

**IDEONIMY MINIDRAMATÓW
KONSTANTEGO ILDEFONSA
GAŁCZYŃSKIEGO**

MAŁGORZATA SPYCHAŁA, IV ROK, gr. I

Tytuł to zewnętrzna fizjonomia książki: jej afisz, wyznaczenie wiary, język; tytuł przyciąga amatora, zatrzymuje na sobie jego wzrok i z góry go czaruje; tytuł to czarownik, ale nader też często bezwstydnym oszust. Tytuł to niejako stan cywilny dzieła, prawie samo dzieło, to dość często powodzenie twórczości literackiej, a czasami umieszczenie jej na indeksie¹. Trudno o bardziej lapidarne i eleganckie określenie różnorodnych funkcji wiążących się z tytułem dzieła. Tytuły dzieł literackich były już obiektem zainteresowań wielu badaczy². Celem tej pracy jest przedstawienie efektów badania ideonimów utworów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Sposób opisu ma charakter przede wszystkim językoznawczy. Jednak wydaje się niemożliwe badanie tytułów dzieł literackich wyłącznie w lingwistycznych kategoriach, tak jak gdyby znajdowały się one w „kulturowej pustce”. Rodzaj oznaczanego obiektu rzutuje bowiem na charakter i specyfikę tej kategorii nazw własnych. Sposób podejścia do zebranego materiału ma więc charakter językoznawczy, ale interpretacja ujawnionych faktów jest przynajmniej po części kulturowa.

Tytuł jest ideonimem, czyli nazwą indywidualnego wytworu kultury duchowej człowieka – można więc w jego badaniu zastosować wiedzę onomastyczną. Jest również tworem językowym, doraźnie utworzoną frazą, która w określonych warunkach stanowi całość komunikatywną zrozumiałą dla odbiorcy. Ideonim ma „naturę paradoksalną”, nie jest bowiem tylko nadaną dziełu „etykietką”. Znajdując się na pograniczu między dziełem a światem, prowadzi – by się posłużyć słowami Marka Hendrykowskiego - „podwójne życie”³: «na zewnątrz» jest etykietką i oznacza, „wewnątrz” – jako część utworu – jest swoistą uwerturą do niego. W związku z tymi właściwościami pojawiają się 2 główne funkcje tytułu: identyfikacyjna (nazywana też nominacyjno-identyfikacyjną, reprezentacyjną, oznaczającą, indywidualizującą, identyfikacyjno-substytucyjną, wskazującą lub sygnifikacyjną⁴) - tytuł wskazuje konkretny utwór, oznacza go, a tym samym różnicuje utwory między sobą oraz funkcja inicjalnej metawypowiedzi (określana też

¹ Cyt. za: Henri Behar, *O tytułach surrealistycznych*, „Pamiętnik Literacki” z. 2, 1981, s. 261.

² Por. D. Danek, *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki”, z.4, 1972, s. 143-174; H. Markiewicz, *Tytuły dzieł literackich*, w: *Zabawy literackie*, Kraków 1992, s.11-32; M. Matuszewska, *Tytuły powieściowe*, „Ruch Literacki” z.2, 1977, s. 137-146.

³ M. Hendrykowski, *O tytule filmowym*, „Kino” nr 12, 1979, s. 32

⁴ Por. D. Danek, *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki”, z.4, 1972, s. 166; M. Wallis, *O tytułach dzieł sztuki*, w: *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983, s. 7; S. Gajda, *Społeczne własnych tekstów (tytułów)*, determinacje nazw „Socjolingwistyka” VI, 1987, s. 81.

jako deskryptywna, czy deskrypcyjna, znacząca, charakteryzująco-informacyjna, semantyczna, metatekstowa, orientacyjna) - tytuł to przynależna do utworu wypowiedź, ważny element jego konstrukcji. Eksponowana pozycja sprawia, że jest on pierwszą wypowiedzią o dziele przeznaczoną dla czytelnika; kieruje uwagę odbiorcy na te czy inne składniki utworu, interpretuje go, wywołuje określone nastawienia i oczekiwania czytelnika, a tym samym steruje odbiorem tekstu.

Tytuły są mini-tekstami kultury. Ich analiza onomastyczna powinna uwzględniać: specyfikę desygnowanego obiektu, czas i miejsce, w jakim powstało dzieło, okoliczności nominacji, sposób funkcjonowania ideonimu, jego model treściowy i kształt językowy.. Nazwa jest tu „pomostem”, instrumentem gry komunikacyjnej między nadawcą a odbiorcą. Realizuje zatem różne strategie porozumiewania: może informować o utworze, jego treści lub charakterze, może nosić w sobie element artystycznego zamysłu autora lub też być sygnałem wysłanym w kierunku czytelnika. Przedstawiona analiza ma w założeniu charakter funkcjonalny. Funkcje ideonimów powinny ujawnić różne sposoby morfologiczno-gramatycznego i leksykalno-semantycznego ukształtowania tytułów.

Materiałem badawczym pracy będą ideonimy 152 utworów autorstwa Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego wchodzące w skład teatryku *Zielona Gęś*. Te groteskowo-nonsensowne minidialogi pisane były dla tygodnika „Przekrój” w latach 1946-1950, a więc w okresie stabilizowania się nowego porządku geopolitycznego na świecie, w tym również w Europie Środkowowschodniej. Co istotne, nie był to najłatwiejszy czas dla poetów, od których żądano pisania zaangażowanych agitek na temat powstającej Nowej Huty, górnika Pstrowskiego, który wykonywał 700% normy, adoracji świata zupełnie nieprzystającego do tego, co proponował Gałczyński. Na *Zieloną Gęś* składają się teksty pisane z przymrużeniem oka, operujące często wykorzystywanymi technikami dystansu – ironii, parodii, pastiszu, jakby ze świadomością, że o świecie, który wypadł z formy nie ma sensu mówić inaczej. W błahych dialogach autor przemyślał istotne dla niego informacje, szczególnie echa czasu wojen i kruchego pokoju, czasu wielkiej zmiany, poczucia kryzysu, rozpadu tradycyjnego ładu oraz echa małych historii lokalnych, wypełniających sobą codzienność jednostek rozrzuconych przez wichry dziejów z

oswojonych przez nie miejsc oraz porządków, teraz zaś na nowo próbujących znaleźć dla siebie jakiś azyl w rzeczywistości. Teksty te można uznać za kwintesencję pewnych cech twórczości Gałczyńskiego, bo jest w nich wszystko: zwrot do publiczności, dydaktyzm, humor, groteska, makabryczny dowcip, czy wyśmianie konwencji literackich. Co istotne, i na co chcę w niniejszej pracy zwrócić uwagę, ta część twórczości Gałczyńskiego przypada na czas, gdy dążenie do popularności zaczęło u niego wyraźnie górować nad jego pozą cygańską. Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, iż przytłoczyła ją koncepcja poety masowego, który swoje „być albo nie być” ściśle związał z szerokim odbiorcą, co nie pozostało bez wpływu na ukształtowanie ideonimów tych tekstów.

Analizę materiału rozpocznę od jego charakterystyki językoznawczej. Już na tym poziomie można zauważyć swoiste dla Gałczyńskiego cechy. Tytuły są przeważnie wypowiedziami prostymi, jedno-, dwu- lub wielowyrazowymi. Za podstawowy model uważa się tytuł będący rzeczownikiem w mianowniku, użytym bez dopełnień, w liczbie pojedynczej lub mnogiej, czy też nazwą własną innej kategorii, która w procesach onimizacji lub transonimizacji uzyskała status tytułu⁵. U Gałczyńskiego takie konstrukcje występują jednak bardzo rzadko. W analizowanym materiale jest ich zaledwie jedenaście. Są to rzeczowniki abstrakcyjne, np.: *Ostrożność*, *Miłość*, *Metempsychoza*; rzeczowniki pospolite oznaczające głównego bohatera bądź przedmiot pojawiający się w utworze⁶, np.: *Lew*, *Idiota*, *Mysikrólik*, *Walizka*, *Kaloryfery*. Obserwacja tytułów o prostszych strukturach pozwala stwierdzić, że wraz z zawężeniem się struktury tytułu zawęża się funkcja informacyjno-charakteryzująca, a dominuje identyfikacyjna. Dotyczy to szczególnie tytułów jednowyrazowych. Odwołują się one do planu informacji językowo-tematycznej i ideowo-estetycznej utworu, ale w formie zredukowanej sygnalizują tylko poszczególne elementy treści tekstu. Niewielką liczbę takich struktur w *Zielonych Gęsiach* tłumaczy przede wszystkim ich funkcja moralistyczna (w oświeceniowym rozumieniu) i agitacyjna, co trudno zrealizować w tak prostej strukturze. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż drukowane były one właśnie na łamach „Przekroju”, a nie w elitarnym czasopiśmie literackim, którego zasięg

⁵ Zob. M. Matuszewska, *Tytuły powieściowe*, „Ruch Literacki” z.2 1977, s. 138.

⁶ Te ostatnie Mieczysław Wallis nazywa tytułami metonimicznymi, gdyż wydobywają drobny, choć sugestywny szczegół utworu; w tym przypadku pojawiające się w tekstach przedmioty. Zob. M. Wallis, *O tytułach dzieł sztuki*, w: M. Wallis, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983, s. 267.

oddziaływania jest zawsze ograniczony. Tu autor mógł przemawiać do szerokich kręgów czytelniczych, nie zawsze wyrobionych, często opornych wobec jego propozycji, lecz zapewniających mu tego typu kontakt, który zawsze cenił najwyżej: ze zbiorowością, nie z jednostką. Jak pisze Marta Wyka: „wydaje się, że «najmniejszy teatr świata» był dla Gałczyńskiego finałową konsekwencją tej części jego twórczości, której fundament wspierał się na kontakcie z publicznością”⁷. Z tego względu autor szczególnie dbał o atrakcyjność tytułów, które w najbardziej powszechnej postaci (jednowyrazowej) mogły nie przyciągać uwagi zbyt wielu czytelników⁸.

Wśród tytułów wielowyrazowych najpowszechniejsze są wyrażenia dwuskładnikowe (w analizowanym materiale jest ich 52), których podstawowym członem jest rzeczownik opatrzony przydawką przymiotną. Mają one na ogół formę mianownikową: *Żarłoczna Ewa*, *Złośliwy krasnoludek*, *Zamyślony kelner*, *Ciepły Maciej*, *Dziwny kelner*, *Leniwi literaci*, *Potworny wujaszek*, *Pozytywny góral*, *Nieśmiały petent*, *Złoty zegarek*, *Tragiczny pianista*, *Ubogi poeta*, *Poranek Mickiewiczowski*, *Noc hawajska*, *Salut Noworoczny*, *Wieczór sentymalny*. W przypadku jednego tytułu przydawka umieszczona jest w postpozycji: *Idiota Niezłomny*. Dwa tytuły to wyrażenia z przydawką imiesłowową: *Zamarzający chłopczyk*, *Dymiący piecyk*. Dużą część stanowią też dwa rzeczowniki pozostające w stosunku nadrzędno-podrzednym: *Pomysł Zeusa*, *Tragedia erotomana*, *Rekord Gżegżółki*, *Zaręczyny Gżegżółki*, *Koniec świata*, *Łańcuch szczęścia*, *Miłość chirurga*, *Skarga Julka*, *Kłótnia żebraków*, *Lament twórcy*, *Latarnia sławy*, *Córka zegarmistrza*; w stosunku współrzędnym występują tylko dwa tytuły: *Pan Tadeusz*, *Ballada „Lilie”*. Utwory tego typu ukonkretniają zakres znaczeniowy przywołanych głównych pojęć, także charakteryzują je bądź wartościują, precyzyjniej opisują bohatera utworu (odnosi się to szczególnie do wyrażen zawierających przydawki), przez co też wyraźniej ukazują swój humorystyczny charakter.

⁷ M. Wyka, Wstęp do: K.I. Gałczyński, Wybór poezji, Wrocław 1967, s.47.

⁸ Na ten aspekt roli ideonimu w utworze zwraca uwagę m.in. Stanisław Gajda wskazując na funkcję pragmatyczną tytułu, określaną też jako reklamowa, propagandowa, ekspresywna, emocjonalna, społeczna i stylistyczna. Zob.: S. Gajda, *Spoleczne determinacje nazw własnych tekstów (tytułów)*, „Socjolingwistyka” VI, 1987, s. 84; zob. też: M. Uzdzička, *Struktura a funkcja tytułów utworów literackich*, w: *Studia i materiały Wyższej Szkoły Pedagogicznej. Filologia Polska 7*, Zielona Góra 1991, s. 243.

Struktury nominalne o bardziej rozbudowanym charakterze to m.in. wyrażenia przyimkowe, np.: *Cud na pustyni, Cud w Lublinie, Koncert w Częstochowie, Wesele na Kurpiach, Śmierć w kawiarni, Piekielny Piotruś w niebie, Biurokrata na wakacjach*; wyrażenia przyimkowe rozbudowane przydawkami, np.: *Gzegzółka na konferencji pokojowej, Wieczór dyskusyjny w Krakowie, Prof. Bączyński na Wyspach Brytyjskich, Awantura w najmniejszym teatrze świata, Rewolucja kulturalna w Wołominie*. Większość tego typu tytułów określa miejsca w przestrzeni realnej lub symbolicznej bądź wskazuje na pewien motyw z utworu.

W 7 tytułach jednym ze składników jest liczebnik, który w większości przypadków wskazuje na ilość występujących postaci: *Dwaj Polacy z firmy „Serwantes”, Siedem kotów, Siedmiu braci śpiących, Siedmiu zakochanych staruszków, Trzech wesołych gitarzystów, Trzy gwiazdki na niebie*; w jednym określa czas akcji utworu: *Osiem dni stworzenia*.

Pojawiają się również tytuły, w których spójnik łączy dwa rzeczowniki lub inne części mowy. Nazwy te wykazują silny rodowód literacki. Gałczyński posłużył się tu konstrukcją o proveniencji oświeceniowej bajki, która wskazywała zazwyczaj na głównych bohaterów: *Fafik i robaczki świętojańskie, Judyta & Holofernes, Hamlet & kelnerka, Filon i Laura i dobrze poinformowany facet, Naród i ustrój, Osioł i jego cień, Dobry chłopiec i zła żmija*. W nadtytułach dwóch ostatnich utworów autor wyraźnie określa je jako „bajki Ezopa”. Co istotne, Gałczyński obficie czerpał w swej twórczości z epoki oświecenia. Z tego okresu przejął już samą koncepcję związaną z określeniem społecznych funkcji poety pozostającego na usługach życia publicznego i odpowiadającego na wydarzenia codzienne, koncepcję poety-moralizatora, racjonalisty, satyryka, który chciał nie tylko bawić, ale też wychowywać śmiechem (czego kwintesencją są *Zielone Gęsi*). Wiele z tych utworów można wręcz nazwać bajkami z morałem, które Gałczyński wplótł w ramę błyskawicznego spektaklu teatralnego.

Część tytułów trudno jednoznacznie zaklasyfikować, gdyż są one różnego rodzaju połączeniami wymienionych typów konstrukcyjnych. Łączy je natomiast osobliwość i dowcip tych zestawień, np.: *Gzegzółka w roli trębacza z Wieży Mariackiej, Człowiek z głową jak ogórek, Nieudany potop z powodu zimy, Swój cały*

*zespół w uroczystej chwili składania świątecznych życzeń czytelnikom „Przekroju”,
Smutny sylwester prof. Bączyńskiego z wesołym końcem.*

Konstrukcje werbalne, przez wielu badaczy uznawane za zjawisko dość rzadkie, u Gałczyńskiego występują licznie. Tytuły dzięki użyciu czasownika stanowią ułamkowe zdania lub segmenty utartych wyrażen. Kierują się ku wypowiedzi zdaniowej, aby ostatecznie funkcjonować jako fragmenty tekstów. Większość konstrukcji to zdania oznajmujące: *On nie doczekał się, Poezja drożeje, Poeta jest w złej formie, Kominek zgasł, Szycie nie jest romansem, Nie igra się z publicznością, Listonosz przychodzi o siódmej*. Pojawiają się też tytuły w formie nakazów, wezwań: *Hej, użyjmy, póki czas, bo za sto lat nie będzie nas, Precz z sentymentalnym romantyzmem!, Ostrożnie spuszcжайmy wodę*. W jednym przypadku mamy tytuł „adresowy”: *Witaj, gwiazdko!*. Dwa tytuły wprowadzają swoją konstrukcją podporządkowanie, co pozwala domyślać się zdania urwanego: *Gdyby Adam był Polakiem, Były czasy*. Jest to z pewnością kolejny ukłon w stronę szerokiej publiczności. Lapidarność tytułu znacznie ogranicza możliwości twórcy, a tak rozbudowane formy znacznie szybciej przykuwają uwagę potencjalnego odbiorcy. Poza tym zdecydowanie łatwiej tu podkreślić rozrywkowy charakter tych scenek.

Jeszcze ciekawsze są tytuły podwójne ze składniowo wyodrębnionymi dopowiedzeniami⁹. Są to w ogólności wypowiedzenia proste, które nie przekraczają granicy zdania złożonego. Takie formy dynamizują, sprzyjają uniezwykleniu kształtu. W analizowanym materiale jest aż 16 tego typu tytułów. Niezwykłość tych konstrukcji szybko odsyła do innego kontekstu. Gałczyński inspirował się tu tendencją charakterystyczną dla epoki oświecenia i romantyzmu (szczególnie nurtu sentymentalnego – por. tytuł romansu sentymentalnego Marii z Czartoryskich Wirtemberskiej *Malwina, czyli Domyślność serca*¹⁰). Jeden z członów zazwyczaj wymienia postać lub główny motyw, drugi natomiast precyzuje treść, uwypukla ogólny sens utworu (psychologiczny, moralny, obyczajowy): *Franciszek czyli W szponach meteorologii, Komunikatywny młodzieniec czyli Nie wszystko, co zrozumiałe, to dobre, Imieniny prof. Bączyńskiego czyli Ostrożnie z życzeniami,*

⁹ Określane też jako tytuły z elementem w funkcji definicji realnoznaczeniowej lub synonimicznej. Zob.: M. Uździcka, *Struktura a funkcja tytułów utworów literackich*, w: *Studia i materiały Wyższej Szkoły Pedagogicznej. Filologia Polska 7*, Zielona Góra 1991, s. 242.

¹⁰ H. Markiewicz, *Tytuły dzieł literackich*, w: *Zabawy literackie*, Kraków 1992, s.18.

Szczęście rodzinne czyli Ostrożnie z przekleństwami, Destrukcyjny wpływ kobiet czyli I tak być mogło, Potęga słów czyli Ostrożnie z przekleństwami, Spacer psa Fafika czyli Tortury popularności, Przygoda Paderewskiego czyli Perfidia publiczności.

Na osobne miejsce zasługuje ideonim skonstruowany w iście barokowym stylu: *Uroczyste nadanie psu Fafikowi, najpopularniejszemu psu wszechświata, tytułu honorowego prezesa Klubu Angelologów, w którym to wiekopomnym spektaklu dyrekcja teatru, pracująca z samozaparciem, a bez jakichkolwiek subwencji i uznania ze strony społeczeństwa, można powiedzieć przeszła sama siebie, idąc w przyszłość, czyli, jak mówi Asnyk, ten niesłusznie tu i ówdzie nie doceniany poeta, że był taki czas, że Wawel się podobał, a dziś Krakowa nowa jest ozdoba: Zielona Gęś! Zielona Gęś!! Zielona Gęś!!!* W okresie baroku tytuły rozbudowane były bardzo modne, ale nie chodziło w nich już o szczegółową informację, lecz przede wszystkim o zaimponowanie czytelnikowi niezwykłą pomysłowością¹¹. W przypadku Gałczyńskiego, wykorzystanie tak osobliwej i niespotykanej już formy, kolejny raz potwierdza spontaniczny humor *Zielonych Gęsi* i ich rozrywkowe przeznaczenie.

Zbiór tytułów ujętych jako tekst kultury ujawnia obecność charakterystycznych pól stylistyczno-semantycznych, tematycznych, będących symbolami sądów, wartości i ideałów, kluczowych dla danego autora. Kolejny więc etap badania to poszukiwanie leksemów wspólnych dla wielu nazw lub charakterystycznych motywów. Większość tytułów w sposób dosłowny opisuje treść utworów. Jednak i na tym poziomie pewne cechy tej twórczości ukazują się w sposób bardzo wyraźny.

Gałczyński czerpał z różnych źródeł kulturowych i korzystał z rozmaitych inspiracji literackich. Był demonstracyjnie wielojęzyczny i wielokulturowy, co jest bardzo widoczne w semantyce analizowanych tytułów. Według niego każda wersja historii jest opowieścią, powstającą wskutek rekontekstualizacji i reinterpretacji dyktowanych wymogami współczesności. Poza tym zdialogizowane komunikaty, które Gałczyński formułował, powstawały jak gdyby z przeświadczeniem, że „nadaje

¹¹ Zob. H. Markiewicz, *Tytuły dzieł literackich*, w: *Zabawy literackie*, Kraków 1992, s. 18.

się je w świecie, w którym uprawia się, co prawda, komunikację, lecz nie prowadzi ona do porozumienia”¹². Stąd autor próbował temu zaradzić, odwołując się do utrwalonych matryc i reinterpreterując ich sensy tak, by przemycić pewne informacje. Przy czym tej reinterpretacji autor za każdym razem dokonywał w humorystyczny sposób, proponując literacką zabawę tradycją i utrwalonymi w przeszłości sposobami myślenia.

Pojawiają się odwołania biblijne: *Żarłoczna Ewa*, *Żona Lota*, *Osiem dni stworzenia*, *Nieudany potop z powodu zimy*; odwołania do mitologii: *Trzynasty największy wyczyn Herkulesa*, *Tragiczny koniec mitologii*, *Pomysł Zeusa*, *Skutki gry Orfeusza*. Bardzo często pojawia się kanon literatury romantycznej, której koturnowość Gałczyński zawzięcie tępił, szczególnie tzw. poetów-wieszczów, stąd parodie romantycznych utworów: „*Oda do młodości*”, *Ballada «Lilie»*, *Wielka improwizacja prof. Bączyńskiego*, *Nagły koniec p. Twardowskiej* (odwołanie do Mickiewicza, który z resztą występuje w tym utworze deklamując początek swojej ballady), *Nieznany list Juliusza Słowackiego do matki*, *Nieznany rękopis St. Wyspiańskiego* (nb. w dwóch ostatnich przykładach forma tytułu odnoszącego się do książki jako przedmiotu, dawniej podkreślała autentyczność utworu; natomiast w przypadku Gałczyńskiego potęguje tylko parodystyczny wydźwięk tych tekstów).

Pojawiają się również aluzje do tytułów innych utworów. Co istotne, w całej twórczości tego poety rozpiętość literackich aluzji jest ogromna. Mało tego, Gałczyński zawsze chętnie kreował się na poetę impulsu momentalnego, w dalszej zaś konsekwencji na poetę okoliczności – i w podobny, a więc uzasadniony tylko jednorazową sytuacją liryczną sposób włączał on w swój obieg poetycki, uruchamiał w nim taki, a nie inny (w danej chwili) odsyłacz literacki: *Nie igra się z publicznością* (nawiązanie do utworu Musseta *Nie igra się z miłością*), *Listonosz przychodzi o siódmej* (sam autor w nadtytule określa ten utwór jako „wstrząsającą sztukę z prologiem, epilogiem i chórem wg słynnej powieści amerykańskiej”; jest to parodia sztuki Johna Priestleya), *Pan Tadeusz* (nb. tytułowy bohater w tym utworze nie występuje; Gałczyński wykorzystał tu dwóch bohaterów mickiewiczowskiej epopei: Gerwazego i Protazego), *Hamlet* (Gałczyński napisał dwa utwory pod tym

¹² H. Gosk, *Wielka Historia a historie nie z tej ziemi K.I. Gałczyńskiego. Akcenty historiograficzne «Zielonej Gęsi»*, w: *Mag w cylindrze: o pisarstwie K.I. Gałczyńskiego*, pod red. J. Rohozińskiego, Pułtusk 2004, s.151.

tytułem i oba są parodią dzieła Szekspira), *Hamlet i kelnerka*, *Idiota Niezłomny* (kolejna niepochlebna aluzja do Juliusza Słowackiego), *Filon i Laura i dobrze poinformowany facet* (parodia znanego wiersza Karpińskiego, na co wskazuje już rozwinięcie wyjściowego tytułu o dość niezwykły człon zaczerpnięty z języka potocznego), *Judyta and Holofernes* (tekst oparty na ukraińskiej farsie o tym samym tytule, parodia opery, z naśladownictwem chórów, bezustannie powtarzających tę samą wypowiedź), *Pożegnanie z bronią* (nawiązanie do dzieła Ernesta Hemingwaya, co autor zarysowuje w znaczącym nadtytule „powieść pacyfistyczna”). Gałczyński stworzył sobie swego rodzaju kapitał podstawowy zawierający pewien zasób motywów fabularnych, wątków, aluzji, który przetwarzał i często do niego powracał¹³.

Wyraźnie dostrzegalną cechą analizowanych tytułów są też powtarzające się w nich antroponimy stałych uczestników miniaturowej sceny, których osobliwe i zarazem humorystyczne brzmienie świetnie wpisuje się w zabawowy charakter *Zielonych Gęsi*: profesor Bączyński, Alojzy Gzegzółka, Hermenegilda Kociubińska, Piekielny Piotruś, Osiołek Porfirion i pies Fafik. „Jest rzeczą charakterystyczną, – pisze Andrzej Cieński – że osoby te nie występowały tylko w *Zielonej Gęsi*. Hermenegilda Kociubińska towarzyszyła poecie w różnych utworach, plotąc głupstwa na temat ustroju, pies Fafik był terierem szkockim Mariana Eilego, Piekielny Piotruś wywodził się z prozaicznych felietonów *Listy z fiołkiem*, a Porfirion Osiołek zawdzięczał swe imię przedwojennej powieści Gałczyńskiego”¹⁴. Ta „rodzinka” była pewnego rodzaju reklamą, pozwalała czytelnikom lepiej poruszać się i rozumieć teatrzyk. I tak mamy: *Zaręczyny prof. Bączyńskiego z Hermenegildą Kociubińską*, *Bal u prof. Bączyńskiego*, *Fafik i robaczki świętojańskie*, *Piekielny Piotruś w niebie*, *Prof. Bączyński na Wyspach Brytyjskich*, *Spacer psa Fafika czyli Tortury popularności*, *Gzegzółka w roli psa*, *Gzegzółka w roli trębacza z Wieży Mariackiej*. Co istotne, są to swego rodzaju aktorzy-marionetki. Choć ich imiona zawsze brzmią tak samo, postacie występują nie zawsze w tych samych rolach, co najwyraźniej widać w dwóch ostatnich przykładach. Gałczyńskiemu bardziej zależało tu na umowności niż na konkretyzacji, bardziej na formule zjawiska, mniej na jego realistycznym podobieństwie. Taka technika artystyczna pozostaje w

¹³ Zob.: M. Wyka, Wstęp do: K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, Wrocław 1967, s. 62-72.

¹⁴ A. Cieński, *Poezja i minidramat Gałczyńskiego*, Opole 2004, s.145.

największej zgodzie z ich poznawczym przeznaczeniem. Mechanizm kukielki, marionetki, to środek umowny, jaki pod każdą szerokością geograficzną może zostać przyjęty przez przeciętnego odbiorcę.

Poza tym dość często pojawiają się w tytułach postacie historyczne. Gałczyński chętnie wybierał bohaterów uosabiających w historii określone postawy, utrwalone w zbiorowej świadomości: *Xiąże Józef Poniatowski ze stemplem 1946*, *Przygoda Paderewskiego czyli Perfidia publiczności*, *Ballada podwórzowa o pewnym Dantem*, *Metamorfoza biskupa Krasickiego*, *Śmierć Juliusza Cezara*, *Skarga Julka* (chodzi oczywiście o Juliusza Słowackiego).

Kolejną dostrzegalną cechą są odwołania do innych sztuk, szczególnie muzyki: *Cztery piosenki o przedmiotach codziennego użytku*, *Wietrzna symfonia*, *Serenada Gzęgźółki* (nb. muzyka była elementem, który bardzo często przewijał się w twórczości Gałczyńskiego, czy to w tematyce, czy w formie i terminologii; stanowiła ona, jak chyba u mało którego współczesnego mu poety, niezwykle ważny element, i jednocześnie zawsze rozpoznawalny); także do ludowego bądź potocznego pojmowania świata przez wykorzystanie powiedzonek i znanych frazeologizmów: *Zastaw się, a postaw się* (co istotne, autor opatrzył utwór znaczącym nadtytułem *Muzeum przysłów narodowych*), *Gdy się bierze byka za rogi*, *Nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło*, *Hej, użyjmy, póki czas, bo za sto lat nie będzie nas*. Frazy jako szeroko znane, utrwalone, a jednocześnie skondensowane nośniki określonych treści, odznaczają się dużą potencją kreacyjną. Ich potencjalna duża znajomość wśród użytkowników języka powoduje, że są one łatwo rozpoznawane, a ich obecność w nowych kontekstach bądź funkcjach (np. onimicznej) wzmacnia jeszcze estetyczny ładunek konstrukcji wykorzystujących je. Co najważniejsze, wiąże się to z zatrzymaniem uwagi odbiorcy na strukturze onimu.

Warto również zwrócić uwagę na licznie występujące zdrobnienia, które dodatkowo podkreślają spontaniczny humor tekstów: *Potworny wujaszek*, *Trzy gwiazdki na niebie*, *Zamarzający chłopczyk*, *Dymiący piecyk*, *Krasnoludek w szafuni z gzymsikiem*, *Dobre rady babuni*, *Skarga Julka*, *Oszczędny tatuś, czyli Pierožki z mięsem*, *Siedmiu zakochanych staruszków*.

Jednak najbardziej osobliwą semantycznie grupą, są tytuły wskazujące na, zazwyczaj makabryczne, zakończenie utworu, często przy użyciu odpowiednich przydawek. Takie formy nie tylko zwracają uwagę, intrygują, ale dodatkowo świadczą o humorystycznym tonie tej twórczości: *Tragiczny koniec mitologii*, *Straszny koniec Spóźnialskich*, *Żywcem zapeklowana*, *Fatalny koniec złej sztuki*, *Nieudany potop z powodu zimy*, *Smutny sylwester prof. Bączyńskiego z wesołym końcem*, *W szponach kofeiny czyli Straszne skutki niedozwolonej operacji*, *Dramat zdradzonego mężczyzny czyli Przygnięciony przez kredens*.

Powyższa analiza z pewnością nie wyczerpuje wszystkich aspektów funkcjonalności ideonimów utworów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Może natomiast stanowić punkt wyjścia dla bardziej szczegółowych badań, obejmujących całokształt twórczości tego poety. W niniejszej pracy chciałam jedynie wskazać pewne swoiste cechy tytułów najbardziej popularnej części jego twórczości, zwracając szczególną uwagę na niezwykle bogaty i zróżnicowany warsztat pisarza oraz humorystyczny, dydaktyczny i masowy zarazem charakter jego tekstów, gdyż te czynniki miały niewątpliwie największy wpływ.

BIBLIOGRAFIA

1. Behar H., *O tytułach surrealistycznych*, „Pamiętnik Literacki” z. 2, 1981.
2. Cieński A., *Poezja i minidramat Gałczyńskiego*, Opole 2004.
3. Danek D., *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki”, z.4 1972.
4. Gajda S., *Spoleczne determinacje nazw własnych tekstów (tytułów)*, „Socjolingwistyka” VI 1987.
5. Gałczyński K.I., *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Wrocław 1967.
6. Gosk H., *Wielka Historia a historie nie z tej ziemi K.I. Gałczyńskiego. Akcenty historiograficzne «Zielonej Gęsi»*, w: *Mag w cylindrze: o pisarstwie K.I. Gałczyńskiego*, pod red. J. Rohozińskiego, Pułtusk 2004.
7. Hendrykowski M., *O tytule filmowym*, „Kino” nr 12, 1979.
8. Markiewicz H., *Tytuły dzieł literackich*, w: *Zabawy literackie*, Kraków 1992.
9. Matuszewska M., *Tytuły powieściowe*, „Ruch Literacki” z.2, 1977.
10. Uździecka M., *Struktura a funkcja tytułu utworów literackich*, w: *Studia i materiały Wyższej Szkoły Pedagogicznej. Filologia Polska 7*, Zielona Góra 1991.
11. Wallis M., *O tytułach dzieł sztuki*, w: M. Wallis, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983.