BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.532
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Krzysztof Korotkich*
Uniwersytet w Białymstoku
https://orcid.org/0000-0002-4310-0402

Śmierć Poety. O motywach tanatycznych w poezji Konstantego I. Gałczyńskiego

The death of the Poet. On thanatic motifs in Konstanty I. Gałczyński's poetry

Abstract: Death in poetry by Konstanty I. Gałczyński is a subject still waiting to be explored in full. This article is an attempt to examine the significance of the death motif in Gałczyński's poetry, the role that this subject could have played in shaping poetic imagination and building an individual vision of the world, not to mention his philosophy. Attention is drawn to the presence of the motif throughout the entire period of Gałczyński's work, and the talent of the poet, capable of various uses of this difficult, heavy and demanding subject seems no less unusual. Gałczyński tries to convey that death in poetry does not have to scare the reader, neither should it trivialize the problem; his poetry teaches the ubiquity and diversity of "Thanatos" in human life.

Keywords: Konstanty Ildefons Gałczyński, death, imagination, poetry, lyrics, dying.

* Krzysztof Korotkich – dr hab., adiunkt w Pracowni Komparatystyki Kulturowej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Autor monografii.: *Alchemia ducha. Studia i szkice o twórczości Józefa B. Dziekońskiego* (2019).

Liryka

Śmierć? Proszę bardzo.

Ale dużo dam za to,
żeby chodzić po mieście
bez kłopotów nareszcie
i nucić „Walc piętnasty" Brahmsa

pod oknami, gdzie cynerarie
piosnkę skandują rzewną,
oświetlone światłem od wewnątrz,
cynerarie jak halucynacje,

którymi (halucynacjami)
wewnętrzna ciemność południa
powoli się zaludnia,
gdy się człowiek zagapi –

jakby nie można było
wreszcie bez krzywych linii
życia ułożyć miło,
po prostu, tak jak inni.

A podobno świat już zielony,
kobiety pieką ciasta;
i łamią dziobami wrony
gałązki na nowe gniazda.[1]

1.

Liryka to wszystko, a z pewnością bardzo wiele, na czym zależało Gałczyńskiemu, na czym się znał, co lubił, była jego przestrzenią i esencją jego

[1] K. I. Gałczyński, *Liryka*, [w:] tegoż, *Dzieła w pięciu tomach. Poezje*, t. 2, Warszawa 1979, s. 243. Wszystkie cytaty z tego wydania oznaczam w nawiasie, podając tom i numer strony.

egzystencji, poetyzował listy do żony oraz zakupy w wiejskim sklepie, gdy musiał zaopatrzyć się w zwyczajne świece, chroniące go przed ponurym mrokiem. Śmierć oraz problematyka oscylująca wokół tego tematu nie wydaje się zagadnieniem najważniejszym w poezji Gałczyńskiego, nie dominuje tak pod względem frekwencji, jak też ze względu na wagę refleksji filozoficznej[2].

Michał Głowiński i Janusz Sławiński we wstępie do antologii *Poezja polska okresu międzywojennego* wydanej w serii Biblioteka Narodowa, w części zatytułowanej *Wobec spraw ostatecznych*, nie przywołują twórczości Gałczyńskiego, umieszczając go dopiero w zagadnieniu zatytułowanym *Poezja groteskowa*. Syntetyczne ujęcie problemu nie musi być miarodajne, jest jednak ciekawym sygnałem, rzucającym światło na pewien model stereotypowego odbioru twórczości tego poety, zbyt łatwo zaszeregowanego między pisarzy „lekkich", związanych z groteską, ale jednak nie z nurtem „spraw ostatecznych". Gdyby zatem przyjąć, że w wyobraźni Gałczyńskiego sprawy ostateczne nie znajdowały się na pierwszym miejscu, to cytowany wyżej wiersz, a wraz z nim wiele innych, stanowić mogą nie lada problem dla czytelników, którzy chcieliby w owych pozornie błahych utworach nie dostrzegać niczego więcej oprócz zabawy, sprawnej gry pozbawionej głębszych sensów.

W 1926 roku Gałczyński pisze kilka wierszy o aniołach lub o raju. Nietrudno skojarzyć je z ciekawością skierowaną ku sferze eschatologicznej, albo co najmniej duchowej. *Piosenka o trzech wesołych aniołkach*, *Upał w raju* czy *Raj* z 1929 poprzedza oczywiście wiersz z 1924 roku *Włożę spodnie czarne, cmentarne*. Dziewiętnastoletni poeta w jednym z pierwszych swoich utworów wizualizuje własną poetycką, wyidealizowaną, a także ironiczną śmierć:

Włożę spodnie czarne, cmentarne
i pójdę w siną dal,

[2] Na wstępie należy zaznaczyć, że szkic jest próbą zgłębienia znaczenia tylko jednego z ważnych motywów w twórczości Gałczyńskiego, obszerne oraz wnikliwe studia poświęcili poecie: A. Stawar, *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959; M. Wyka, *Gałczyński a wzory literackie,* Warszawa 1970; W. Kass, *Pęknięte struny pełni. Wokół Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Olsztyn – Pranie 2004; J. S. Ossowski, *Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*, Kraków 2006; J. S. Ossowski, *Sprawa Gałczyńskiego. Szkice z antropologii kultury literackiej*, Kielce 2011; A. Arno, *Niebezpieczny poeta. Konstanty Ildefons Gałczyński*, Kraków 2012. Godne uwagi są ponadto szkice zamieszczone w tematycznym numerze „Bibliotekarza Podlaskiego" 2019, t. 44, nr 3.

i nic nie zostanie tu po mnie,
jeno ten cichy żal,

jeno te białe modrzewie,
jeno ten czarny frasunek
i gdzieś tam w knajpce za miastem
niezapłacony rachunek.

Gdy skonam, o moi najdrożsi,
a skonam wieczorem niebieskim,
napiszcie list, przyjaciele,
do panny Felicji Kruszewskiej.

Felicja, słodka poetka,
napisze mi epitafium:
JAKA SZKODA, PANOWIE I PANIE,
ŻE ZNOWU POETĘ SZLAG TRAFIŁ!
(t. I, s. 19)

Śmierć antycypowana i w młodzieńczym wieku traktowana jako poetycka prowokacja towarzyska nie jest tu ewenementem, jednak może zaskakiwać, bo to, co w swoim pierwszym utworze „tanatycznym" Gałczyński eksponuje, to nie lęk, ani nawet metafizyczne boje z nieznanym, ale określenie charakterystycznej tylko dla niego dykcji poetyckiej, opartej na zasadzie równoważenia problemów, zagadnień, spraw granicznych. Dlatego czarne spodnie cmentarne są zrównoważone niebieskim wieczorem, w późniejszym zaś okresie przyjdzie zielona godzina. Symbolika kolorów używanych przez Gałczyńskiego to jednak temat wart osobnej refleksji, zwłaszcza, że mają ewidentnie konotacje aksjologiczne, a także eschatologiczne.

Praktyczny prawie-nieboszczyk troszczy się nie o wygodny grób, czyli o ciągłość dóbr i wygód doczesnych, ale o porządek liryczny, o dobre słowo, o pamięć poety. To oczywiście jedynie poza, ironiczny gest wskazujący na dystansowanie się wobec śmierci i jej potęgi. Chociaż nawet udaje się poecie pominąć samą śmierć, zastępuje ją poeta odegraniem roli aktywnego, w pełni panującego nad swoim umieraniem oraz nad tym, co powinno się według nie-

go wydarzyć po śmierci. Jest reżyserem własnego zgonu i panem wydarzeń celebrowanych po. Ironiczny wymiar tego projektu zasadza się jednak nie na wyręczeniu śmierci lub na pozornym jej oszukaniu – aktywność pośmiertna bohatera – ale na tym, że taż sama śmierć, którą adoruje bohater, kradnie mu nie tylko dalsze – możliwe – życie, ale także, a przede wszystkim, teraźniejszość, najbardziej realne z „możliwych" żyć, które poeta ma dla siebie. Może to być oczywiście mrużenie oka, gra z czytelnikiem, ale równie dobrze gorzka diagnoza, świadectwo rozpoznania siebie w krajobrazie cmentarnego dominium, niemożliwego do oddalenia, odegnania, zamazania już nawet w młodzieńczym okresie.

Sina dal, czarny frasunek, niebieski wieczór – to barwy określające poetycki krajobraz świata, z jakim właśnie przychodzi bohaterowi się rozstać – w czarnych spodniach cmentarnych. Lazury wypełniają także przestrzeń raju, ukazaną w wierszu *Raj* z tego samego, 1929 roku. Dominują w nim lazury i srebro, dopiero pod koniec utworu autor przywołuje mistyczne „zwierzę złote", a oniryczny obraz dopełniony zostanie opisem małego motyla:

Wtedy burza księżyca, wtedy kwiaty strzelają
i śmiech jak zwierzę złote przebiega pomiędzy drzewy.
Lecz oto cisza nagła, bo patrz – na Bożych włosach
motyl przysiadł i zasnął, naiwny i bardzo mały.
(t. I, s. 125)

Boże włosy to najlepsze miejsce dla motyli, nie tylko bez ograniczeń mają one, jak się okazuje, dostęp do Stwórcy, ale mogą na Niego po prostu siadać. Motyl jest mały, pewnie młody, o Bogu nie wiadomo wiele, ale można się domyślać, że bardzo mały, naiwny owad pochodzi raczej ze świata dopiero co stworzonego, równie młodego, więc i Bóg nie powinien wtedy jeszcze być stary... Łatwe okazują się skojarzenia z bliskością Boga i człowieka, doświadczanie Jego fizycznej obecności, które były fundamentalną cechą raju, niestety – utraconego. Można odnaleźć w tym obrazku sentymentalną tęsknotę za utraconym rajem, ale jednocześnie brutalną prawdę o aktualnym położeniu człowieka, który nie jest już ani w raju, ani na ziemi, ani nawet motylkiem siadającym Bogu na głowie[3].

[3] O motywie raju i arkadii u Gałczyńskiego zob. A. Kulawik, *Bal i Arkadia – dwa kluczowe motywy liryki Gałczyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny" 1974, nr 6.

Naiwny i bardzo mały motyl, który znalazł schronienie na Bożych włosach, nie może mimo wszystko, mimo opieki najlepszego Patrona, czuć się bezpiecznie, nie ochronią go ani lazury nocy okrągłej, ani błękity nieba, groźny bowiem być może nawet ów nadmiar kolorów – o czym czytelnik dowiaduje się z kolejnego wiersza, napisanego w tym samym roku. Wymowny w kontekście akurat tego wiersza zatytułowanego *Na śmierć motyla przejechanego przez ciężarowy samochód*:

Niepoważny stosunek do życia
figle ci w końcu wypłatał:
nadmiar kolorów, brak idei
zawsze się kończą wstydem i
są wekslem bez pokrycia,
mój ty Nieprzypiąłniprzyłatał!
(t. I, s. 146)

Lekkoduch motyl ginie pod ciężarówką, ale jego śmierć nie poraża, brak w pewnym sensie w tym obrazie należnego dramatyzmu, jest tu jedynie rodzaj westchnienia, które nie rozlicza z kolejnego utraconego życia, akcentując jego bylejakość i miałkość. Takiego życia nie żal, takiego, czyli nazbyt kolorowego – nieprzypiąłniprzyłatał – niepraktycznego. Motyl jest symbolem kruchości, nietrwałości, wyrazem tej sfery życia, która nie jest na pierwszym planie[4]. Mo-

[4] Wyobraźnia Gałczyńskiego okazuje się w tym aspekcie podobna do wyobraźni Elizy Orzeszkowej, na ową cechę talentu autorki *Nad Niemnem* zwróciła uwagę Magdalena Kreft w książce *Śmierć białych motyli. Eliza Orzeszkowa – biografia, wyobraźnia, idee*, Gdańsk 2019, tu s. 12: „Jest to wyobraźnia wrażliwa na żywioł roślinny, na pogodę, wodę i śnieg, czuła na różne rodzaje światła i ich źródła, na dźwięki i zapachy, kolory i faktury, wreszcie: na zestawienia antynomiczne. Wobec postulowanego tu objaśniania inwencji pisarskiej Orzeszkowej poprzez dominantę fantazmatyczną można by kompozycję tej książki scharakteryzować jeszcze inaczej: wiedzie ona od wzlotu na skrzydłach do nagrobka i epitafium, a więc do śmierci, którą pisarka ujmowała zgodnie z wielowiekową tradycją jako metamorfozę w motyla, symbolizującego duszę i zmartwychwstanie. Toteż obraz skrzydeł i lotu to kolejny wykorzystany w pracy motyw porządkujący, zwłaszcza otwierający i zamykający opowieść. W *imaginarium* Orzeszkowej bowiem jedno z najważniejszych miejsc zajmują właśnie obrazy skrzydeł, powtarzających się w wielości przedstawień (ptaków, motyli, ważek i innych owadów, nietoperzy, wiatru, myśli, nadziei, wyobraźni, aniołów, duchów, Boga, Ikara, nawet kapeluszy, welonów, wiatraków i parawanów), oraz motyli". Orzeszkowa niekoniecznie musiała być inspiracją dla Gałczyńskiego, jednak interesujące mogłoby się okazać zbadanie wpływu jej twórczości na wyobraźnię poety, a przynajmniej na podobieństwa w sferze wrażliwości na piękno i kruchość natury.

tyl to coś w rodzaju powtórzenia bajki o koniku polnym i mrówce, konik polny bowiem jest „nieprzypiąłniprzyłatał" i nie realizuje niczego, co praktyczne, emanuje „bezwartościowym" pięknem. Poeta w ten sposób i tym razem prowokuje do głębszej refleksji, jednak pod warunkiem, że czytelnik zechce w powyższym obrazie i w poetyckim komentarzu uznać dominację ironii.

Nie licząc pierwszego, skądinąd wymownego – sugerującego diagnozę lub ostrzeżenie, może naukę – i w jakimś sensie tajemniczego wersu, utwór składa się z jednego zdania. Osobnym zdaniem, a właściwie dedykacją, może być tytuł utworu, osobliwie rozbudowany, z wbudowaną weń wymowną nieproporcjonalnością. Motyl kontra ciężarówka to konflikt spraw błahych z ważnymi, to odbicie jednej z zasad tego świata, powszechnie rozpoznawanej jako dramat, towarzyszący człowiekowi od zarania dziejów. Zderzenie z ciężarówką, czy przejechanie przez nią, to zderzenie z losem, fatum, z siłą niewspółmiernie większą od tej, w które mógłby się człowiek uzbroić. „Nadmiar kolorów, brak idei" nasunąć na myśl może skojarzenia z mitem o Narcyzie, albo o Ikarze. Obaj wybrali „nadmiar" piękna, śmiertelnie zachwycili się światłem, kształtem, dźwiękiem, wysokością czy tonią – „bezwartościowymi" elementami rzeczywistości, w które nie wpisano ani idei, ani – jak dziś by powiedziano – pokaźnej ceny. Poeta nadaje motylowi coś w rodzaju imienia – Nieprzypiąłniprzyłatał, lokując ów byt między rzeczami niepotrzebnymi. Motyl staje się nie bohaterem, ale częścią wysypiska, trafia do lamusa jako przykład rupiecia zbędnego już od narodzin.

Gałczyński nadaje imię truchłu motyla, a chociaż to nazwa pełna ironii, odnosząca się do bezużyteczności i niedoskonałości konstrukcji, a może i do zawadzającej zbędności, to przecież nieczęsto motyl, do tego spłaszczony, dostaje własne imię. Poeta nie tylko nazywa znikomego trupa, ale poświęca mu epitafium, chcąc utrwalić, ocalić pamięć, zupełnie jakby zaprzeczał wyeksponowanym cechom bohatera. A może właśnie taka bezsensowna śmierć, bezwartościowa – jak życie – jest warta uwagi i ma pomóc zrozumieć fenomen kruchości i krótkiego trwania w bezmiarze kosmosu? Śmierci motyla nie towarzyszy żaden wyrok, ni jej zapowiedź, brakuje akcentu duchowego, który mógłby wprowadzić jakiś wyższy porządek. Oczywiście, można zapytać o miejsce Boga w tym incydencie, przecież Go nie ma, nie interweniuje ani zaprasza do Swoich zaświatów. Czyżby w Niebie miało zabraknąć motyli? A może i to jest poetycka zaczepka autora, który sam się wciela w rolę

ostatecznego moralizatora, by nie powiedzieć sędziego? Wszechwidzący, zauważający nawet najmniejszą tragedię, to poeta upodobniony do Absolutu, Opatrzności, może do Boga? Oczywiście nie w ogóle, ale na potrzeby tej jednej mikrotragedii – na pocieszenie wszystkim, którzy jednak wolą nadmiar kolorów i nie we wszystkim muszą szukać idei.

2.

Rok 1929 obfituje w poetyckie opisy nadmiaru barw, tak bardzo nieprzystojnych w kontekście poruszanego tematu. O ile śmierć motyla była spowodowana nadmiarem kolorów i ową nieznośną „lekkością bytu", o tyle w sąsiadującym wierszu *Podróż do Arabii Szczęśliwej,* także inkrustowanym księżycem, srebrem i szafirem, życie kończy się nieustanną podróżą. Jest to podróż bez celu, gdyż wędrowcy nie zauważyli własnej śmierci[5], skazując się na nieskończony ruch, na ciągłą podróż do mitycznej szczęśliwości, która zawsze przed, ale nigdy celem:

Jadą w karecie piękni, ramiona oparli
na poduszkach pachnących – i, nocy jedyna!
Śpiewa szafir i droga, i każda godzina...
A oni nic nie wiedzą, bo oni umarli.
(t. I, s. 133)

Każda godzina okazuje się godziną ich śmierci, ale bez upragnionego, uwalniającego „amen". Niedokończona podróż do Arabii Szczęśliwej oraz

[5] Bohaterowie, którzy nie zauważają własnej śmierci, ukazani z perspektywy pogranicza świata i zaświatów, stali się atrakcyjnym tematem filmowym, żeby wspomnieć kultowe dzieło Tima Burtona *Sok z żuka*, czarna komedia z 1988 roku, albo thriller Alejandra Amenábara *Inni* z 2001 roku. Fascynacja wizją oryginalnej nieśmiertelności miesza się w ekranizacjach owego tematu z problemem odnalezienia się w nowej rzeczywistości, pogodzenia z absurdalnym, karykaturalnym odwróceniem porządku świata, pozornie tego samego, a jednak zupełnie innego. I jeszcze można by przypomnieć w tym kontekście dzieło z gatunku fantasy Vincenta Warda z 1998 roku, zatytułowane *Między piekłem a niebem*. Opowieść jest współczesną interpretacją mitów o nieśmiertelnej miłości, o bohaterze schodzącym do piekła w poszukiwaniu ukochanej. Motyw zaczerpnięty z mitu o Orfeuszu i Eurydyce miesza się w filmie z wędrówką Odyseusza albo z *Boską komedią* Dantego. Bohaterowie filmowych ekranizacji nie są świadomi swojej śmierci, a tym samym nie mogą się cieszyć z takiej formy nieśmiertelności. O podobnych realizacjach pisze m.in. Piotr Zwierzchowski w szkicu *Smutek wiecznego życia. Filmowe wyobrażenia mitu o nieśmiertelności*, „Kwartalnik Filmowy" wiosna-lato 2003, nr 41-42, temat: *Mit i film*.

wiersze poświęcone tragicznym motylom rzucają zupełnie inne światło na kolejną podróż poetycką do wysp szczęśliwych, podróż, o którą prosi on, chociaż nie można mieć absolutnej pewności kogo prosi:

A ty mnie na wyspy szczęśliwe zawieź,
wiatrem łagodnym włosy jak kwiaty rozwiej, **zacałuj**,
ty mnie ukołysz i **uśpij**, snem muzykalnym **zasyp**, otumań
we śnie na wyspach szczęśliwych **nie przebudź** ze snu.

Pokaż mi wody ogromne i wody ciche,
rozmowy gwiazd na gałęziach pozwól mi słyszeć zielonych,
dużo motyli mi pokaż, serca motyli przybliż i przytul,
myśli spokojne ponad wodami pochyl miłością.
(t. I, s. 150)

Zacałuj, uśpij, nie przebudź – mogą być zwrotami oznaczającymi potrzebę czułości, miłości, spokoju, ukojenia, bliskości i wolności. Wołanie o miłość może tu być jednak nie tylko naturalną potrzebą człowieka, ale w wierszu staje się domknięciem opowieści o zasypianiu jako metaforze umierania. Pocałunek został przez poetę zamieniony w zacałowanie, sen stał się wiecznym – bez przebudzenia. Mocnym akcentem poetyckiej „wyliczanki" próśb jest wyrażenie „zasyp", które budzi skojarzenia z zasypywaniem grobu, trumny. Kolejność jest nieprzypadkowa, plan marzącego opiera się na metaforze śmierci, jest to obrazowanie procesu odchodzenia: zacałowanie (na śmierć, przypomina się związek erosa z tanatosem), uśpienie i wreszcie zasypanie. Poeta tworzy metaforę życia jako podróży, a upragniona Arabia Szczęśliwa mogłaby być po prostu metaforą Raju. Projekcja wędrówki do szczęśliwej krainy dopełnia się wizją motyli, ale nie byle jakich, bowiem mają to być motyle z sercami. Wyobrażony świat jest bajeczny, niepodobny do tego, w którym motyle są rozjeżdżane przez ciężarówki. W szczęśliwym świecie nawet motyle mają serca, co dopiero więc można powiedzieć o ludziach!

Poeta podkreśla tęsknotę za przesileniem egzystencjalnym, mającym związek z odnalezieniem pełni szczęścia – jednak – znów nie tu i teraz, ale w przyszłości i w nieznanym miejscu, w mitycznym gdzieś, wszędzie, ale nie tu. Wyspy szczęśliwe przypominają tu Atlantydę, wprowadzają porządek

mityczny, odrealniając nie samą potrzebę szczęścia, ale status interlokutora oraz możliwość spełnienia się marzeń. A do tego wszystkiego jeszcze właśnie te motyle, których serca wymagają czułości, przytulenia, aż do ukojenia myśli. Ostatnim słowem tego wiersza jest miłość. Łączy się ona z projekcją wód, ale niekoniecznie zwyczajnych. Fraza „myśli spokojne ponad wodami pochyl miłością" do złudzenia może kojarzyć się z Duchem, który przy stwarzaniu świata unosił się nad wodami. O ile zaś Duch Boży w księdze Genesis towarzyszył kreacji, o tyle podróż poetycka w stronę wiecznej szczęśliwości ma ów świat zamykać. Nie można mieć pewności czy poeta miał na myśli akt stworzenia, który dopełnia się pochyleniem miłości ponad wodami, ale niewykluczone, że w kontekście eschatycznego paradygmatu, owej wysublimowanej ekspozycji spraw ostatecznych, Gałczyński mógł chcieć zasugerować choć trochę obecność Boga, a przynajmniej Jego jednej z postaci.

Bohaterowie przedstawieni w wierszu posiadają te same cechy, które charakteryzują motyle – są piękni i delikatni. Ich ramiona są oparte na pachnących poduszkach, a towarzyszy im śpiew. Dominuje tu estetyka, wrażenia zmysłowe, niemal synestezyjne przedstawienie granicy świata doczesnego i zaświatów. Piękni ludzie wjeżdżają w wieczność tak, że żywi mogliby im pozazdrościć niecodziennej śmierci. Bohaterowie ukazani jako martwi, ale w pięknej scenerii, nie wpisują się w system wartości, ich życie okazuje się tak samo bezwartościowe jak byt motyli. Odrealnienie może tu oczywiście pełnić rolę nie tyle bajkowej stylizacji, co raczej świadczyć o potrzebie swego rodzaju mitologizacji życia, wędrówki oraz śmierci. Bo jeśli bohaterowie nie podróżują do celu, to może oznaczać, że wracają do źródła, do miejsca wytęsknionego, którego nie ma…[6] Poeta dokonuje ironicznej krytyki nieumiejętności życia, podkreśla niepraktyczność bohaterów, dla których ważniejsze były – trudno

[6] O wpływie mitycznego czasu na recepcję życia pisze W. Juszczak w rozprawie poświęconej *Laokoonowi* Blake'a [w:] W. Juszczak, *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 415: „Ów mityczny czas, nieporuszony, nie rozwijający się w żadną przyszłość, a zarazem będący nią tak samo jak najodleglejszą przyszłością, 'czas' jak gdyby nierealny i przez to, że teraźniejszość nasza nie daje się pomyśleć jako jego proste przedłużenie, choć może się w nim w każdej chwili utożsamiać, 'czas' taki, taką 'nieprzestrzenną rozciągłość' stwarzającą dla zdarzeń 'miejsce' jakby, ale miejsce inne niż im stwarza przestrzeń, miejsce, które tylko z braku trafniejszych porównań dostępnych naszemu odczuwaniu odważamy się do czasu porównywać; czas więc, który w wielkim cyklu profetycznych poematów Blake'a obejmuje sobą trwanie bohaterów i ich działania – taki 'czas' trudno sobie uzmysłowić poza zasięgiem rzeczywistości wizyjnej, poetyckimi środkami przybliżanej, uobecniającej się jedynie jako przeczucie obszaru obcego wszelkim dziedzinom realiów".

określić czy tylko po śmierci – zapachy, dźwięki i dotyk od pracy oraz innych „potrzebnych" do godnego, „właściwego", zgodnego z oczekiwaniami społeczeństwa życia. Tym samym tęsknota za wyspami szczęśliwymi czy podróż do Arabii Szczęśliwej jest projekcją nieudanego życia, stygmatyzuje nieumiejętność przeżywania chwili, sycenia pięknem, czuciem, tym wszystkim, co można znaleźć w zasięgu ręki. Jak w krzywym zwierciadle pokazuje poeta śmierć motyla i śmierć podróżników jako zakończenie błahego, jednego z tych niezauważalnych sposobów przemijania.

I jeszcze jedno skojarzenie przychodzi na myśl, gdy się czytelnik „zapatrzy" na śmierć pięknych wędrowców – jakże bardzo przypominają oni bohaterów filmowych, postacie umierające na ekranie. Ich śmierć jest widowiskiem oglądanym bezemocjonalnie, z dystansem, nie wzrusza bowiem tak, jak powinna poruszać. W takiej scenie filmowej oglądamy wydarzenie nie eschatologiczne, ale estetyczne, oni mają nie straszyć, ale muszą być piękni i szczęśliwi[7].

W 1930 roku Gałczyński pisze *Śmierć poety*, utwór o tyle prawdziwy, że można go czytać jako groteskową kontynuację eksperymentowania ze śmiercią, wpisaną już w ów pierwszy tego typu wiersz *Włożę spodnie czarne, cmentarne*. Pozwolę sobie świadomie pominąć inny wiersz z tego okresu, mianowicie *Śmierć braciszka*, który wymaga osobnej refleksji, znacznie przekraczającej zapewne granice tego szkicu. Interesujące są jednak słowa kończące liryk: „Mój panie, śmierć to rzecz prosta":

Było cicho, zupełnie cicho.
Może wszystko było zmyślone?
Ale dziadek siwy jak gołąbek
miał oczy takie czerwone.
A gdy się wszystko skończyło

[7] Sposób oddziaływania obrazu stworzonego przez poetę przypomina schemat funkcjonowania kina, interesująco podobna wydaje się status widza i czytelnika wobec doświadczenia projektowanej śmierci: „Obraz śmierci w kinie zmusza nas do odmierzenia dystansu pomiędzy ekranem a naszym fotelem, do uznania naszego statusu widza, do wyraźnego określenia siebie samych jako fantazjujących podglądaczy. Rola, jaką odgrywa śmierć w relacjach między fikcją a rzeczywistością, jest złożona. Ujawniając fikcję, demaskuje ją, ale tym samym ją uznaje, potwierdza, uwiarygodnia. Nadaje jej walor koherentnej pod-rzeczywistości (nad-rzeczywistości, jakby to uściślili surrealiści)". Zob. G. Lenne, *Śmierć w kinie*, [w:] *Wymiary śmierci*, wyb. i wstęp S. Rosiek, Gdańsk 2010, s. 219-220, podkreślenie autora.

Doktor krzyknął: „Boże, to już trzecia godzina!"
Skonał braciszek, skonał, skonał, skonał.
Zostało po nim serce z kory i okaryna
stłuczona.
(t. I, s. 49)

Jednakże w *Śmierci braciszka* niewiele – jeśli w ogóle – groteski, co najwyżej znów odniesienie do typowej nieporadności człowieka, jego niepoprawny stosunek do tajemnic ostatecznych. W *Śmierci poety* Gałczyński również wyzbywa się dykcji kojarzonej z groteską, chociaż niektóre z obrazów mogłyby takie skojarzenia nasuwać:

Żona klaskała w dłonie:
– Ach, przecie nadszedł koniec
pijackich orgii
(t. I, s. 154)

Gdyby ośmielić się i postawić tezę, że utwór ten zawiera w sobie w jakimś stopniu akcent biograficzny, śmierć nie byłaby tu figurą filozoficzną czy metafizyczną, ale zwyczajną prowokacją, wołaniem o miłość (żony) i o czułość, o uwagę, o nieco inne spojrzenie na pozornie ten sam dzień, na prozę życia. Klaskanie w dłonie z okazji śmierci jest formą buntu wobec zwyczajów funeralnych, rodzajem obyczajowej perwersji. Przedstawiona w wierszu śmierć jest poetyckim grymasem, rodzajem emocjonalnego szantażu, polegającego na antycypacji zachowania żony, na wyimaginowaniu jej radości oraz słów, które mogłaby wypowiedzieć po śmierci męża, po śmierci poety, gdyż taką funkcję przyjmuje w utworze autor. Nie znajdziemy jednak w wierszu próby zgłębienia tajemnicy śmierci, „rozpracowania" jej mechanizmów, sensu, jakiegoś sposobu na oswojenie czy przygotowanie na nią; a wszystko po to, żeby poznać lepiej i zrozumieć życie. Zapewne z tego powodu utwór zawiera w sobie pokaźną dozę samokrytyki, oczywiście niepozbawionej autoironicznych rysów.

„Szacowne grono" żegnających zmarłego poetę mówi o jego odejściu: „Dobrze tak świni!", „Dobrze ci, stary draniu", „nadszedł / koniec kanalii". Padają z ust zebranych także ziemskie sądy „ostateczne":

Dobrze ci, stary draniu,
za grzechy nad otchłanią
inferna zwisasz.
(t. I, s. 154)

Gałczyński nie rozpacza nad krótkim życiem, nad tym, że musi pożegnać się z bliskimi i ze światem, ale bawi się obrazem własnego zgonu. Krytyczny wizerunek swojej postaci może zaś być dyskretną próbą dokonania czegoś w rodzaju rozrachunku z sobą samym, a może nawet rachunku sumienia przed ostatnią podróżą – do nieba:

Zapachniały zefiry,
brzękły potrójne liry,
pierzchnęła tłuszcza.
Serce alkoholowe
unieśli aniołowie
na złotych bluszczach.
(t. I, s. 155)

Fakt, poeta to pijak, jego życie to „pijackie orgie", ale wbrew oczekiwaniom tłumu na sprawiedliwość, na karę za nieobyczajność i za niemoralne prowadzenie – bo przecież także i „dziwki uwodził" – poeta ostatecznie zostaje wzięty do nieba[8]. Scena może budzić skojarzenia z religijnym wniebowzięciem, jakby ów pijak był nie tylko zbawiony, ale – o zgrozo – święty.

Idealizacja własnej śmierci, chociaż osadzona w brutalnej ocenie „tłuszczy", nie musi być zakłamaniem rzeczywistości czy wieczności, poeta nie rości sobie prawa do zburzenia porządku eschatologicznego. Pijany poeta nie wdziera się przecież po śmierci do nieba, ale bez własnego trafia tam jego serce, zaniesione przez aniołów na złotych bluszczach.

[8] Wesołe oblicze alkoholizmu Gałczyńskiego zostało przedstawione w książce Sławomira Kopera *Alkohol i muzy. Wódka w życiu polskich artystów*, Warszawa 2013, tu rozdział 5: *Dekadencja na wesoło*. Inne ujęcie problemu: *Sztuczne raje… Używki w literaturze*, red. M. Kuziak, Słupsk 2002 oraz praca *Używki w sztuce i literaturze*, red. J. Żychlińska, A. Głowacka-Penczyńska, Bydgoszcz 2016.

3.

Szkic ten rozpoczyna się cytatem całego utworu napisanego przez Gałczyńskiego już po wojnie, w 1948 roku. *Liryka* to wiersz eksponujący w tytule ciężar zagadnień związanych z poezją, poziom jego ogólności wskazywać może na możliwie szerokie ujęcie problemu liryki, tak więc może chodzić o rodzaj literacki, o wrażliwość i wyobraźnię, o poetykę, stylizacje, ale także o swoisty model egzystencji. Liryka dla Gałczyńskiego w tym tytule okazuje się słowem pojemnym, za którym jednak nie będą stały żadne koncepcje poetyckie, ale próba opisania życia. Liryka jest dla Gałczyńskiego metaforą egzystencji.

Liryka zatem to dla Gałczyńskiego synonim życia, ale poeta rozpoczyna swój wiersz zaskakującym pytaniem, będącym formą domyślnej odpowiedzi na czyjąś zaczepkę lub pytanie: „Śmierć? Proszę bardzo". I mogłaby to być opowieść o śmierci, bo przecież autor przywołuje ją w pierwszym słowie tekstu. W wierszu jednak nie pojawia się ani razu nawiązanie do umierania, do śmierci, jest z kolei opis aktywnego życia. Bohater opisuje swoje marzenia o włóczeniu się po ulicach, oglądaniu kwiatów, mówi o ponownym układaniu „linii życia". Czyżby poecie wyszła fabularna niekonsekwencja, zamierzona gra z czytelnikiem, a może coś w rodzaju odwrócenia perspektywy w celu ukazania podszewki świata?

Liryka to wiersz opisujący i śmierć, i życie; w śmierci odbijać się mają sprawy doczesne, natomiast życie to antycypacja śmierci. Autor inicjuje swą opowieść jasnym określeniem tematu, a jest nim wydzielone znakiem zapytania pojedyncze słowo: „śmierć". Na marginesie należy zauważyć, że utwór składa się z trzech zdań, a jednym z nich jest właśnie to pierwsze pytanie, łączące narrację z domniemanym zapytaniem niewidzialnego interlokutora. Pozostałe dwa zdania są wymownie nieproporcjonalne – pierwsze wypełnia prawie całą przestrzeń utworu, drugie zostało zapisane jako pointa i mieści się w granicach jednej strofy. Oba zdania zaczynają się spójnikami. Pierwsze zdanie rozpoczyna warunkowe, może wykluczające, niejednoznaczne „ale". Na początku drugiego zdania w wierszu znajduje się spójnik „a", którego funkcja może sugerować konkluzję, zrównoważenie pierwszego obrazu z owym kolejnym, próbę połączenia pierwszej treści z drugą.

Pierwsze zdanie, zapisane jako pytanie, autor wydzielił z utworu, tworząc tym samym efekt udramatyzowania, głos swój kieruje do kogoś, kogo my już zobaczyć nie możemy, ale kto z pewnością zaczepił go i poprosił o opisanie

śmierci. Narrator zgadza się chętnie, podkreślając swą gotowość dokonania egzegezy największej z tajemnic ludzkości słowami „proszę bardzo". Mówi to bez wahania, z nonszalancką odwagą, zupełnie jakby był specjalistą od tanatologii. Pewność siebie godna szarlatana, o którym możemy dowiedzieć się w innym utworze Gałczyńskiego, zadziwiać może także gotowość przyjęcia wyzwania, lekkość i sprawność rozprawiania o ciężkim i trudnym temacie. A rozpoczyna narrację od wspomnianego już „ale", które spycha nieco opowieść z głównego nurtu, a to, co miało być epifanią tajemnicy życia i śmierci, staje się obszerną dygresją. Dygresja na temat spacerów, kwiatów i losu człowieka zastępuje wędrówkę do piekła czy raju, nie jest ani *Eneidą,* ani *Boską komedią.*

W pierwszej strofie dowiadujemy się o marzeniu naprawdę błahym, bohater chciałby przecież jedynie chodzić po mieście „bez kłopotów", nucić Brahmsa, koniecznie pod oknami. Wątek spaceru rozwija się, a *Walc piętnasty* Brahmsa uzupełniony zostaje piosenką skandowaną przez kwiaty, tu precyzyjnie nazwane cynerariami. Zapatrzony na halucynogenne kwiaty, mówi narrator, mogą być przyczyną zagapienia się, a pewnie tym samym zbłądzenia. I niekoniecznie chyba chodzi o pomylenie dróg, ale przede wszystkim o błędy życiowe. Przestrzeń zarysowana jest prosta, wiadomo, że spacer dzieje się w mieście, że są jakieś domy, bo i są okna, a pod nimi cynerarie. Akcja nie wykracza poza opisanie doświadczenie wędrówki i oglądanie kwiatów. Dominuje piękno, przeżycie estetyczne, ale też odsłania się inny wymiar opowieści, można zaryzykować tezę, że wymiar metafizyczny.

Ożywione, nieco może zantropomorfizowane cynerarie jawią się jako byty o szczególnych właściwościach. Poeta przypisuje im nadrealne właściwości, gdyż poza pięknym wyglądem śpiewają, a do tego świecą „od wewnątrz". Są „jak halucynacje", czyli zmieniają rzeczywisty obraz świata na inny, nierzeczywisty, chociaż nie dowiemy się tu na jaki.

Światło wpisane we wnętrze kwiatów okazuje się jedynym źródłem oświetlenia przestrzeni. Dalej poeta dopowie, że dzięki tym halucynacjom, czyli kwiatom, wypełnia się światłem „wewnętrzna ciemność południa"[9]. Oksymo-

[9] Zorientowanie na wnętrze i to, co zewnętrzne, ma związek z problemem poznania tajemnicy życia i śmierci. Problem ten porusza V. Jankelélévitch w *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*, przeł. i wstęp M. Kwaterko, Warszawa 2005, s. 47-48: „Tak oto człowiek może wykraczać poza śmierć, myśląc o niej. Jednocześnie znajduje się wewnątrz jej porządku. Wewnątrz i na zewnątrz. Tajemnicą nazywam tę część wewnętrzną, zanurzoną, mroczną. Gabriel Marcel →

roniczne określenie stanu duchowego bohatera polega na zbudowaniu napięcia między światłem i mrokiem. Ciemność w południe jest efektem zaćmienia, albo pomylenia pór dnia. Coś się musiało najwyraźniej rozregulować, a niezbyt wiadomo czy chodzi o upojenie alkoholowe wędrowca, czy o znaki na niebie, ewentualnie przecież mogłyby to być konsekwencje zachłyśnięcia się pięknem. A może to ten rodzaj chwilowego oślepienia, które ma się po zbyt długim patrzeniu na coś jasnego? Pisze dalej bowiem poeta o „zagapieniu.

Światło wewnętrzne może mieć wiele konotacji, z których najsilniejszą wydaje się odwołanie do rozświetlenia świętych, do ich wewnętrznego światła, które często zdobią wizerunki świętych na obrazach i ikonach. Gałczyński raczej nie zapuszcza się w te rewiry i nie szuka skojarzeń ze świętością. Światło napotkanych kwiatów walczy z jego wewnętrznym mrokiem, ciemność południa może być metaforą dramatu dojrzałego człowieka, symbolicznym wyrażeniem doświadczenia wpisanego w „południe" jego życia.

Chodzić po mieście bez kłopotów, dać się zaczarować pięknem cynerarii, ale żeby nie błądzić, żeby można było „wreszcie bez krzywych linii / życia ułożyć" – chciałby bohater opowieści lirycznej. Krzywe linie także są określeniem wieloznacznym, może przecież chodzić o linie na dłoniach, z których się wróży los człowieka, raz pomyślny, innym razem niedobry. W zapisie widoczna jest zresztą przerzutnia, wskazują na prawdopodobną bliskość wyrażeń, możliwych do przeczytania jako „krzywe linie życia". Innym sposobem czytania tego fragmentu jest bardziej dosłowny, odnoszący się do życia. Krzywe linie mogą się przecież odnosić do ścieżki wędrowca, zaplątanej z powodu upojenia alkoholowego. Krzywe linie bywają przecież częścią doświadczenia zaburzonych zmysłów, i nie chodzi tylko o estetyczne halucynacje.

A gdy „się człowiek zagapi", gdy pomyli drogi, gdy nie umie ułożyć życia „jak inni", pozostaje mu tęsknota za światem niespełnionym, nieprzeżytym, przynależnym owym innym. Narrator okazuje się trwać na granicy światów, między tym co rzeczywiste a tym, co wyimaginowane, zrodzone z halucynacji.

→ rozróżnia tajemnicę i problem. Problem jest przede mną, poza mną, jak przedmiot, przejrzysty, skąpany w świetle oczywistości. Natomiast tajemnica nie jest czymś zewnętrznym, jestem w niej zanurzony. Śmierć jest zarówno problemem, jak i tajemnicą, czymś logicznym i niepojętym. Mogę się wydostać poza śmierć, wynurzyć głowę jak tonący człowiek. On wciąż żyje, nie traci nadziei, myśli sobie: od brzegu dzieli mnie pięćdziesiąt metrów, jeśli je pokonam, będąc uratowany. Walczy z losem. Może jednak zacząć tonąć, stopniowo niknąć w otchłani. Tu już mamy do czynienia z tajemnicą".

Jeśliby przyjąć gatunek kwiatów za nieprzypadkowy, to *Pericallis hybryda*, zwany też *Senecio cruentus*[10], w języku polskim znany jest jako „starzec popielnik". Kwiaty-starcy uruchamiają w bohaterze proces polegający na rewizji życia. Jest to niewidzialny, rytmiczny ruch walca, pełen harmonii i spokoju, na wzór upragnionego walca As-Dur Brahmsa, opus 39 nr 15. Tanecznym krokiem przemierza bohater nie tyle przestrzeń, co raczej czas. Jest to jednak czas ukazany na opak, od starości (cynerarie = starcy), przez wiek dojrzały (południe), ku młodości i dzieciństwu (nowe gniazda).

Chodzący po mieście postrzega swą postać rozciągniętą w czasie, od tego, który jest dla niego czasem teraźniejszym, przez wspomnienie okresu popełnionych błędów, aż po okres niewinnej, sielskiej młodości. Rewizja własnego życia może się dziać pod wpływem bodźców jako efekt traumatycznego przeżycia, może też być wizją całości własnego życia doświadczaną tuż przed śmiercią, co było tematem licznych sensacyjnych opowieści i legend.

Po długim zdaniu opisującym doświadczenie piękna, światła, wizji własnego życia, Gałczyński tworzy zaskakującą konkluzję, znacznie wykraczającą poza intymność poprzedniego obrazu. Ostatnie zdanie wiersza, będące zarazem jego strofą, zaczyna się od czegoś w rodzaju ocucenia, ocknięcia się z zamyślenia, by nie powiedzieć – z halucynacji. Mówiący stracił na jakiś czas kontakt ze światem, więc dopytuje, zdradzając jednocześnie swoje rozdwojenie, trwanie na granicy: „A podobno świat już zielony". „Podobno" określa status mówiącego, nie jest on pewny czasu, a próba jego określenia kończy się uniwersalną wizją i czasu, i przestrzeni. W ostatniej strofie pojawiają się jakieś kobiety, które pieką ciasta, jakieś wrony, jakieś gniazda.

Niepewność jest doświadczeniem następującym po obcesowym przyjęciem roli specjalisty od zagadnień śmierci. O ile w pierwszych wersach poeta napisał śmiałe „proszę bardzo", o tyle na końcu wiersza dominuje skromne „a podobno". Zderzają się tu dwie koncepcje egzystencjalne – potrzeba jasnego widzenia, rozumienia, znalezienia sensu życia z czymś, co człowieka omija, z ciepłem domowego ogniska, z zapachem zaopiekowanej, zadbanej kuchni, z wizją ciągłości życia.

[10] Charakterystykę wymienionej w wierszu rośliny można znaleźć w wielu źródłach, m.in. na portalu: Https://www.swiatkwiatow.pl/cyneraria-starzec-starzec-popielnik-id520.html [dostęp: 20.03.2020].

Bohater wiersza wędruje po kręgach życia znajdując się ostatecznie w miejscu niemożliwym do osiągnięcia w świecie realnym, widzi bowiem znowu wiosnę życia, początek drogi, czyli stan, w którym mógłby rozpocząć wszystko od nowa, moment, w którym można „wreszcie bez krzywych linii" rozpocząć życie raz jeszcze.

Jeśli bohater wiersza nie jest naiwnym marzycielem, to wątpliwość może budzić łatwość przemieszczania się w czasie i intensywność doświadczeń zmysłowych oraz nadzmysłowych. A gdyby przyjąć, że on już jest nie na granicy, ale po drugiej stronie? Jeśli to jest opowieść zmarłego? Któż więcej bowiem może wiedzieć o śmierci od tego, kto poznał ją na wskroś? Wędrowiec liryczny Gałczyńskiego podobny jest w jakimś stopniu do Gustawa z IV części *Dziadów* Mickiewicza, który relacjonuje intensywne doświadczenie swego życia z perspektywy trupa.

Perspektywa, którą prezentuje bohater, jest odwrócona nie tylko w czasie, ale również w przestrzeni, dociera on bowiem do miejsca, w którym odkrywa zieleń i widzi wrony wijące gniazda. A przecież wcześniej zachwycał się już kwiatami, już podziwiał wiosnę, może nawet lato. A tu, na koniec opowieści, nagle okazuje zdziwienie zielonością, szykowaniem przez ptaki gniazd oraz kobietami dbającymi o swoje gniazda. Ma się pojawić nowe życie – to zauważa bohater. A on jest ponad życie, ponad czasem, poza linią życia.

Gałczyński nie tworzy jakiejś nowej, rewolucyjnej teorii eschatologicznej, nie wymądrza się w sprawach dotyczących życia, unika radykalnych nauk. Jest to przecież opowieść nie o życiu i śmierci, ale o liryce! Dwa obrazy – pierwszy ukazujący wędrówkę marzyciela, drugi zaś człowieka obudzonego z letargu – są wizją pełni doświadczenia egzystencjalnego. Życie bowiem to suma marzeń i porażek, światła i cienia, tańca i znieruchomień. Człowiek Gałczyńskiego jest emanacją wszystkiego co liryczne, nie istnieje bez poezji, a jego ruch, wędrówka, zmysły są wpisane w potrzebę zbawiennego piękna.

Poeta zatytułował wiersz o relacji z zaświatów *Liryka*, podkreślając siłę poezji jako wartości ponadczasowej, nieśmiertelnej, pozwalającej człowiekowi przemieszczać się – jak bohater *Dziadów* – między czasem i przestrzenią. Bohaterowi udaje się powrócić do źródła swojej wędrówki, jest świadkiem czynności wykonywanych przez matki, żony, symbole życia, miłości, ciągłości trwania. Przez „pomyłkę" znajduje utracone ścieżki bohater cyklu *Przed zapaleniem choinki*, rozpoczynający się do złudzenia podobną frazą:

Już się dzień jak tragarz pochyla,
Trzeba wyjść na miasto. Wigilia.
Trzeba się trochę powłóczyć
(t. II, s. 198)

W ostatniej, VII, części poematu, poeta kreśli wizję rodzinnego domu, widzi tam ojca i matkę, gałązki (nie w dziobach wron) choinki, anioły unoszące się w błogiej przestrzeni. Wędrówka jest stałym motywem w poezji Gałczyńskiego, może być czytana jako metafora egzystencji, prawie zawsze jest to włóczenie się, błądzenie bohatera, czasami znajdującego swój cel w wyobrażeniu utraconego dzieciństwa oraz zmitologizowanego domu.

Jest wiele wierszy Gałczyńskiego, które poruszają zagadnienie śmierci. Chyba w żadnym z nich nie jest ona ukazana jako wydarzenie straszne, przerażające, nie ma nic wspólnego z naturalistycznym obrazowaniem. Śmierć w poezji Gałczyńskiego jest raczej doświadczeniem estetycznym, sentymentalnym, czasami wysiłkiem zmierzającym do podsumowania przebytej drogi. Śmierć w poezji Gałczyńskiego – wreszcie – prawie zawsze przeplata się z życiem, poeta zaciera bolesną granicę dzielącą światy. A okazuje się to możliwe jedynie dzięki sile poezji, owej metafizycznej właściwości liryki, zdolnej łączyć życie ze śmiercią, a czasami nawet pokonywać śmierć.

Bibliografia

Arno A., *Niebezpieczny poeta. Konstanty Ildefons Gałczyński*, Kraków 2012.

Gałczyński K. I., *Dzieła w pięciu tomach*, Warszawa 1979.

Jankelélévitch V., *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*, przeł. i wstęp M. Kwaterko, Warszawa 2005.

Juszczak W., *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009.

Kass W., *Pęknięte struny pełni. Wokół Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Olsztyn – Pranie 2004.

Koper S., *Alkohol i muzy. Wódka w życiu polskich artystów*, Warszawa 2013.

Ossowski J. S., *Sprawa Gałczyńskiego. Szkice z antropologii kultury literackiej*, Kielce 2011.

Ossowski J. S., *Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*, Kraków 2006.

Stawar A., *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959.

Sztuczne raje... Używki w literaturze, red. M. Kuziak, Słupsk 2002.

Wyka M., *Gałczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970.

Wymiary śmierci, wyb. i wstęp S. Rosiek, Gdańsk 2010.