich mnóstwo, bez słowa „ballada” w tytule, a zazwyczaj z księżycem lub gwiazdą jako bohaterem lirycznym).

Najczęściej stosowaną techniką staje się u Gałczyńskiego parodystyczna, intertekstualna balladowość. Polega ona na prostym uruchomieniu kodu gatunkowego ballady i poddaniu go idiomatycznej parafrazie ironicznej, satyrycznej, polemicznej (to ostatnie rzadko). Podkreślę: jest to parafraza właściwa tylko jemu. Wszystkie przeobrażane w niej elementy gatunku zostają zlirowane.

W 1926 rok pisze poeta *Straszny dwór*, wiersz nienazwany balladą, ale stapiający w siedmiostrofowej konstrukcji *Marię* Malczewskiego, *Tukaja* Mickiewicza, *Fausta* Goethego, tragedię Sofoklesa, operę Moniuszki, echa Byrona i oczywiście „ducha” *Ballad i romansów*:

O północy, gdy słycać zawodzenia fletu,
gdy wśród księżycy ruin puchają puchacze,
gdy w diabelskim kominie wiatr kurantem płacze,
stary Miecznik powoli wychodzi z portretu.
Już wyszedł i dłoń lewą na miecza głowicy
oparłszy, czegoś wzrokiem zasępiionym szuka,
może z Mefistofelem skuma się jak Tukaj,
może gusła... nie. Miecznik szuka, szuka świcy.²⁶

Ów znakomity pastisz z „Cyrułika Warszawskiego” pozostaje tylko żartem poetyckim, jakby balladowością uchwyconą w stanie czystym jako mistrzowska gra. Potem Gałczyński będzie pisał ballady o wszystkim: z wydźwiękiem purenonsensowym (*Ballada o trąbiącym poecie*), quasi-polityczne (*O żalonym królu Stołeczku i o wszetecznej królownie Madlence*), z podtekstem antysemitycznym (*Ballada o Aronku*), drwiące z nieballadowego pierwowzoru (*Filon i Laura*), *serio* (*Ballada o szklarzach*, 1946), doraźne satyryczne ballady (*Ballada o samotnej pompie*, 1946, *Ballada o mrówkojadzie*, 1946). W słynnych utworach – *Balladzie o autorach, co mieli żal do Artosu* (1950), *Balladzie o trzęsących się portkach* (1953), *Balladzie sentymentalnej* (1953) – wadził się (z morałem) z patologiami życia pisarskiego stalinowskiej Polski (do tego życia sam zresztą należał).

²⁵ Konstanty Ildefons Gałczyński, *Ballada o trąbiącym poecie*, „Cyrułik Warszawski” 1930, nr 2, cyt. za: *Szarlatanów nikt nie kocha*, t. 1, s. 83, strofy 1–2 (z. 11).

²⁶ Konstanty Ildefons Gałczyński, *Straszny dwór*, „Cyrułik Warszawski” 1926, nr 16, cyt. za: *Szarlatanów nikt nie kocha*, t. 1, s. 72, strofy 1–2 (z. 7).

Są to przykłady balladowości spłaszczonej, ujednoznacznionej przez wpisanie w satyryczną, ironiczną formę wiersza-szyderstwa. Nawet jednak szyderstwo²⁷ jest u Gałczyńskiego osobliwe: nie niszczy, raczej moralizuje, obnaża, ale bez furii, może nawet z czułą obojętnością zmęczonego podmiotu, który nie ma siły na walkę. Elementy owej balladowości są przez Gałczyńskiego wykorzystywane w wierszach o wymowie tak skrajnej, odmiennej w utworach z prawicowego „Prosto z mostu”, a innej w tekstach socrealistycznych, że aż trudno w nich dostrzec jakąś konsekwentną strategię kreatywną i ideową. Zdaniem Marty Wyki: „Najsilniejszą frustracją personalną Gałczyńskiego był, jak się wydaje, lęk przed utratą publiczności. To w nim biorą początek jego często niezrozumiałe bądź krytykowane wybory, deklaracje ideowe budzące sprzeciw, brak jednoznacznych kryteriów w sytuacji, gdy trzeba było się opowiedzieć po jakiejś stronie – artystycznej, politycznej, osobistej”²⁸.

Czy dlatego pisał zarówno antysemitcko wybrzmiewające wiersze do „Prostu z Mostu”, jak i socrealistyczne kicz? I do jednej, i do drugiej „pracy” wykorzystywał elementy wszelkich znanych mu gatunków klasycznych: od piosenki do dytyrambu i ody (i różne „fragmenty” „cząstki” epickie, dramatyczne). Zastanawiająca jest niezwykła naraz zmienność i stałość Gałczyńskiego. Jego *universum* poetyckie jest zamknięte, lecz w ciągłym ruchu, wirujące, nawracające holistycznymi ruchami-powrotami obrazów. Ten ruch jest u niego ruchem koniecznym, lecz coraz bardziej bolesnym, męczącym. To ruch-wir. Bolesne wirowanie imaginacji zapisane zostaje także w balladach, nadproduktywnych znaczeniowo, doprowadzonych do hipersemiotycznego wyczerpania, do kresu.

Dwa takie momenty wyczerpania i kresu dzieli dwadzieścia lat. W 1933 roku Gałczyński publikuje *Balladę zimową*, w której echa *Lilij* Mickiewicza brzmią absurdalnym humorem:

Kiedy Heliodor wrócił do domu,
 żona zrobiła złą minę:
 – Mój Heliorabbi, chcesz, to mnie zabij,
 zginął mi klucz od sardynek.
 [...]

 – Gdzie klucz? gdzie klucz? – zapłakał.
 Kiedy kończymy ową balladę,
 rosłą ciemności zimowe.
 Mąż infernalny, kluczowi fatalny,
 żonie odgryza głowę.²⁹

²⁷ Poetykę szyderstwa wyraźnie odróżniam od poetyki ironii, absurdu, sarkazmu.

²⁸ Marta Wyka, *Wstęp* do: Konstanty Ildelfons Gałczyński, *Wybór poezji*, wyd. 4, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. XXVIII.

²⁹ Konstanty Ildelfons Gałczyński, *Ballada zimowa*, cyt. za: idem, *Portret muzy. Wiersze...*, t. 2, s. 710. Por. *Przypisy* do tej edycji, s. 866: „*Ballada zimowa* – O tej balladzie Edward Osmańczyk w swoim wspomnieniu pt. *O Zielonym Konstantym* (»Świat« r. 1956; nr 16). Ballada była napisana żar-

O czym jest ów wiersz? Czyżby o niczym? O pięknym niczym, którym na przykład może być pisanie. *Pure nonsense*, absurd, ironia, stand-upowa improwizacja (przed wynalezieniem stand-upu)³⁰ – wszystko ma jednak sygnaturę estetyki Gałczyńskiego. Nawet „odgryzienie głowy” okaże się równocześnie niemakabryczne i makabryczne, straszne i niestraszne. Nowe *Lilije* powstają, gdy „rosną ciemności zimowe”. Co to znaczy? Nic. Idzie zima, mniej światła, rośnie absurdalność istnienia? Opresja historii? Autor ballady prowadzi ostentacyjną grę z pierwowzorem, najmocniej uwydatnioną frazą i jej rytmiką: „Mąż (...) żonie odgryza głowę” // „Pani zabija pana”. Lecz czy jest ona „zimowa”, bo powstała zimą, gdy nadciąga mrok i w długie zimowe wieczory trzeba się czymś poetycko bawić? A może to rok 1933, w Niemczech do władzy idzie Hitler, a w wierszu pojawił się przecież żydowski „Mój Heliorabbi”? A może to akcent – przeciwnie – antysemicki?

Hipersemioza Gałczyńskiego wyklucza jeden sens, lecz zostawia tropy dla wielu interpretacji, które... muszą się wykluczać. Chyba że stwierdzimy, iż wszystkie są naraz prawdziwe. Co tchnie duchem absurdu. Dwadzieścia lat później ten sam balladowo-liliowy motyw przejawia się zupełnie inaczej. W 1947 roku Gałczyński pisze wiersz *Śliczne „Lilie”!*, w którym pobrzmiwa nuta *pure nonsense* i „satyryczności”...

„Zbrodnia to niesłychana,
pani zabiła pana;
zabiwszy grzebie w gaju,
na łączce przy ruczaju,
grób liliją zasiewa”,
a jeszcze w dodatku śpiewa!
.....
Takie utwory Wieszcza
Dzieciom się w książkach zamieszcza!!!!³¹

Oburzenie ironisty? Tak. Kpina, żart? Tak. Ale może w tymże roku '47 w Polsce sięga po władzę stronnictwo Stalina? Tak, też. I pewnie, przywołując biografię poety, znajdziemy sto innych kluczy do lektury. Widać, że wzorzec ballady wyczerpuje się – jest możliwy do kontynuacji już tylko albo jako parodia (polemika, satyra etc.), albo jak nie-ballada (jak w obu nawiązaniach do *Lilij*, które nie są przecież antyballadami, nieballadami).

tem, jako tekst na Polski Bal Akademicki w Berlinie w 1933 r. »Komitet balowy – pisze Osmańczyk – wysłał mnie. Zgodzony kompozytor odmówił melodii«. Pierwodruk *Dziela*, »Czytelnik«, r. 1957; t. II”.

³⁰ Zob. Mieszko Minkiewicz, *Stand-up jako gatunek komediowy. Geneza, teoria, interpretacja*, w: *Dramat w nowych ujęciach teoretycznych. Studia slawistyczne*, red. Natalia Maliutina, Jarosław Ławski, Białystok – Odessa: Wydawnictwo Alter Studio 2014, s. 327–347.

³¹ Konstanty Ildefons Gałczyński, *Śliczna „Lilia!”*, „Przekrój” 1947, nr 134, cyt. za: idem, *Portret muzy. Wiersze zebrane*, t. 2, s. 193. Por. z „lilijnego” cyklu sztycherzy wiersz *Lilie albo kwiatki prohibicyjne* z 1930 r.

Balladynowość (ta rodem z *Balladyny* Słowackiego) polegająca na zwielokrotnieniu potencjału ballady, jej kontaminacji z formami przerastającymi ją, jest u Gałczyńskiego niemożliwa. Pozostaje balladyczność – liryczne echo ballady, głęboko wtopione w niezliczone wiersze. W ten sposób nie tylko balladę jako gatunek Gałczyński doprowadza do kresu: rozpuszczając w imaginarium liryzmu.

Ballada zimowa I, ale też takie wiersze jak *Księżyc* (1952), *Leśniczówka* (1952), *Grób Beethovena* (1953), są jakby zwycięstwem ballady po jej kresie. Może nawet nie tyle ballady, ile jej aury, nastroju, tego czegoś niewyraźnego, co ma pokrewieństwo z wszelkim pierwiastkiem „metaf”, z metafizyką³². Ale pokrewieństwo nie oznacza metafizyki.

Wydaje się, że niewielu poetów (może i żaden) mogło spożytkować liryczną balladyczność Gałczyńskiego w tonacji *serio*. O wiele łatwiej można się było inspirować parodystyczną balladowością, a nawet antyballadowością ballad Gałczyńskiego³³. Do dziś zdarzają się ambitne próby wykorzystania pierwowzorów Mickiewicza, ale raczej nikt nie naśladuje ballad Gałczyńskiego. Wszelkie *serio* kontynuacje polemiczne ballady po Gałczyńskim, muszą, jak sądzę, nosić echa innej już tendencji: wpisywania ballady w kulturę popularną, w muzykę, film, w kulturę masową.

Także balladyczność i balladowość – niekoniecznie z Gałczyńskiego – dadzą się posłyszeć w tonacji melancholicznej i *serio* w balladach Agnieszki Osieckiej, tekstach Janusza Kofty czy nawet Edwarda Stachury³⁴. Jest w nich coś z epicko-liryczno-melancholicznej nuty balladyczności Gałczyńskiego, ale, rzecz jasna, nie ma Gałczyńskiego.

We współczesnych balladach śpiewanych z dawnej ballady pozostaje najczęściej jej liryczna nastrojowość. Jednym z pierwszych, którzy z gatunku uczynili estetyczną nutę (tylko i aż), podając ten gatunek popkulturze, był Konstanty Ildefons Gałczyński.

³² Zob. Jarosław Ławski, *Poezja metaf.* Kuczkowski, Kass, Dakowicz, w: „*Topos*”: pismo literackie, idee, środowisko. *Studia*, red. naukowa Joanna Godlewska i Jarosław Ławski, Kraków – Białystok: Collegium Columbinum 2021, s. 325–339.

³³ Idiomatyczne imaginarium Gałczyńskiego nie wydaje się łatwe do naśladowania nawet w poetyce intertekstualnej gry. Można je wykorzystywać do tworzenia pastiszów. Z prób kontynuacji polemicznej Mickiewicza zob. Przemysław Dakowicz, *romantyczność*, „*Twórczość*” 2023, nr 9(934)/2023; zob. Zofia Zarębianka, „*Ballady i romanse*” i ich dalsze ciągi. *Kontynuacje, transformacje, reinterpretacje*, w: *Romantyzm polski: dorobek, przebieg, oddziaływanie. Studia*, red. Bogusław Dopart, Jarosław Ławski, Agnieszka Ziółowicz, Kraków – Białystok: Wydawnictwo Prymat 2025, s. 431–447.

³⁴ Por. interpretację *Ballady wagonowej* (1969) Osieckiej: Martin Haim Studziński, op. cit.; Ireneusz Opacki, *Ewaluacja balladowej opowieści: zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822–1920*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 1961; Agnieszka Majcher, *Wyznaczniki gatunkowe współczesnej polskiej ballady (1939–1969). Próba typologii*, „*Zagadnienia Rodzajów Literackich*” 1993, z. 1; Joanna Dobrowolska, „*Nie da się jej wyśpiewać. Da się nią być. I śpiewać*”. *Piosenka w twórczości Edwarda Stachury*, „*Tekstualia*” 2018, nr 2, s. 49–70; Piotr Derlatka, *Poeci piosenki 1956–1989. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Janusz Kofta*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2012.

References

- Gałczyński Konstanty Ildelfons, *Dzieła w pięciu tomach*, red. Kira Gałczyńska, Barbara Kowalska, Warszawa: Czytelnik 1979.
- Gałczyński Konstanty Ildelfons, *Kronika olsztyńska*, wstęp i oprac. Andrzej Drawicz, il. Andrzej Strumiłło, Olsztyn: Wydawnictwo „Pojezierze” 1975.
- Gałczyński Konstanty Ildelfons, *Kronika olsztyńska*, wstęp Wojciech Kass, fot. Marek Truszkowski, Pranie: Muzeum K. I. Gałczyńskiego 2019.
- Gałczyński Konstanty Ildelfons, *Portret muzy. Wiersze zebrane*, T. II, Warszawa: Warszawa: Prószyński Media 2014.
- Gałczyński Konstanty Ildelfons, *Szarlatanów nikt nie kocha. Wiersze zebrane*, T. I, wstęp Jerzy Stefan Ossowski, Warszawa 2014.
- Konstanty Ildelfons Gałczyński – miejsca niedoczytane*, red. Anna Janicka, Dariusz Kulesza, „Bibliotekarz Podlaski” 3/2019 [44], s. 15–290.
- Kulawik Adam, *Poezja to jest złoty szerszeń. Rzecz o poematach K. I. Gałczyńskiego*, Kraków: Wydawnictwo Antykwa 2015.
- Ossowski Jerzy Stefan, *Sprawa Gałczyńskiego. Szkice z antropologii kultury literackiej*, Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego 2011.
- Ossowski Jerzy Stefan, *Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*, Kraków: Wydawnictwo AP 2016.
- Wyka Marta, *Wstęp do: Konstanty Ildelfons Gałczyński, Wybór poezji*, oprac. Marta Wyka, wyd. 4, Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum 2003, s. V–LXXX.