

Teresa Wilkoń



Poematy
Konstantego Ildefonsa
Gałczyńskiego



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego * Katowice 2010

Poematy

Konstantego Ildelfonsa Gálczyńskiego



NR 2782

Teresa Wilkoń

Poematy

Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego



Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Stanisław Jaworski

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Zamiast wstępu	9
--------------------------	---

Część pierwsza

Rozdział pierwszy

Przedwojenne poematy Gałczyńskiego	17
W kręgu groteski: <i>Koniec świata i Ludowa zabawa</i>	17
Arcydzieło liryki nadrealistycznej: <i>Bal u Salomona</i>	25
<i>Noctes Aninenses</i>	35

Rozdział drugi

Powojenne poematy Gałczyńskiego	39
Poemat o rozpacz: <i>Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich</i>	39
Między groteską a liryką: <i>Zaczarowana dorożka</i>	43
„Więcej Osmańczyka, mniej Grottgera”: <i>Kolczyki Izoldy</i>	50

Rozdział trzeci

W stronę socrealizmu	61
<i>Śmierć Andersena</i> , czyli poemat o śmierci poezji?	61
Kłęska poetycka: <i>Poemat dla zdrajcy</i>	66
Poemat czy satyra? <i>Chryzostoma Bulwiecia podróż do Ciemnogrodu</i>	70

Rozdział czwarty

W poszukiwaniu Arkadii. Mazurskie poematy Gałczyńskiego	77
<i>Kronika olsztyńska</i>	77
<i>Dzikie wino</i>	82

Rozdział piąty	
Poematy o sztuce i poezji	97
Poemat o artyście rzemieślniku: <i>Wit Stwosz</i>	97
Ku nowej poezji: <i>Niobe</i>	104
Testament poetycki Gałczyńskiego: <i>Pieśni</i>	112

Część druga

Rozdział pierwszy	
Genologiczne aspekty poematów Gałczyńskiego	127
Rozdział drugi	
Maski i kreacje artystyczne poety	139
Rozdział trzeci	
Czy poeta „świętej codzienności”?	151
Kategoria wdzięku w poezji Gałczyńskiego	157
Rozdział czwarty	
W kręgu wyobraźni Gałczyńskiego: noc	161
„Blaskiem w wertep, ciemny i zły”. Motywy orfickie w poematach Gałczyńskiego	167
Czy Gałczyński był nomadem? Wątki podróżnicze w poematach Gałczyńskiego	174
Rozdział piąty	
Natalia w poezji Gałczyńskiego	181
Zakończenie	195
Bibliografia	201
Indeks osobowy (opracowała <i>Aleksandra Gaździcka</i>)	211
Summary	217
Résumé	219

Jako niefachowiec pozwolę sobie na szczerłość w stosunku do Gałczyńskiego i wyznam, że nie przeczytałem w całości jego tomu. Nie przeszkadza mi to bynajmniej stwierdzać, że ta księżycowa, kocia i cygańska poezja jest wspaniała.

W. Gombrowicz: *Uwagi dyletanta*. W: *Idem: Proza (fragmenty). Reportaże. Krytyka. 1933–1939*. Kraków 1995, s. 356–357.

Zamiast wstępu

W książce *Poeci czterech pokoleń* Artur Sandauer do twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego wracał dwukrotnie w artykułach: *Poeta „świętej powszedniości”*. (*Rzecz o Konstantym Gałczyńskim*) i *O Gałczyńskim tym razem... bez taryfy ulgowej*. (*Dwa portrety z dwoma nieporozumieniami*); tym sposobem poeta zajął w tej dość kontrowersyjnej książce uprzywilejowane miejsce. Fakt ten chcemy tu odnotować ze względu na pewną formułę krytyczną, którą Sandauer starał się objąć poezję Gałczyńskiego. Polegała ona na wysokiej ocenie większości utworów groteskowej proveniencji i na dezawuacji twórczości lirycznej poety. Gałczyński podpadł tu pod koncepcję oryginalności literatury polskiej XX wieku, oryginalności, której Sandauer upatrywał w twórczości groteskowej. Z tą – wysoce schematyczną – formułą korespondowała teza o drobnomieszczańskiej fali, która miała wynieść Gałczyńskiego. Była to fala niosąca kult irracjonalności, szarlatanerii i jarmarcznej kultury. Pisze Sandauer, że „jednak ulubionym miejscem pobytu kuglarzy jest odpustowy jarmark, ów – ostatni w nowoczesnym świecie – rezerwat średniowieczny, więc nic dziwnego, że ten zbuntowany przeciw XIX wiekowi poeta przebiera się najchętniej w kostium sowizdrzała, któremu najdziksze wybryki nie przeszkadzają żywić specjalnego afektu dla Madonny, który prostacką naiw-

ność łączy z respektem dla antyku, jak przystało na studiosusa, wyrzuconego co prawda z Alma Mater, niemniej jednak otrzaskanego ze sztukami wyzwolonymi”¹.

Sandauer głównych źródeł poezji Gałczyńskiego (przede wszystkim jego wyobraźni) upatruje w sztuce jarmarcznej. Nie chcemy tutaj koncepcji Sandauera odrzucać w całości; sprawdza się ona bowiem w wielu wierszach i innych utworach satyryczno-groteskowych, po części też w formach lirycznych z domieszkami satyrycznymi. Jako formuła ogólna, jest jednak nietrafna, co więcej – mocno wypaczająca twórczość poety. Gałczyński był bowiem przede wszystkim ideologiem poezji i sztuki, pięknych przedmiotów codziennych i niecodziennej urody swej żony, jego twórczość tkwi wyobrażeniami nie na bazarach i kramach, lecz w świecie wysublimowanej piękna.

Nie jest prawdziwe przekonanie tych badaczy, którzy uważają poezję Gałczyńskiego za pełną napiętych kontrastów, za oscylującą między motywami operetkowymi a muzyką Jana Sebastiana Bacha, między łzawym sentymentalizmem a patosem.

Jako liryk, pozostał Gałczyński wierny kilku motywom, które tworzą pierwszy plan, centrum jego poetyckiego świata: są to motywy światła, motywy, w których szczególnie często powraca *księżyc*, dalej – motywy muzyki, zwłaszcza muzyki poważnej (na czele z ulubionym Bachem), motywy poezji i sztuki, w tym powtarzający się motyw artysty – rzemieślnika, motyw (Norwidowski) pracy jako wartości istotnej w kształtowaniu piękna i wreszcie wspomniany wcześniej motyw Natalii, kochanki, żony, muzy, a w tym motyw domowego szczęścia. Wszystko inne stanowi plan dalszy, świat tematów peryferyjnych. A więc na dalszym miejscu znajdzie się katastrofizm poety i motywy orfickie, egzystencjalne, wątki patriotyczne czy społeczne.

¹ A. Sandauer: *Poeci czterech pokoleń*. Kraków 1977, s. 185.

Powtórzmy: Gałczyński był przede wszystkim lirykiem i w liryce szukał najważniejszych wartości poetyckich, a także możliwości otwarcia jej na kolorowy, dziwny, nadrealistyczny i surrealistyczny świat wyobraźni. Nie idzie tu o surrealizm André Bretona (z 1924 roku) i jego zwolenników, ale o surrealizm nieco późniejszy, polegający na łączeniu przedmiotów i zjawisk nie występujących w styczności, tworzących wizje absurda i nonsensowne. Filozoficzne poglądy A. Bretona nie odegrały tu roli, choć Gałczyński mógł je znać. Jak wiemy, poeta nie był buntowniczym anarchistą, nie miał też poglądów rewolucyjnych.

Inne cechy socrealizmu były mu bliskie, jak np. penetracja sfer życia podświadomego i uwolnienie zawartej w niej energii psychicznej. Tę cechę dobitnie widać w *Balu u Salomona*. Gałczyński był – za surrealistami – zwolennikiem swobody wyobraźni. Odrzucał jednak ideę *écriture automatique*, przyznając decydującą rolę wyborowi autorowi – poecie. Dbałość o kompozycję tekstu i jego zawartość semantyczną to cecha bardzo wielu jego wierszy, w tym i poematów. *Bal u Salomona* stanowił tu pewien wyjątek.

Jako nadrealista, był poetą wieloznaczności, specyficznej wyobraźni, pełnej metafor i obrazów nadrealnych, w której łączyły się elementy snu, marzenia i jawy. Elementy te często powracały w jego wierszach groteskowych i liryczno-groteskowych², a jak się okazało, symbioza liryzmu i groteski przyniosła wiele znakomitych, nowoczesnych utworów – przykładem arcypoemat *Bal u Salomona*.

Między liryką i groteską Gałczyńskiego zachodził ruch obustronny. Liryka nierzadko przenikała do satyr, żartów, groteskowych utworów wierszem i prozą, toteż często się zdarza, że trudno oddzielić oba te rodzaje literackie. Po śmierci poety Leopold Staff napisał pożegnalny wiersz, w którym w pełni docenił wielkość Gałczyńskiego:

² Por. hasło „surrealizm, nadrealizm” w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 2. Red. A. Hutnikiewicz, A. Lam. Warszawa 2000, s. 181–182.

Gałczyński

Pokazałeś w wesolej herezji
Przez swe fraszki fiołkowe i gęsie,
Ile jest nonsensu w poezji
I ile jest poezji w nonsense³.

Lecz i ta formuła nie wyczerpuje bogactwa cech poezji Gałczyńskiego. Gustaw Herling-Grudziński pisał: „Gałczyński jest poetą łatwym dla czytelników, a bardzo trudnym dla krytyków”⁴.

Jest bardzo trudny nie tylko ze względu na różne maski i autokreacje, zmiany postaw, nieoczekiwane wolty i niespodzianki, jakie czynił znajomym i mecenasom, czytelnikom i miłośnikom, ale też ze względu na bogactwo poszukiwań artystycznych i uporczywe dążenie do artystycznej wolności. Dla czytelnika jest to poezja jasna, przynosząca wzruszenie lub uśmiech, dla krytyków – pełna podtekstów i znaczeń, często symbolicznych, zagadkowych, tajemniczych. W różnych, niekiedy drobnych właściwościach stylu poety znajdują odzwierciedlenie wspólne właściwości jego poezji i prozy. Jednocześnie jest to poeta niezwykle zmienny i stale eksperymentujący, otwarty na różne możliwości poezjowania. W jego twórczości wciąż jeszcze wiele spraw wymaga objaśnienia, wiele pozostaje w niej zagadek, kwestii spornych i niezwyklej szczegółów. Już w samej percepcji krytycznej jego twórczości widać niepokojącą różnorodność ocen i interpretacji, wielki rozrzut sądów – od napastliwych po pełne entuzjazmu. Dowodzą one, że mamy do czynienia z poetą budzącym, nawet po latach (a od jego śmierci minęło pięćdziesiąt lat), żywe emocje i polemiki.

Niewątpliwie był Gałczyński jednym z najwybitniejszych poetów polskich XX wieku. Jednym z kilku.

³ Cytuję za: A. Drawicz: *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1973, s. 261.

⁴ G. Herling-Grudziński: *Wyjścia z milczenia*. Warszawa 1993, s. 40.

Niniejsza praca ma na celu przybliżenie jednego z ważnych gatunków poezji Gałczyńskiego, a mianowicie poematu. Napiisał ich poeta czternaście. Każdy jest inny. Większość to arcydzieła liryki.

Niektórzy badacze zwracali uwagę na wartości artystyczne i poznawcze dużych form poetyckich Gałczyńskiego. Nie powstało jednak odrębne studium na ten temat, tłumaczące przyczyny tego zjawiska oraz szczególną rolę, jaką w najtrudniejszych dla poety momentach życia odegrały poematy, a zwłaszcza poematy cechujące się dominacją liryki, jak *Bal u Salomona* czy *Pieśni*. Praca stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, dlaczego spełnienie najgłębszych artystycznych i autobiograficznych dążeń poety zawarło się w tych właśnie utworach, zachowujących po dzień dzisiejszy oryginalność i dawny blask.

Oczywiście, oprócz poematów są jeszcze drobne utwory liryczne i żartobliwe, związane tematycznie i stylistycznie z określonym poematem. Wiersze te albo przygotowywały niejako grunt pod tematykę i styl wielkich form, bądź też stanowiły pewne dopełnienie czy powrót do istniejącego już dużego utworu. I tak, poemat *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich* poprzedzają wiersze typu *Na dłonie Krystyny księżniczki Mediolanu malowanej przez malarza Holbeina*, a wiersz *Czterdziesty szósty Kraków* mieści się w krakowskim stylu *Zaczarowanej drożki*. Wiersze te można przyrównać do planet krążących wokół poematu – słońca, przeważnie utworu wybitnego, wyznaczającego zarazem ważne poszukiwania artystyczne poety.

Ze względu na duże zróżnicowanie tematyczne, genologiczne i stylistyczne poematów K.I. Gałczyńskiego, mogą wspólnie odmienne opinie co do liczby poematów i kryteriów ich wyodrębnienia. Marta Wyka wyróżniła następujące poematy: *Koniec świata*, *Bal u Salomona*, *Ludową zabawę*, *Noctes Aninenses*, *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich*, *Zaczarowaną drożkę*, *Kolczyki Izoldy*, *Śmierć Andersena*, *Poemat dla zdrajcy*, *Wita Stwosza*, *Niobe*, *Chryzostoma Bulwiecia podróż do Ciemnogrodu*, *Kronikę olsztyńską*, *Pieśni*.

Mamy więc w sumie 14 poematów. Wyróżnikiem jest tu długość tekstu i jego segmentacja na części lub na zwrotki, jak w przypadku *Chryzostoma Bulwiecia...*, utworu, który liczy aż 945 wersów, tj. około 235 zwrotek „płynących” jedna po drugiej (wersy są krótkie) w ciągu „katarynkowym”, czy też pieśni dziadowskiej.

Do grupy poematów powinno się włączyć *Dzikie wino*, utwór mający 185 wersów i złożony z pięciu części. Dla porównania warto tu przytoczyć dane z innych poematów; np. *Poemat dla zdrajcy* liczy 126 wersów, *Zaczarowana dorożka* – 145 wersów.

Blisko z *Dzikiem winem* spokrewniona *Kronika olsztyńska* liczy niewiele więcej, bo 219 wersów. Oba te utwory tworzą plan pobytu poety i rodziny w leśniczówce Pranie na Mazurach i wzajemnie się uzupełniają.

Poematy Gałczyńskiego można podzielić na:

- utwory groteskowe, jak *Koniec świata*;
- utwory satyryczno-groteskowe, jak *Ludowa zabawa*;
- utwory groteskowo-liryczne, jak *Zaczarowana dorożka*;
- utwory liryczne: *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich*, *Noctes Aninenses*, *Dzikie wino*, *Kronika olsztyńska*, *Śmierć Andersena*, *Pieśni*;
- utwory liryczno-nadrealistyczne, jak *Bal u Salomona*;
- utwory eposowo-liryczne, jak *Niobe* i *Wit Stwosz*.

Jak widać, w tym zestawieniu przeważają poematy o charakterze lirycznym i poematy, w których liryka łączy się z groteską (*Zaczarowana dorożka*, *Kolczyki Izoldy*) lub z ujęciem eposowym (*Niobe*, *Wit Stwosz*). Wszędzie tam, gdzie występują ujęcia i partie liryczne, poemat nabiera głębi i fantazji, pomysłowości i złożoności w zakresie budowy; staje się odkrywczy, nowatorski, jak w przypadku *Balu u Salomona* i *Niobe*. W książce *Gałczyński 1945–1953* Jan Błoński pisał tak: „Liryka Gałczyńskiego stanowi istotę jego twórczości: w imię swoich osiągnięć lirycznych zdobył on sławę niezwykłego artysty”⁵.

⁵ J. Błoński: *Gałczyński 1945–1953*. Warszawa 1955.



Część pierwsza



Rozdział pierwszy

Przedwojenne poematy Gałczyńskiego

W kręgu groteski: *Koniec świata* i *Ludowa zabawa*

Pierwszym poematem Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego był *Koniec świata* z 1928 roku. Jest to utwór groteskowo-komiczny, poddający krytyce, utrzymanej w tonie zabawy, ówczesne proroctwa i teorie o końcu świata. Ale jest także kpina z postaw racjonalistycznych, maskowanych szyldem naukowości i uniwersyteckiego autorytetu. Spór bolońskich uczonych szybko przenosi się na inne środowiska społeczne, przyjmując rozmiar absurdalny. Powstaje potężny pochód przeciwników końca świata. W ten sposób wizja katastrofy, jaka ma wkrótce nastąpić, zostaje poszerzona na skutek przedstawienia reakcji poszczególnych grup społecznych, nie wyłączając ekshibicjonistów.

Gałczyński pisał ten utwór, będąc dalekim od ponurych, pesymistycznych obrazów i ocen współczesnego świata. Zdawał się to potwierdzać Andrzej Drawicz: „Gałczyński jest z pewnością optymistą, tonacja jego »satyry na wszechświat« jest jasna, to go odróżnia od wielu innych groteskopisarzy, którzy atakują rzeczywistość z żółcią, z grymasem mściwości, na ponuro, na ekstatycznych dreszczach samounicestwienia”¹.

¹ A. Drawicz: *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1973, s. 59.

Symptomy końca świata w poemacie K.I. Gałczyńskiego to nie tylko anormalne zachowania ludzi, ale także przedmioty, zjawiska, nawet ciała kosmiczne. A oto, co dzieje się z ulubionym księżycem poety:

[...]

W powyższej anarchii księżyc
naśladował planety inne,
znudziło mu także się żyć
i wskoczył w beczkę z winem;
dopieroż tam zabulgotał,
zamlaskał ten stary opój,
aż beczka zrobiła się złota,
aż się na fest utopił.

[...]

BN, s. 224

Całość utworu utrzymana jest mniej więcej w podobnym stylu, co sprawiło, że utwór był chętnie czytany i recytowany, dostarczając świetnej zabawy widzowi. Jedynym lirycznym akcentem jest fragment:

[...]

Ściemnia się. Pomarańczą
księżyc wypływa z rzeki.
Drzewa nad rzeką tańczą,
jak jednonogie kaleki.
I rzeka płynie, i milknie –
długie – niebieskie – słowo.
Księżyc wyfrunie, przylgnie
do drzewa gałązki jak owoc.

[...]

BN, s. 216–217

Oba fragmenty *Końca świata* wprowadzają motyw księżyca: pierwszy stanowi stylizację księżyca na Bacchusa, stąd ele-

menty stylu rubasznego, potocznego (przedmiot westchnień zakochanych jest tu nazwany *opojem*), natomiast drugi fragment ma wyraźne składniki poetyckie i stanowi typ obrazu surrealistycznego, jednak bez groteskowych i humorystycznych akcentów, wypełniających niemal cały poemat.

Podobnie będzie postępował poeta jako autor wielu satyr: zawsze znajdzie się w nich jakiś poetycki ustęp, obraz, refleksja, przypominające odbiorcom, że mimo pragmatycznych funkcji tekstu jest on utworem poetyckim.

Współistnienie groteski i liryki to cecha wielu utworów Gałczyńskiego. W *Końcu świata* przeważa zdecydowanie groteska, w następnym poemacie, w *Balu u Salomona*, proporcje są odwrotne: jest to nade wszystko wielki poemat liryczny.

Cała wstępna partia *Końca świata*, łącznie z tytułem:

KONIEC ŚWIATA
WIZJE ŚWIĘTEGO ILDEFONSA
czyli
SATYRA NA WSZECHŚWIAT

BN, s. 208

oraz z dedykacją, złożoną z dedykacji dla osoby autentycznej – Tadeusza Kubalskiego, który pomógł w przygotowaniu edycji książkowej poematu, i z dedykacji groteskowej, poświęconej pamięci aż 11 rzekomym ciotkom poety (z absurdalnymi imionami typu Ortoepia, Republika, Antropozooteratologia), stanowi stylizację na dawne tytuły polskie z XVII i XVIII wieku, wyjąwszy imiona, które staną się od napisania tego poematu ważnym składnikiem absurdalnych neologizmów i pomysłów poety. Podobnie postępował Witkacy, jednak w zabawach językowych Gałczyńskiego więcej było czystego komizmu i atmosfery pogodnej zabawy.

Groteskę wprowadził Gałczyński też do innych utworów z wczesnego okresu (lata 1928–1932), ale poemat *Koniec świata* stanowił jej najpełniejszą projekcję, rzutującą na późniejsze poematy, także na *Zieloną Geś*, i listy poety. Cechą tej

groteski – oprócz jej optymistycznej tonacji, o której pisał Drawicz – były: niezwykła pomysłowość w kreowaniu obrazów i całości, stałe zabawy i gry słowne, fantastyczne wizje i sceny, brak inwektyw, szyderstw i ostrej ironii, predylekcja do stosowania stylu autoironicznego oraz bardzo silna teatralizacja poszczególnych partii poematu, które stają się tym samym jakby scenami.

Poeta w poszukiwaniu efektów „szarlatańskich” każe poważnym uczonym z Bolonii (najstarszego uniwersytetu w Europie, z roku 1119) „stukać pulpitemi jak w polskim sejmie”² i „zażywać [na ból głowy – T.W.] proszki »Z kogutkiem«”³.

Równie absurdalne są pomysły, które dotyczą znaków zbliżającej się nieuchronnie katastrofy: pęknięcie luster, ucieczka świętych z kościołów (widzących, *co się święci*), tańczące *ze zgrozy* koty, motyle i drzewa (!) itd. Fajerwerki wyobraźni przerywają zdania dotyczące pisania poematu, np.:

[...]

A tutaj w moich widzeniach
nastąpi należna przerwa.

[...]

BN, s. 212

W sposób żartobliwy przerywniki te antycypują tendencję do wprowadzania do utworów fragmentów dotyczących pisania tekstu, np. *tutaj się kończy wizja*.

Zwracają też uwagę obszerne wstawki dialogiczne, z krótkimi replikami oddającymi reakcje tłumu, stan paniki. Mają one na celu przede wszystkim ożywienie utworu dzięki wprowadzeniu sytuacyjnych obrazków, scen. Cecha ta wejdzie na stałe do niemal wszystkich poematów, stanowiących struktury monologowo-dialogowe, imitujące rozmowy.

² K.I. Gałczyński: *Wybór poezji*. Oprac. M. Wyka. [Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 189. Wyd. 6. zmienione]. Wrocław 2003, s. 210.

³ Ibidem.

Widać tu wreszcie przejawy segmentacji tekstu na oddzielone od siebie części, fragmenty poematu. Tę cechę pogłębia późniejsze poematy o budowie muzycznej lub scenicznej, także poematy rozpisane na głosy i odrębne rodzaje wypowiedzi.

Kolejnym poematem spokrewnionym z *Końcem świata* była *Ludowa zabawa* – tekst dziwny na tle innych poematów, ale i drobnych utworów satyryczno-lirycznych. Dał on asumpt niektórym krytykom, którzy – jak Artur Sandauer – rozwodlili się o podmiejsko-folklorystycznym, zabawowym, „karnawalowym” nurcie twórczości Gałczyńskiego, umiejscawiającym go wśród dalekich następców Rabelais’go. W istocie, w poemacie tym spotkać można podmiejsko-warszawski folklor *uwodzicieli, frajerów i kawalerów* z półświatka, zabawowe *panie Jadzie* dające się porwać do tańca, różnych naciągaczy, szulerów, magików, rzemieślników ze swymi dziwnymi wyrobami, sfrustrowanych inteligentów i poetów warszawskich, popisujących się swą sentymentalną, grafomańską poezją dziwaków...

Ale w świecie tym, leżącym na Pradze, w okolicy mostu Kierbedzia, na prawym brzegu Wisły, stosunkowo mało jest magii i szarlatanerii, „dziwnych dziwów” i pomysłów, mało – fantazji, a także właściwego Gałczyńskiemu wdzięku i lekkości w sposobie opisu świata. Można powiedzieć: brakuje tutaj poetyckiej wyobraźni i finezji, absurdalnego humoru, a także czaru, tak charakterystycznego dla tego twórcy.

Jest to zabawa mało zabawna, tchnąca raczej atmosferą znużenia, tandetnością i bylejąkością życia *warszawskiego ludu i drobnej burżuazji*. Tę atmosferę wyraża poemat monotony, bez polotu i bez niespodzianek, poemat napisany półgwarą warszawską, „wiechem”, raczej wulgarnym niż zabawnym. Zacytujmy parę fragmentów:

1. [...] sardynki je burżuazja,

w serwetki spluwa, a tu
z zagrychą nikt się nie ciałka
[...]

BN, s. 255

2. [...]
wygrywa grubas błady
pukaniem głupich palców
o te policzki pyzate;
i się w poślądki tłucze
[...]

BN, s. 259

3. [...]
Po zjedzeniu porcji cielęciny
inteligent w stawie się utopił
psiajegomać.
Zdradziły to kołyszące się trzciny
psiajegomać.
Do cielęciny dwa śmiertelne zakropił
psiajegomać.
I poszedł na dno w kratkę siny
psiajegomać.
Trochę krzyczał przedtem o Wagnerze
psiajegomać.
O Wolterze i Baudelairze
psiajegomać.
„Że trzeba powziąć oddech szerszy”
psiajegomać.
Został po nim smród jak po tomiku wierszy
psiajegomać.

BN, s. 261

W poemacie sporo jest elementów przejętych z warszawskich proletariackich dzielnic i ulic: *sypać na zabawę, zagrycha, ciałkać się, napijem się, szklanka za dychę, jeden malinę, drugi cytrynę uważa, rudy Felek, jak pragnę Boga,*

bubek, na dancyngu, do cieleciny dwa śmiertelne zakropił, poprzed okiem (przed okiem), becrutkie odszpuhurtuj, szoferek, daj mu pisa itp. Wprowadził też poeta fragmenty piosenek, por. *Bujaj mnie, Antek, O dlaczegoś mnie zdradziła*.

Gałczyński lubił miejski folklor i nikt przed nim nie umiał wpleść go tak umiejętnie do nadrealistycznych i groteskowych wierszy. W *Ludowej zabawie* niewiele jest jednak fragmentów poetyzujących drobnomieszczański i proletariacki świat Targówka – Pragi.

Ludowa zabawa, poemat najbardziej może brulionowy i opisowy, jest jakby dostosowany do jarmarczno-kalejdoskopowego świata, opisywanego, fragment po fragmencie, w sposób swobodny, bez narzucania poszczególnym ustępom funkcji kompozycyjnych. Mówi się tu nie tylko o środowiskach podmiejskich lunaparków, ale też o burżuazji i inteligencji, o poetach i policjantach..., mówi się źle, bez humoru tak znamiennego dla Gałczyńskiego, łagodzącego satyryczne spojrzenie.

Ludowa zabawa ma też niewiele partii poetycko-lirycznych. Jedynie w końcówce poematu następuje pewne uszlachetnienie stylu, między innymi w efekcie wprowadzenia elementów stylizacji antycznej. Dominuje w utworze styl niski, niekiedy dosadny i ostry, nie maskujący niechęci narratora do świata opisywanego.

Niewiele jest w tym poemacie zarówno elementów groteskowo-absurdalnych, właściwych poematowi *Koniec świata*, jak i składników „liryczno-katastroficznych” oraz nadrealistycznych, typowych dla *Balu u Salomona*. *Ludowa zabawa* to może najbardziej przed *Chryzostoma Bulwiecia podróżą do Ciemnogrodu* satyryczny poemat Gałczyńskiego, z drobnymi, ale wyrazistymi akcentami krytycyzmu zbliżonego do ideologów z „Prosto z mostu”.

I powiedzmy to jasno: świat, który kreuje i przedstawia Gałczyński w *Ludowej zabawie*, nie był jego światem kulturowym, o którym pisał Artur Sandauer. Brakło tu tych wartości, z których poeta będzie budował najcenniejsze właściwości

swej poezji. Brakło magii, absurdalnego poczucia humoru, prawdziwej muzyczności, brakło rekwizytów teatralizujących poetyckie obrazy, motywu światła, przedmiotów udziwnionych i śmiesznych.

Porównując *Bal u Salomona* z *Ludową zabawą*, Andrzej Stawar zwracał uwagę, że „*Bal u Salomona* można zlokalizować w krainie widziadeł sennych, natomiast *Ludowa zabawa* została umieszczona w określonym pejzażu miejskim – lasek podmiejski, wybrzeże Wisły. Poemat składa się z realistycznych obrazków, przeplatanych wstawkami fantastycznymi, trochę w stylu malarstwa Chagalla”⁴. Poemat ten zbliżył się, zdaniem krytyka, do poetyckiego reportażu, w którym „uderza u autora dość silne poczucie wyobcowania się z masy, pokrywane nudą”⁵.

Są to trafne spostrzeżenia. Poemat był pisany w Wilnie w 1934 roku i stanowił chyba przejaw swoistego znużenia miastem i jego atmosferą, w tym też banalnymi sporami politycznymi:

[...]
 jest skwir, jest katolicki śpiew
 w tych słowach błdziusieńkich:

 ojczyzna, Bóg i walka klas,
 pacyfizm raz i Lienin raz –
 [...]

BN, s. 262

Nieco wcześniej padają słowa o „nudzie słów dzikiej”, odnoszące się do satyrycznego portretu jakiegoś warszawskiego poety, ale odczucie owej nudy towarzyszy całemu niemal utworowi. Dodajmy: nudy i nieskrywanej niechęci do przedstawionego świata.

⁴ A. Stawar: *O Gałczyńskim*. Warszawa 1959, s. 116.

⁵ Ibidem, s. 1–116.

Poemat był więc jakby krytycznym pożegnaniem Warszawy, w której w pewnym stopniu czuł się źle i z której uciekł do pięknego Wilna, gdzie wydał poemat w książeczkę noszącą na okładce anons:

K.I. Gałczyński ma zaszczyt przedstawić komiczniak poetycki *Ludowa zabawa* Wilno MCMXXXIV nakładem apteki Troilusa i S-ki.

Jedyną bodaj perełką poetycką „Komiczniaka” była dedykacja: „Natalii tańczącej na dłoni”.

Arcydzieło liryki nadrealistycznej: *Bal u Salomona*

W świetle świadectwa Natalii Gałczyńskiej utwór ten pisał poeta „na jednym wydechu” — noc, dzień i noc. Jak już wspomniałam, sam poeta mówił tutaj o „strumieniu natchnienia”, zbliżając się tym określeniem do późniejszych terminów, które przyjęły się w literaturze XX wieku: „strumień świadomości”, „strumień podświadomości”, „strumień swobodnych asocjacji”.

Jest to jeden z największych utworów poezji polskiej XX wieku. Od strony formalnej, genologicznej stanowi on skrzyżowanie kilku gatunków nowoczesnej liryki europejskiej, poetyki snu i półsennego marzenia, monologu wewnętrznego, pełnego dramatycznych spięć i zmian tonacji uczuciowych, wypowiedzi opartej na *imagination automatique*, *écriture automatique*, dającej upust niekontrolowanym potokom kojarzeniowym, a także relację rozszczępioną na JA poety oraz nieokreślonego bliżej narratora, uczestnika i świadka opisywanych zdarzeń. Trzeba do tego dorzucić jeszcze inne właściwości, mające duży wpływ na strukturę i charakter utworu: wprowadzenie relacji wydarzeniowej, sytuacyjnej

z elementami dialogowymi i wyraźne dążenie do stworzenia obrazu wizyjnego, przedstawiającego zbiorową scenę balu.

W pewnym sensie był to rys bardzo polski. Idzie o przedstawienie scen zbiorowych, ogniskujących się wokół motywu wesela, zabawy, wielkiego balu. Przed Gałczyńskim wystąpił on w *Panu Tadeuszu* i w III części *Dziadów* (bal u Senatora), w *Popiołach* Żeromskiego i w *Weselu* Wyspiańskiego. Ważny w tym ciągu tradycji był dramat Wyspiańskiego. Część badaczy, np. Wiesław Paweł Szymański, Adam Kulawik, traktuje *Wesele* jako pewien wzorzec literacki. Idzie o symboliczny i kreacjonistyczny charakter zabawy, wesela, balu a nie tylko o ich „karnawałową”, „kulturową” egzotykę, która zaznaczyła się też w twórczości Gałczyńskiego, w *Ludowej zabawie*.

Bal był częstym motywem w literaturze europejskiej. Ale to Wyspiański nadał mu szczególną rangę arcytematu literackiego, rzutującego bezpośrednio na strukturę artystyczną utworu i jego specyficzne właściwości genologiczne. Wymieńmy je:

- motyw wesela wypełnia całość dramatu, od pierwszej do ostatniej sceny;
- jest widowiskiem mającym odpowiedni koloryt lokalny, folklorystyczny;
- jest widowiskiem werbalno-plastyczno-muzycznym, realizującym modernistyczny ideał interferencji sztuk;
- jest obrazem społeczeństwa, jego najważniejszych warstw;
- jest dramatem postaw i idei;
- łączy sceny realistyczne ze scenami nadrealistycznymi (wizyjnymi);
- operuje elementami symbolicznymi;
- jest tekstem złożonym, wielostylowym i na wskroś poetyckim.

Suma tych właściwości składa się na określoną nową formę dramatu poetyckiego. Do *Wesela* będą nawiązywali różni pisarze polscy i te nawiązania otwiera poemat Gałczyńskiego. Oczywiście, eliminuje on lub modyfikuje pewne cechy arcydramatu Wyspiańskiego. Poemat Gałczyńskiego ma partię wstępną, brak mu jednak zakończenia, przełamuje więc kom-

pozycyjną ramę utworu Wyspiańskiego, gdzie scena finalna: taniec z chochołem, ma szczególną wymowę i jakość symboliczną. Poemat Gałczyńskiego jest tekstem o t w a r t y m, jakby urwanym, niedokończonym, pozostawionym niejako w miejscu wygaśnięcia „strumienia natchnienia”.

Nie jest to wszakże poemat urwany w przypadkowym miejscu. Poeta miał możliwość dopisania zakończenia, mógł to zrobić tak, jak czynił to w przypadku innych utworów, np. gdy do *Końca świata* dopisał dedykację w książkowym wydaniu utworów. Skoro pozostawił poemat bez zmiany, uczynił to świadomie. Szło o to właśnie, aby był to utwór bez ramy modalnej, utwór o t w a r t y, jak otwarta była cała jego budowa semantyczno-artystyczna.

Zwracał uwagę Andrzej Drawicz, że proces tworzenia został wpisany w utwór, stał się jego ważnym tematem. Przejawia się on w kapryśnych, nieoczekiwanych, nagłych zmianach stylu i form narracji, w wyraźnych sygnałach *écriture automatique* i w swobodnym kojarzeniu poszczególnych słów, fraz, zdań, a nawet fragmentów. Zawieszenie więc tekstu w końcowym fragmencie należy do środków demonstrujących ten proces.

Podobny chwyt zastosował Samuel Beckett w *Czekając na Godota*. Utwór nie musi mieć pointy. Może być zbudowany tak, jak wiele znanych dialogów.

Drugą istotną odmiennosć *Balu u Salomona* stanowi brak kolorytu folklorystycznego i mimo że jest kilka scen rodzajowych, nie wpływają one w większym stopniu na koloryt miejsca akcji ani na uczestników balu, reprezentantów różnych środowisk i zawodów.

W niewielkim stopniu interesowały też poetę „nocne rodaków rozmowy”, spory narodowe, czysto polskie. Bal toczy się w jakimś dziwnym wielkim gmachu (pałacu?), rześście oświetlonym i wyłaniającym się jakby z mroku. Mogło to być w Berlinie, z którym wiąże się genezę utworu, ale też w każdym innym mieście Europy, pogrążonym w kryzysie. Można więc powiedzieć, iż koloryt ludowo-narodowy, tak ważny

w *Weselu* Wyspiańskiego, tu staje się nieistotny. Poecie nie chodziło o spory, mity polskie, ale o sytuację człowieka i artysty w świecie współczesnym, jako świecie kryzysu wartości, idei, tradycji.

I wreszcie: świat rzeczywisty i świat snu nie są w poemacie Gałczyńskiego oddzielone. Obie te sfery zlewają się z sobą, wzajemnie się przenikają, w niektórych jednak partiach, jak np. w rozmowach podmiotu lirycznego z żoną, wyodrębniają się, tworząc enklawy realności lub nadrealistycznej wizji. W zasadzie jednak – jak pisał Drawicz – „*Bal u Salomona* cały jest ze swobodnego przepływu myśli, w myśl skojarzenia w skojarzenie, z przyciągania słowa przez słowo. Nie ma tu tematu w tradycyjnym rozumieniu tego słowa, mimo że raz po raz wyblaskują motywy przewodnie: jest to najpierw oczekiwanie balu, potem jego stopniowe stawanie się, strojenie instrumentów muzycznych, wprowadzanie kolejnych motywów melodycznych, będących w innej płaszczyźnie wątkami lub epizodami; dyrygentem tej suity zdarzeń jest »mestro biesiadny«, Master of Revels, sam gospodarz balu, Salomon, nie przybywa, cały bal jest oczekiwaniem na Salomona, w sensie bezskutecznego czekania na Godota, stopniowo rytm muzyczny porywa wszystko, osiągając ku końcowi wielką kulminację i rozładowanie”⁶.

Taki porządek przewodnich wątków poematu sprzyjał wspomnianemu już przenikaniu się dwu światów: realnego i nierealnego. Dodajmy, iż oba te światy łączy też ich tajemniczość, nieokreśloność, niepewność tego, co będzie dalej, oczekiwanie na coś, co ma się stać, ale się jeszcze nie staje. Pojawiają się w tym świecie nutki niepokoju i smutku, ukazujące zupełnie inne oblicze Gałczyńskiego, który jest nie tylko sprawcą narracji, ale i jej głównym bohaterem, poszukującym nowej formy lirycznej: autentyczności i szczerości, która nie kontrastuje jednak z kreacjami wyobraźni.

W żadnym innym utworze poeta nie był tak bardzo sobą.

⁶ A. Drawicz: *Konstanty Ildefons Gałczyński...*, s. 79.

Do wielu poetyzmów, jakie wprowadzał do swych utworów Gałczyński, należały nazwy własne. Jest tych nazw w jego poezji, a szczególnie w poematach, niezwykle dużo. Nierzadko są to całe rejestry antroponimów i toponimów, o bardzo zróżnicowanej barwie i funkcji. Są nazwy groteskowe, satyryczne, przezwiskowe i imitujące antroponimię plebejską, ale jest też wiele nazw związanych z liryką. Wówczas są to nazwy bliskich poecie osób, wśród nich zwłaszcza imię żony – Natalii, czy też imię córki – Kiry. Są także imiona i nazwiska przyjaciół poety bądź ludzi sławnych.

Można jednak w nazewnictwie Gałczyńskiego wyodrębnić pewną grupę nazw o szczególnej funkcji – nazw wyróżniających się walorami eufonicznymi, muzycznymi, recytacyjnymi. Mają też one pewne walory semantyczne, kojarzące się z ulubionymi motywami poezji Gałczyńskiego.

Takim motywem, przewijającym się w wielu lirykach poety, był motyw podróży, odbywanej do krajów południa, w tym może głównie do Włoch, których nigdy nie odwiedził. Wiemy, że Gałczyński lubił podróżować, wiemy też, że zwiedzał Rosję, Niemcy, Holandię, Belgię, Danię, Francję. Wiemy, że był w Pradze. Ale na trasie jego wędrówek podróźniczych i wymuszonych nie znalazły się nigdy ani Włochy, ani Arabia, ani też inne kraje śródziemnomorskie. Najwięcej podróży odbył Gałczyński z żoną w czasie, kiedy pracował w konsulacie polskim w Berlinie. Po wojnie podróżował służbowo, w ramach wymiany oraz kontaktów między Związkiem Literatów Polskich i analogicznymi organizacjami pisarskimi w krajach socjalistycznych. Wyjeżdżał więc do Moskwy i Pragi.

Ani przed wojną, ani po wojnie nie był na Sycylii. Nazwę Taormina mógł znać z poezji Jarosława Iwaszkiewicza, autora *Sonetów sycylijskich*, który poświęcił Taorminie cały sonet II, podkreślając jej widokowe walory i przyrównując to urocze włoskie miasteczko do białego motyla.

Gałczyński czytał wiele o tych krajach, znał ich literaturę, muzykę, malarstwo. Znał nazwy wielu miejscowości, ale po-

dróże do tych wymienionych z nazwy miast i miejsc odbywał w wyobraźni. Weźmy przykład Taorminy. Nazwa tego miasta, leżącego we wschodniej Sycylii, tuż nad Cieśniną Mesyńską i w pobliżu Etny, powraca w *Balu u Salomona* aż trzykrotnie. A oto konteksty, w jakich została użyta:

[...]
i że jeszcze ma takie sprawy na sercu,
które muszą być wypowiedziane,
wydarte i skonstruowane,
i szumiące jak drzewo,
jak podróż do Taorminy.

[...]

BN, s. 229

[...]

Jak pająk, co pajęczynę wysnuwa,
owijam się w nieprzeniknioną syntaxis –
co za rozkosz, co za rozkosz: świat ginie...
może już jestem w Taorminie,
kropla rosy na różanych pączkach;

[...]

BN, s. 231

[...]

– Triepaka – wołali – grać, muzyko!
Triepaka, hu-ha, triepaka!
Nie dla nas walc o Taorminie...

[...]

BN, s. 238

[...]

A gdy popłynął ciemny walc
na harmonii o Taorminie,
gdy uskośniły się framugi,
rzeźbione małpy na konsolach,
a wszystko w cieniu, wszystko w cieniu –
widziałem z okna jednej z sal,

[...]

BN, s. 248

[...]

Ach, jak mnie lunał ten, co stał!
(a tam był walc o Taorminie).
No ten, co stał, pod ową kładką –
i jak on śmiał! i jak on śmiał!...
[...]

BN, s. 249

Nazwa białego, urodziwego miasteczka występuje więc pięciokrotnie i w połączeniu z muzyką, a konkretnie z walcem, granym na balu. W przypisie do tej nazwy Marta Wyka podaje informację, że „Gałczyński nigdy tam [tj. w Taorminie – T.W.] nie był, przywoływał więc miasto mityczne”⁷.

Czy mityczne? Taormina była miastem prawdziwym, odwiedzanym często przez podróżników i turystów ze względu na piękne położenie, widoki, walory architektury, pachnące różami i cytrusami ogrody... Sama nazwa brzmiała poetycko. Składała się z czterech dźwięcznych sylab: *ta-or-mi-na*, oprócz czterech samogłosek *a – o – i – a* (samogłoska *a* otwierała i zamykała, niby klamrą, wyraz) występują w niej aż trzy spółgłoski sonorne (*r, m, n*). Nazwę tę zestawił poeta z motywem tanecznym, parokrotnie wracającym motywem walca, nadając jej tym samym rangę wyrazu zapowiadającego motyw tego tańca i jego powracających tonów.

Konteksty, w jakich się Taormina pojawia, mają różny charakter. W poezji nierzadko bywa tak, że jeden wyraz może uruchamiać różne perseweracje, może zabarwiać tekst cały, a nie tylko sąsiednie słowa. Wyraz taki, tworzący *mots clés*⁸, ma też często tę właściwość, że swym pięknym brzmieniem i asocjacjami promieniuje jakby na fragment utworu, w którym występuje, lub też – powtarzany parokrotnie – na

⁷ K.I. Gałczyński: *Wybór poezji*. Oprac. M. Wyka..., s. 229.

⁸ Terminy P. Guirauda: *Essais de stylistique*. Paris 1970; por. też: I d e m: *Pole stylistyczne „gouffre” Baudelaire’a*. Przekł. E. Szary. „Poezja” 1969, nr 5, s. 62; K. Wyka: *Słowa kluczowe*. W: I d e m: *O potrzebie historii literatury: szkice polonistyczne z lat 1944–1967*. Kraków 1969.

cały utwór. W *Balu u Salomona* jest kilka takich kluczowych wyrazów: *muzyka, światło, złocisty, róża, Gulistan – ogród róż...*

Zwróćmy wpieryw uwagę na słownictwo obecne we fragmentach o Taorminie.

W pierwszym cytacie Taormina pojawia się w kontekście wyrazu *podróż*, która jest jak *szumiące drzewo*. Mamy tu więc nazwę w otoczce poetyckich porównań i wspomnianego już na początku rozdziału motywu podróży. Skąd jednak skojarzenie z drzewem? Może wyjaśnia to inne cytaty.

Fragment drugi skłania do przypuszczeń, że poeta, uwikłany jak pajak w składnię słów, znalazł się już w Taorminie, gdzie poczuł się jak *kropla rosy na różanych pączkach*. Taormina została więc włączona w ciąg asocjacji wysoce poetyckich, dotyczących poezji, rosy, pączka róży...

W części trzeciej utworu Taormina zostaje złączona z walcem, tańcem godnym wielkiego balu, który jednak chce zakłócić hołota, usiłująca w pałacu tańczyć pospolitego triepaka. *Bal u Salomona* jest poematem nadrealistycznym, z bardzo silnymi akcentami katastroficznymi. *Świat ginie* – mówił poeta we fragmencie drugim. Poemat przepełniają pesymistyczne refleksje, wizje, obrazy. Ale są w nim akcenty typowe dla liryki Gałczyńskiego: partie dionizyjskie i arkadyjskie, pogodne marzenia, motywy miłości do żony itp. Wśród tych jasnych motywów epizody związane z Taorminą odgrywają ważną rolę. Taormina uosabia inny, lepszy świat – świat snu i marzeń o podróży, świat poezji i muzyki.

Fragment czwarty przynosi, jak się to często dzieje w poematach Gałczyńskiego, niespodziankę: gwałtowną zmianę tonacji motywu Taorminy. Jest nadal motyw walca o Taorminie, ale jest to walc *c i e m n y*, sala, w której trwa taniec, mrocznieje: *wszystko w cieniu, wszystko w cieniu* – pisze poeta.

We fragmencie piątym natomiast walc o Taorminie cofa się na daleki, niknący plan (wzmiankuje się o Taorminie w nawiasie, jakby mimochodem). Następuje zmiana motywu muzycz-

nego, na plan pierwszy wysuwa się nowy motyw muzyczny: *Gulistan*. Sycylijskie miasteczko nad malowniczą cieśniną znika, miejsce Taorminy zajmuje perska nazwa ogrodu różanego. Gulistan to też nazwa własna, ale tym razem nie idzie o miejsce, lecz o nazwę poematu poety perskiego z XIII wieku. Poemat ten poświęcony był ogrodom miłości i rozkoszy, zapachom, pięknu, jakim urzekają najpiękniejsze kwiaty świata – róże. Poemat napisał Saadi z Szirazu w 1259 roku. Utwór ten poeci polscy znali od dawna. Przetłumaczył go w XVII wieku, w latach 1610–1625, Samuel Otwinowski. Był to przekład z perskiego, pierwszy w Europie. W 1876 roku poemat został wydany przez Wojciecha Kazimirskiego de Bibersteina⁹. Gałczyński, który chłonał różne utwory literatury światowej, mógł znać tę publikację.

Nazwa Gulistan została do poematu wprowadzona nie po to, aby przywołać poemat perski, ale by metaforycznie określić Taorminę *ogrodem róż*. A oto fragment utworu:

[...]

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

[...]

Gulistan – mówi – to ogród róż,
w ogrodzie – mówi – strumienie.

Potem zarządzono małą przerwę, takie chwilki,
kiedy bezrobotni sprzedawali motylki.

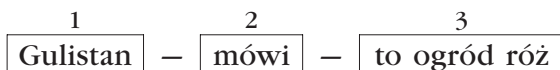
[...]

BN, s. 235–236

⁹ Zob.: *Encyklopedia powszechna PWN*. Warszawa 1989, s. 88.

Od dawna ta część *Balu u Salomona* budziła zainteresowanie jako przykład finezyjnej instrumentacji muzycznej, zlania się słowa z tanecznym rytmem wersów. Wiemy już, że motywy Taorminy łączyły się z motywem eleganckiego walca, którym często rozpoczynano bale, bale w stylu wiedeńskim, naśladowane w Europie. Ale Taormina to też różane ogrody, słynne ze swej urody, tarasowe ogrody tego jednego z najpiękniejszych miasteczek włoskich.

Fragment z motywem Gulistanu rozwija więc omówione już ustępy z Taorminą. Słowem kluczowym jest tu z jednej strony wyraz *muzyka*, a z drugiej – wyrażenie *ogród róż*. Wersy mają po trzy części:



Imitują one trójkową strukturę walca, któremu często towarzyszył śpiew z refrenem: *raz – dwa – trzy*. Aby utrzymać tę trzyczęściową budowę wersów, wprowadził poeta czasownik *mówi*, który odnosi się do Master of Revels, nazwanego też w poemacie *dyrektorem rzeźni rytualnej*.

Bal u Salomona, jak przystało na jeden z pierwszych wielkich europejskich poematów nadrealistycznych, jest utworem wielogłosowym, złożonym z bardzo wielu i bardzo różnorodnych składników, płynących niby magma wzdłuż szeroko rozlanych wersów. Te liczne głosy poematu odzwierciedlają strukturę wewnętrznego monologu, strukturę swobodnie wypowiadającej się wyobraźni, podświadomości i poetyckiej intuicji, nie poddanej kontroli refleksji. Poemat powstał w ciągu 24 godzin, w akcie erupcji „wyobraźni wyzwolonej”. I jak często bywało w takich utworach – dominują w *Balu u Salomona* luźno powiązane potoki zdań, obrazów, strzępy rozmów, zmieniające się jak w kalejdoskopie sytuacje, pory balu i miejsca, w których się odbywa. W tej magmie słów i zdań ważną rolę odgrywają motywy stale powracające niby poszczególne wątki w polifonicznej symfonii. Przykładem – motyw Taormi-

ny, będącej tu *Gulistanem*, *ogrodem róż*, motyw czegoś, co oznacza o b e c n o ś ć piękna.

Dla poetów okresu modernizmu i poetów liryki nadrealistycznej okresu międzywojnia wszystko to, co składało się na świat poezji, jej ulubione motywy, obrazy, słowa – poetyzmy, stanowiło nadal bardzo cenny kruszec. W świecie tym Włochy odgrywały rolę arkadii poetyckiej, nieistniejącej w innych częściach Europy. I niekoniecznie trzeba było tę arkadię poznać z autopsji, wystarczyło uruchomić wyobraźnię, przywołać miejsca opiewane przez innych poetów. Dla Goethego¹⁰, który w wielkim stopniu przyczynił się do odkrycia Włoch artystycznych, Taormina była najpiękniejszym miastem tego kraju. O tym Gałczyński musiał wiedzieć. I nadał motywowi Taorminy szczególną rangę, wiążąc go z tym wszystkim, co poetyckie, jasne, żywe, szumiące jak drzewo, pełne zapachów, tworzące przeciwieństwo ginącego, mrocznego i groźnego świata...

Noctes Aninenses

To poemat z 1939 roku. Zaledwie kilka lat dzieli go od *Balu u Salomona*, jest to jednak poemat odmienny. Tym, co łączy go z *Balem...*, jest bez wątpienia muzyczność i wybór nocnej scenerii. Ale muzyczność tego poematu ma inny nieco charakter: poeta zaczyna komponować poemat według zasad budowy koncertu muzycznego lub którejś z jego rozbudowanych części: symfonii, koncertu fortepianowego bądź skrzypcowego, suity itp. Pojawiają się też formy właściwe operze: uwertura, partie solowe postaci utworu (mogą to być spersonifikowane pojęcia, zjawiska, pory dnia czy roku).

¹⁰ W swej *Podróży włoskiej* pisał J.W. Goethe, że Taormina to „najwspanialsze dzieło sztuki i natury”. J.W. Goethe: *Podróż włoska*. Red. P. H e r t z. Tłum. H. K r z e c z k o w s k i. Warszawa 1980.

Tę kompozycyjną zasadę traktuje Gałczyński nie jako ornament, muzyczny dodatek, motyw, lecz jako istotną właściwość utworu. W dużym stopniu to właśnie ona stanowi jeden z wyróżników w poezji K.I. Gałczyńskiego.

Podział utworu werbalnego, jakim był tekst poetycki, wprowadzał do niego:

1. Polifoniczność, którą już poeta w pełni i w nadmiarze spożytkował w *Balu u Salomona*. Struktura ta odpowiadała niespokojnej i wielotorowej wyobraźni poety i zarazem różnym próbom przełamania linearnego porządku tekstu werbalnego, występującego nie tylko w poezji, ale także w prozie, np. w scenie finałowej *Madame Bovary*. W literaturze XX wieku dużą wagę przywiązywano do zasady symultaneizmu i zasady synkretyczności tekstu, który wiązał różne typy wypowiedzi i gatunków. Zasada polifoniczności wzorowana na strukturach muzyki poważnej szła jakby dalej i pociągała za sobą instrumentalizację tekstu polegającą na oddawaniu poszczególnych wątków przez solowe instrumenty, które jakby przejmują dany wątek i chwilę go prowadzą, oddając potem głos innemu instrumentowi czy „chórowi” całej orkiestry. Ta instrumentalizacja przynosiła dodatkowe efekty, a szczególnie – specyficzną rytmizację wersów i całych strof lub części nieregularnych utworu. Eksperymenty w tym zakresie zaowocują wspaniałą muzycznością *Niobe* – utworu nie mającego precedensu w poezji polskiej.

2. Organizację semantyczną utworu, polegającą na segmentacji poszczególnych partii, uruchomieniu gry motywów i utrzymaniu ich ciągłości sprzyjającej spójności tekstu, wreszcie zastosowaniu porządku czasowego utworu analogicznego do porządku czasowego utworu muzycznego.

Noctes Aninenses składa się, jak symfonia, z trzech części, oznaczonych rzymskimi cyframi I–III. Część I zatytułowana *Krewny Ganimeda* – to partia wstępna, z dominującym motywem zapadania nocy w ogrodzie. Część II: *Pieśń o nocy czerwcowej*, składa się z: „Uwertury”, „Noc śpiewa”, „Noc tańczy”, „Noc umiera” i „Cody”. Część III wypełnia liryczny i po

części żartobliwy *Nocny testament*, który kończy się czterowierszem:

[...]

Wierszom moim fosforyczne furie
blaskiem w wertep ciemny i zły –
a mojej Smagłej, mojej Smukłej, mojej Pochmurnej
łzy.

BN, s. 277

– z dwoma ostatnimi wersami poświęconymi żonie poety. Ponieważ *Noctes Aninenses* zaczyna się od wypowiedzi „Ona [tj. żona poety – T.W.] powiedziała”, można dopatrzeć się poetyckiej klamry utworu, utworzonej ze słów związanych z Natalią, bohaterką większości utworów lirycznych poety.

Noctes Aninenses jest w porównaniu z *Balem u Salomona* utworem pogodnym, choć w części „Noc umiera” i cytowanym zakończeniu brzmią też nuty niepokoju i pesymizmu.

Była wiosna 1939 roku i nadciągały ciemne chmury nad Polskę. Gałczyński przeczuwał nadejście złych czasów – stąd wprowadzenie części stylizowanej na testament, w którym znalazły się pełne liryzmu apostrofy do córki, przyjaciół, żony.

W poemacie przeważają czterowersowe strofy, formy sześćcio- i ośmiowersowe pojawiają się w *Nocnym Testamencie*. Jest to przejaw ciężenia w stronę „porządku” i „klasycznego ładu”, odejścia od potoku nieregularnych wersów i zdań z *Balu u Salomona*.

Nocny testament był ostatnim napisanym tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej poematem Gałczyńskiego. Zapowiadał on typ poezji arkadyjskiej, pogodnej, pełnej wigoru i efektów muzycznych, nasyconej światłem pogodnej nocy i lamp. Ale są też w tym utworze sygnały nadciągającej katastrofy. Stąd między innymi motyw testamentu, tworzącego ostatnią część utworu, a także wcześniejszy motyw umierającej nocy, z wizją świata poszarzałego i budzącego niepokój.

Nastąpi potem siedmioletnia przerwa wojenna w pisaniu poematów. W tym czasie, w obozie dla jeńców wojennych w Altengrabow, napisze poeta zaledwie kilka lirycznych wierszy. Powstaną też niedawno odkryte i opublikowane dzienniki. Prawdziwa erupcja poezji nastąpi dopiero po powrocie do kraju i połączeniu się z rodziną. Nie mógł Gałczyński w warunkach wojny i niewoli być poetą. Jego poezja bowiem związana była – co widać dobitnie w *Noctes Aninenses* – z wartościami takimi, jak uroda świata, piękno sztuki, miłość...

Rozdział drugi

Powojenne poematy Gałczyńskiego

Poemat o rozpacz:

Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich

Poemat ten uderza osobliwością i niezwykłością w porównaniu z tym, co Gałczyński napisał i co napisze po powrocie do kraju¹. Niezwykłość polega na tym, iż jest on prawdziwą, liryczną spowiedzią poety. Nie brakło wątków osobistych we wcześniejszych utworach, te nie były jednak tak pełne skargi i niepokoju. Twórca poematu umiał zdobyć się na dystans, i to nawet wtedy, gdy stawał się autentycznym i pełnym niepokoju outsiderem (jak w *Balu u Salomona*), wyznania są jeszcze pełne dyskrecji, przemilczeń, zawieszonych pytań. W *Notatkach z nieudanych rekolekcji paryskich* Gałczyński odślania się ze szczerością dotąd nieznaną. On, prześmiewca, kpiarz i pogodny w gruncie rzeczy luminarz świata wyobraźni, staje się poetą rozpacz i samotności przejmującej, bo pozbawionej nadziei.

¹ O poemacie tym pisze niezwykle ciekawie Z. Zarębianka w artykule: *Epifania negatywna w „Notatkach z nieudanych rekolekcji paryskich” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. W: *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. T. 2. Red. A. Kulawik i J.S. Ossowski. Kraków 2005, s. 647.

W kilka miesięcy po wyzwoleniu poety z obozu jenieckiego powstaje utwór inny, tak inny, iż większość badaczy i wydawców nie traktuje go jako poematu. Zaczyna się ta inność od tytułu: *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich*, w którym wyrażenie gatunkowe „notatki” wskazuje szkicowy, brulionowy charakter tekstu i jego luźną budowę. W dodatku przedmiot notatek: *rekolekcje*, określa epitet *nieudane*, który – do pewnego stopnia – deprecjonuje utwór jako poemat o treściach religijnych, związanych z czasem rekolekcji.

Już w dwu początkowych zwrotkach znajdują się wyrazy i frazy jakby dostosowane do czasu pokutnego: turpistyczny *pająk* i wyrażenia dotyczące złego świata: *pod grozą złego nieboskłonu*, *chwieją się fundamenty świata...*, oraz łaciński slogan: *vanitas vanitatum...*

Paryż jawi się w tym utworze jako miasto ciemne, złe, ponure, a w dodatku – nudne. Ludzie są tu pełni trwogi. A jeszcze: w tłumie Paryżan *ciągle te dwie twarze: oszusta i potępionego*.

Zwrotka druga z IV części dotyczy spraw polskich, bo tylko tak można zrozumieć jej sens:

[...]

Nasz każdy wiersz zaorzą pługiem,
 będą kartofle, potem wódka,
 bo nasze życie – za długie,
 a sztuka – za krótka².

[...]

BN, s. 279

Ten ustęp przypomina wiersze o polskiej nudzie i szarości. Ale też polski akcent dotyczy beznadziejnej sytuacji emigrantów i stylu ich życia. Nie ma w tym utworze właściwie niczego, co wiązałoby się z typowym dla Gałczyńskiego „olśnienie”

² Stanowi to przewrotną tawestację przysłowia łacińskiego *Ars longa, vita brevis*.

niem świata”³. W wierszu paryskim dominuje obrzydzenie światem, choć był to przecież powojenny, nietknięty zniszczeniami Paryż.

Omawiany wiersz paryski cechuje pewna nadwyżka wyrazów takich, jak *otchłań*, *zwątpienie*, *zmrok*, *trwoga*, *strach*. Zdaniem W.P. Szymańskiego, określenia te pochodzą z arsenału modernizmu. „Pojęcia te wykorzystuje jednak Gałczyński w innym już kontekście obrazowym; przykładem jest metafora »otchłanie absolutnego zwątpienia«”⁴. Wyrażenie to jest, zdaniem krytyka, „karykaturą poetyki modernizmu, w której każde z tych pojęć znalazłoby się w oddzielnym obrazie”⁵.

Przywołanie tu modernizmu uważam za nietrafne. Mimo pesymizmu utwór Gałczyńskiego niewiele ma cech wspólnych z pesymizmem modernistów, szafujących abstraktami typu „zwątpienie”, „trwoga”, „otchłań”... Gałczyński użył ich w bardzo trudnej dla siebie sytuacji człowieka samotnego, błąkającego się po Paryżu właściwie bez celu i bez uspokojenia, jakie spodziewał się znaleźć w *Wyznaniach św. Augustyna*. Wymienione pojęcia pochodzą z utworów tego filozofa, a nie od Tetmajera czy Kasprowicza.

Sądzę, że Szymański myli się też, twierdząc, iż „*walizka rozpaczy* jest obrazem właściwie żartobliwym, gdy sobie uświadomimy, że w walizce można zmieścić równie dobrze bieliznę czy przybory do golenia”⁶. Przywołajmy końcową strofę *Notatek*...:

[...]

Gdy wróci noc, znów pójdę sam
na pusty plac przed Notre-Dame
i cień mój pomknie za mną tam
z wielką walizką rozpaczy.

BN, s. 283

³ Zob. J. Błoński. Cytuję za: K. Gałczyńska: *Gałczyński*. Wrocław 1998, s. 207.

⁴ W.P. Szymański: *K.I. Gałczyński: Wjazd na wielorybie*. W: *Liryka polska: interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Kraków 1966, s. 63.

⁵ Ibidem, s. 64.

⁶ Ibidem.

„Wielka walizka rozpaczy” jest metaforą bardzo poważną, a zarazem niezwykle trafną. Paryż nie był miastem docelowym podróżnika – emigranta, ale jednym z miejsc tułaczki. Samotni i biedni wędrowcy, byli jeńcy czy żołnierze zdemobilizowani, „żyli na walizkach”, szukając, często z trwogą i rozpaczą, swego miejsca w obcym świecie.

Bohater liryczny *Notatek...* jest człowiekiem rozdartym, samotnym, bezdomnym, i pomieszczona w miejscu pointy „wielka walizka rozpaczy” to przejmująca i psychologicznie prawdziwa metafora jego sytuacji. Nie ma w tej metaforze nic zabawnego i wcale nie musi kojarzyć się z przyborami do golenia. W walizce można dzwigać książki, rękopisy, listy, pamiętki itp. I można ją było kojarzyć ze smutną włóczęgą po mieście. Łatwo też sobie wyobrazić poetę idącego do Notre-Dame z wielką walizką. Nie jest to bynajmniej obraz zabawny czy groteskowy.

Wcześniej wspomniałam, że *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich* stanowią najbardziej osobisty i szczerzy utwór Gałczyńskiego. Napisał on podobnych wierszy kilkanaście. Nie dorównują one jednak psychologicznej prawdzie *Notatek...*

Jak wiemy, poeta próbował zostać na emigracji, nawet założyć rodzinę, znaleźć odpowiednie środki egzystencji. Wrócił do kraju dopiero po roku pobytu na uchodźstwie. I poemat jest wiernym zapisem decyzji poety o przerwaniu nieudanych rekolekcji emigracyjnych. Decyzji niełatwej, bo przecież nie był ani przed wojną, ani w czasie wojny entuzjastą ZSRR; wręcz przeciwnie, na jakiś czas związał się z endeckim, nacjonalistycznym „Prosto z mostu”, w obozie jenieckim deklarował się jako poeta religijny (por. wiersz *Matka Boska Stalagów*). Gałczyński mógł się obawiać powrotu. Wieści z kraju przychodziły wszak różne. Po upadku powstania stracił też kontakt z żoną i przyjaciółmi. Sporo pisarzy i ludzi kultury wybrało emigrację. Wybór był trudny, dramatyczny. Poeta zdecydował się jednak na powrót i decyzję tę uważał później za słuszną.

Wkrótce po powrocie nastąpi erupcja twórczości poetyckiej, która znajdzie ujście w poematach. Przypomnijmy: przed wojną, między rokiem 1927 a 1939 (czyli w ciągu 13 lat) poeta napisał ich cztery, po powrocie do kraju, między 1946 a 1953 rokiem (czyli w ciągu siedmiu lat), powstało aż 10 poematów. Tę serię otwiera *Zaczarowana dorożka*.

Między groteską a liryką: *Zaczarowana dorożka*

Utwór został opublikowany w „Przekroju” w 1946 roku, w numerze 77. i jest świadectwem pełnego powrotu poety do dawnej, przedwojennej weny poetyckiej. Jest to zarazem najbardziej krakowski z wszystkich utworów Gałczyńskiego i obok *Zielonej Gęsi* – najbardziej groteskowy z wielu groteskowych tekstów poety. Pisano wielokrotnie, między innymi czynił to Andrzej Stawar, że bardzo silne były związki poety z folklorem miejskim i kulturą drobnomieszczańską, w której kręgu umiejscawiał Gałczyńskiego Artur Sandauer. Jako przykład typowy podawano *Ludową zabawę*.

Folklor miejski nie miał w Polsce tej siły i skali oddziaływania, co folklor wiejski. Wielu twórców pochodzenia wiejskiego było jakby naznaczonych *glebae adscripti*. Pisząc np. o poezji J.B. Ożoga, Kazimierz Wyka dał artykułowi tytuł *Drobnotowarowe obroty wyobraźni*. Tytuł był aluzją do rzeczywistości wiejskiej, obecnej w poezji Bolesława Ożoga.

Nie sądzę, aby folklor warszawski oddziaływał tak silnie na Gałczyńskiego, choć bezsprzecznie był on poetą miasta. Prawdę rzekłszy, stał się Gałczyński twórcą bardziej krakowskim niż warszawskim. Miało to związek z silnymi pokrewieństwami surrealistycznej i nadrealistycznej, groteskowej wyobraźni poety z krakowską kulturą, „Przekrojem”, cyganerią, tradycjami *Zielonego balonika* czy *Wesela...* Gałczyński chyba najlepiej czuł się w Krakowie, gdzie mieszkał w latach 1946–1950.

Genezę *Zaczarowanej dorożki* opisał Tadeusz Kwiatkowski, prozaik i satyryk krakowski. Trzeba ją tu przypomnieć, rzuca bowiem ciekawe światło nie tylko na ten poemat Gałczyńskiego:

„Pod nocnym lokalem »Cyganeria« stała samotna dorożka. Dorożkarz słysząc nasze śpiewy i głosy, pełne zachwyty nad Krakowem utopionym w nocy letniej, zaprosił nas do swej dryndy, zaciął biczyskiem konika i pozwoliliśmy mu się unieść w krakowski przestwór. I zaczęły się cuda.

Dorożkarz miał sumiaste wąsy, nosił melonik na bakier, wszystko przepisowo jak w wodewilu. Galopując przez puste ulice odwracał się na koźle do nas i mówił wierszem. Autentycznym trzynastozgłoskowcem, z klasyczną cezurą po siódmej zgłosce. Siedzieliśmy zaczarowani. Wiersze brzmiały mniej więcej tak:

Patrzcie tutaj, przed nami Maryjacka Wieża,
Co otwiera Polakom niebiosa na ścieżaj.

Jechaliśmy urzeczeni. Konstanty od czasu do czasu kuksał mnie w bok z radości. Mijając plac Wszystkich Świętych dorożkarz wyrecytował:

Na prawo mamy ratusz, gdzie w pewnych okresach
siadają miejskie rajce na swoich sedesach!

Zmrużył do nas oko i popędził konika prosto na Wawel. Nad Grodzką wisiał wielki księżyc i siwek galopował z nami prosto w niego. Tuż przed jego nosem skręciliśmy podjazdem na wawelskie wzgórze. Zatrzymaliśmy się dopiero przed zamkniętymi wrotami. Dorożkarz zlął z dryndy i machnął przed nami melonem.

– Wawel! Panowie prezesi, wysiadać!

Otoczyła nas noc. Konstanty usiadł na barierce i balansował w powietrzu nogami.

Gadam wierszem, co czyni w Polsce już niewielu,
A najlepiej się gada w nocy na Wawelu!

– stwierdził dorożkarz ruszając wąsami.

Nastąpiła pomiędzy nami sztama. Objęliśmy się w trójkę i gadaliśmy wierszem wszystko, co ślina przyniosła na usta. O smoku i Samuelu Zborowskim, o Piłsudskim i panieńskich wiankach, o wyborowej, smutku.

Nagle Konstanty złapał mnie mocno za ramię. Odwróciłem się. Koń porzucony samopas pragnąc posilić się trawą pociągnął za sobą dorożkę, wysoko aż na wawelską skarpe. Czarna drynda zniknęła w cieniu rozłożystego kasztana i tylko poczciwy siwek na tle ciemnej skarpy unosił się, jak nam się zdawało, w powietrzu.

– Zaczarowana dorożka! – Powiedział półgłosem Konstanty i potem dorzucił: – Zaczarowany koń!

– I ja zaczarowany! – rzekł poważnie dorożkarz i wszyscy roześmieliśmy się ze szczęścia.

A potem pojechaliśmy na Skalkę, by zbudzić Wyspiańskiego, a potem na Bielany straszyć mnichów w ogrodzie, a potem na Kopiec Kościuszki. Słońce zastało nas na Rynku i ranny hejnał zawrócił nas do domu. Po drodze czytaliśmy szyldy i było nam dobrze⁷.

Co nowego, w porównaniu z poematami przedwojennymi, wnosi *Zaczarowana dorożka*, najpopularniejszy poemat Gałczyńskiego?

Pozostaje muzyczna struktura, ale z modyfikacją partytury poematu: jej części nazwane są terminami włoskimi: część I *Allegro*, II *Allegro sostenuto*, III *Allegretto*, IV *Allegro ma*

⁷ Cytuję za: K. Gałczyńska: *Konstanty syn Konstantego*. Warszawa 1983, s. 95–97.

non troppo, V *Allegro contabile*, VI *Allegro furioso alla polacca*. W komentarzu do tekstu Marta Wyka pisze, że nazwy muzyczne (w przeciwieństwie do nazw w *Niobe*) pełnią w poemacie funkcję groteskową⁸. I tak jest istotnie. Poeta użył wszędzie nazwy *allegro* (i raz *allegretto*), zamiast trzech części dał sześć, wprowadził groteskową formę: *allegro furioso alla polacca*. Zdaniem J.W. Reissa⁹, *allegro furioso* nie może być jednocześnie *alla polacca*, tzn. dostojnym polonezem. Ale oprócz groteskowej roli termin *allegro*, *allegretto* służy podkreśleniu lekkości, radosnego tonu, żartobliwości tekstu.

Wydarzenie, które zrodziło pomysł napisania poematu, przedstawia się inaczej niż tekst poetycki. Jak to często bywało w poezji Gałczyńskiego, wydarzenie uległo zmianie, wyrażenia *zaczarowana dorożka*, *zaczarowany dorożkarz*, *zaczarowany koń* stają się w poemacie telegramem, budzącym zdziwienie narratora, więc próbuje on wyjaśnić sens tajemniczej wiadomości.

Powtórzony parokrotnie, telegram staje się mottem i refrenem poematu, dodatkowo uwypuklonym użyciem wielkich liter, typowych dla telegramów. Do fikcyjnego telegramu dopisuje poeta fikcyjną postać Ben Alego, czarnomistrza Krakowa, i rzekomą z nim rozmowę na temat zaczarowanego konia. Prawdziwe przywołanie zdarzenia i jego klimatu przynosi ustęp dotyczący rzeczywistego bohatera utworu, jakim jest Kraków:

[...]

srebrne dachy Krakowa

⁸ M. Wyka: *Wstęp*. W: K.I. Gałczyński: *Wybór poezji*. Oprac. M. Wyka. [Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 189. Wyd. 6. zmienione]. Wrocław 2003, s. 283.

⁹ Zob. J.W. Reiss: *Poezja zaczarowana muzyką*. „Dziennik Literacki” 1950, nr 29.

jak „secundum Joannem”,
niżej gwiazdy i liście
takie duże i małe.
[...]

BN, s. 284

Opis Krakowa zawiera część II i część III, nazwaną *Allegretto*. Jest to wyliczenie nazw krakowskich sklepów, warsztatów rzemieślniczych, sztydów różnych dziwnych towarzystw, placówek kulturowych (np.: *nocny TEATR KRÓL SZLARAFII*, *nocny chór męski CZĘŚĆ PIEŚNI*).

Groteskowy charakter krakowskiego nazewnictwa uzyskuje poeta, stosując różne środki, przede wszystkim dodając do nazwy sztydu przymiotnik *n o c n e*, np. *nocne WYPYCHANIE PTAKÓW*. Owszem, istniał zakład, który się tym zajmował i który sprzedawał wypchane zwierzęta i ptaki, nie był to jednak sztyd, lecz napis na wystawie sklepowej, jak w sklepie zoologicznym przy ulicy Starowiślniej, jednak wers z poematu Gałczyńskiego *nocne WYPYCHANIE PTAKÓW* nadaje sztydowi absurdalny charakter, podobnie jak napis: *nocne TAŃCE WIECZYSTEGO*. Marian Wieczysty prowadził w Krakowie szkołę tańca, znaną zresztą w całej Polsce. Prowadził też kursy w pałacu Pod Baranami, które reklamował określony sztyd. Trzeba tu dodać, że w 1946 roku, roku napisania *Zaczarowanej drożki*, nie było jeszcze sklepów państwowych. Tuż po wojnie i okupacji nastąpiło niezwykle ożywienie prywatnej inicjatywy w wielu dziedzinach, nie tylko czysto handlowych. Poemat Gałczyńskiego, parodiując krakowskie sztydy i napisy miejskie, utrwala w znacznym stopniu ów stan ożyczenia miasta!

Kolejnym chwytem stylistycznym jest tworzenie nazw nie istniejących, ale opartych na jakimś autentycznym przykładzie, jak w przypadku nieistniejącego, *nocnego TEATR-u KRÓL SZLARAFII*. Wyraz *Szlarafia* wywodził się z niem. *Schlaffenland*; była to nazwa bajecznej krainy obzartuchów¹⁰.

¹⁰ Pisze o tym M. W y k a: *Wstęp...*, s. 285.

Wyraz ten połączył Gałczyński z fikcyjną nazwą teatru *Król*, tworząc w ten sposób zabawną kombinację nazewniczą.

Cała część III, złożona z napisów, nawiązuje językowo do ZACZAROWANEJ DOROŻKI, ZACZAROWANEGO DOROŻKARZA I ZACZAROWANEGO KONIA. Mają tę samą strukturę językową, tworzą strofę wypełnioną tylko przez omówione napisy. Jeżeli w refrenie powtarza się przymiotnik *zaczarowany*, to w zwrotce trzeciej powtarzany jest wyraz *nocny*. W ten sposób powstają w poemacie o niezwykłych urokach i osobliwościach Krakowa subtelne nawiązania, współbrzmienia, paralele, a także – wyrazisty rytm wersów i całych zwrotek.

W części IV kontynuuje poeta motyw Krakowa, tym razem wybierając miejsce zwane *Domem Pod Murzynami*, na Rynku, skąd widać było Sukiennice i postój dorożek. Nazwa była „krakowska”, ale budziła zdziwienie, no bo skąd Murzyni w średniowiecznej kamienicy, która wywołała zachwyt poety.

W tej części poematu znów powraca refren o zaczarowanej dorożce.

Część V zawiera opowieść o tragicznym ślubie marynarza i dziewczyny, powracającą do onirycznego motywu poślubnej podróży (por. np. *Ballady ślubne*). Motyw ten potraktował poeta w stylu folklorystycznych „strasznych” opowieści.

Do zaczarowanej dorożki wsiada teraz nowa para, która jedzie do ślubu, „gruchając”, ale jest to para widmo, bo nad ranem *wszystko znika na amen*. I tę zwrotkę też kończy refren o „zaczarowanej dorożce”.

Część VI i ostatnią tworzy wypowiedź dorożkarza w knajpie dorożkarskiej. Jak twierdzi tenże, w każdym mieście zawsze będzie jakaś zaczarowana dorożka...

Zdaniem A. Drawicza: „*Zaczarowana dorożka* [...] podejmuje dawne wątki poetyckie, doprowadza je do kulminacji i stanowi jakby pożegnanie pewnej części dawnego poety”¹¹.

¹¹ A. Drawicz: *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1973, s. 51.

Natomiast w opinii K. Wyki „*Zaczarowana dorożka* jest homofoniczna; tylko groteska, tylko jedna warstwa wzruszeń”¹².

Owszem, tekst jest jednolity i jakby ściśle zrośnięty z trzema wyrażeniami tworzącymi refren. Jest to tekst niezwykle pogodny, bez żadnych wtrąconych refleksji, z bardzo nielicznymi jak na tego poetę partiami lirycznymi. Oprócz cytowanego fragmentu ważną wstawkę liryczną stanowi dedykacja:

Natalii –

która jest latarnią zaczarowanej dorożki

BN, s. 283

Ale *Zaczarowana dorożka* była wierszem chętnie czytanim i recytowanym, tak jakby była poematem, w którym dominuje liryka. Jest to wynikiem pomysłowego i zręcznego zabiegu poetyckiego: próby stworzenia atmosfery uroku, dziwności, klimatu starego Krakowa. Uzupełnienie stanowi liryczna i poetycka dedykacja i niezwykle poetyckie migawki księżycowej nocy, zaczarowującej ludzi i pejzaż. Nie ma tu ani jednego akcentu satyryczno-krytycznego. Jest to przykład groteski, która na skutek obecności elementów surrealistycznych, obecności poetyckich rekwizytów (księżyc, noc, zielono-szalona, dziwne nazwy) staje się liryką, którą rządzi wdzięk obrazu i słowa.

I jeszcze rzecz niebagatelna: był to hołd dla poetyckiego Krakowa. „W ogóle Kraków, ze swą wielką urodą i niezwykłością miasta cudownie ocalonego z wojennej pożogi, bardzo silnie oddziaływał na wyobraźnię poety [...]” – pisał A. Drawicz¹³.

Wróćmy do pytania: Co nowego wniosła *Zaczarowana dorożka*? Czy była tylko jakby ekstraktem przedwojennej poezji i zamknięciem pewnego okresu twórczości, w którym zabawa i fantazje odgrywały ważną rolę? Z pewnością nie. Było to ra-

¹² K. Wyk a: *Nowy gwiazdzbior*. Cytuję za: A. D r a w i c z: *Konstanty Ildefons Gałczyński...*, s. 191.

¹³ A. D r a w i c z: *Konstanty Ildefons Gałczyński...*, s. 49.

czej powojenne otwarcie na poetyckość i uroki poezji pisanej w normalnych już czasach, w mieście wolnym od śladów wojny i przy boku odnalezionej Natalii.

Jest to poemat radości. I fantazji. Od „białego zaczarowanego konia” pozostawał już tylko krok do *Zielonej Gęsi*.

„Więcej Osmańczyka, mniej Grottgera”: *Kolczyki Izoldy*

Poemat *Kolczyki Izoldy* należy do najbardziej „zaszyfrowanych” utworów poety, dlatego jego interpretacja jest tak różna. W tej kwestii trzy są najważniejsze stanowiska: teoria Andrzeja Stawara¹⁴, głosząca tezę, że poeta napisał poemat antyimperialistyczny, a jego bohaterami są apologeci i kolaboranci z „Głosu Ameryki”, w tym Jan Lechoń (Leszek Serafinowicz, występujący jako poeta pod nazwiskiem Roch Serafiński). Byłby to więc poemat satyryczny, dowodzący, iż poeta wkrótce po powrocie do kraju (jest rok 1946!) staje się zwolennikiem „nowego ładu”. Koncepcję tę skrytykował i odrzucił Artur Sandauer, który udowodnił, że utwór *Kolczyki Izoldy* zawiera elementy autobiograficzne, wykluczające Lechonia i innych wrogich spikerów zachodnich. Sandauer pisał: „*Kolczyki* w ogóle nie są satyrą, rodzajem ideologicznie jednoznacznym, niosącym ładunek poezji i patosu; należą do gatunku o wiele bardziej dwuznacznego: do humoru. Poeta zobrazował w nich ówczesną sytuację, poszczypując przy okazji tego i owego. Poszczypywał zresztą znajomych – bliższych i dalszych [...]”¹⁵. Pogląd ten podziela Marta Wyka, jak wskazuje jej przypis do tekstu¹⁶.

¹⁴ A. Stawara: *O Gałczyńskim*. Warszawa 1959, s. 248–250.

¹⁵ A. Sandauer: *Poeci czterech pokoleń*. Kraków 1977, s. 260–261.

¹⁶ Zob. M. Wyka: *Wstęp...*, s. 289.

Trzecią koncepcję wysunął Adam Kulawik¹⁷. Jest to, jego zdaniem, poemat świadomie wieloznaczny, bo dotyczący polemik Polaków wobec powstania warszawskiego. Kluczem do tego poematu była dyskusja, jaka w 1946 roku toczyła się wokół powstania i szerzej – wobec postaw Polaków dotyczących historii. Poeta podzielał znane stanowisko Edmunda Osmańczyka i dał temu wyraz w *Zielonej Gęsi*:

Więcej Osmańczyka, mniej Grottgera
I wszystko będzie cacy.

Zdaniem Kulawika, „w poemacie Gałczyński wypowiada się nie tyle o powstaniu warszawskim, co o stosunku do niego i jego ocenie w oczach pewnej, chyba wcale niemalej części społeczeństwa [...]”¹⁸.

Wydaje się, że stanowisko Adama Kulawika jest nie do podważenia. Dodajmy tu parę dodatkowych argumentów i uzupełnień. Otóż, po pierwsze, warto zacytować to, co o *Kolczykach Izoldy* pisał w 1955 roku Jan Błoński¹⁹: „Gałczyński nie mógł jeszcze w swej poezji wykorzystać doświadczenia społecznego epoki. Dostępne było mu natomiast doświadczenie patriotyzmu. Najpiękniejszym poematem tomu *Zaczarowana dorożka* są *Kolczyki Izoldy*. Poemat ten narodził się ze wstydu wzruszenia. Wzruszenie jest tu tak wielkie, że nie można go wypowiedzieć inaczej, niż neutralizując groteskę. Podobnie ryzykownego poematu nie napisano chyba w naszej literaturze. Jest to – jeśli tak można powiedzieć – prawdziwy taniec na linie. Kontrapunkt przeciwieństw uczuciowych, właściwy Gałczyńskiemu, sięga tu swego paroksyzmu:

»Proszę państwa, w sprawie tych kolczyków. Otóż, zaznaczam, żeby uniknąć nieporozumień, że Izolda to jest po pro-

¹⁷ A. K u l a w i k: *Kolczyki „Baraniej Mordy”*. W: *Gałczyński po latach. Sympozjon Neapol 23–24 maja 2003*. Red. J. Ż u r a w s k a. Kraków 2004, s. 72.

¹⁸ Ibidem, s. 75.

¹⁹ J. B ł o Ń s k i: *Gałczyński 1945–1953*. Warszawa 1955.

stu konspiracyjny pseudonim. Dziewczynę znaleziono tego pamiętnego miesiąca na ulicy Wojciecha Górskiego. Kulturowo i semantycznie. Ona była, jakby to powiedzieć, owinięta w państwową flagę. Ale całe ciało było zmiążdżone. Zostały tylko uszy i kolczyki. Realizm, panowie, realizm. I właśnie w myśl powyższego pokażemy państwu – Taniec Niedźwiedzi...»

Gałczyński miał odwagę tak pisać o powstańczej śmierci... A przecież powiększa to tylko bolesne wzruszenie czytelnika. Bo *Kolczyki Izolda* to poemat przerażający, właśnie dzięki tragicznemu kontrastowi między ofiarą bohaterów a podłością żyjących. Jest w *Kolczykach* posmak romantyzmu, najlepszego romantyzmu. Balladowość nastrojów aluzyjnie, ale pewnie prowadzi do ostatecznego akordu, który znakiem zapytania otwiera wszelkie możliwości wzruszenia. Że zresztą *Kolczyki* wymagają od czytelnika wielkiej subtelności wzruszenia, to rzecz pewna²⁰.

Jest rok 1955, Błoński nie mógł jeszcze (esej powstał zapewne w 1954 roku) pisać wprost o powstaniu warszawskim jako źródle wielkiego wzruszenia. Odczytując poemat, umiejscowił go jednoznacznie w tragicznym kręgu powstania. Dodajmy tutaj, iż było to wzruszenie bardzo żywe w Krakowie, gdzie żyło wielu warszawiaków, a wśród nich – także rodzina Błońskiego. Słusznie akcentuje Błoński t r a g i c z n o ś ć w wymowie tekstu, w przeciwieństwie do stanowiska Sandauera (którego zresztą nie znał), ujmującego poemat w kategorii h u m o r u.

Po drugie, sprawa imienia bohaterki poematu. Bardzo często nazewnictwo w utworach Gałczyńskiego spełnia ważne funkcje znaczeniowe, symboliczne lub metaforyczne, alegoryczne i ekspresyjne. Wydaje się, że taką funkcję znaczącą ma imię Izolda, postać nie tylko tytułowa poematu.

W ujęciu Adama Kulawika Izolda symbolizuje w poemacie śmierć: „Zinterpretować *Kolczyki Izolda* to znaczy odpowie-

²⁰ Ibidem, s. 42.

dzieć na kilka pytań zasadniczej natury: kim jest Izolda? co oznaczają kolczyki, jaki jest sens nazwania nowej konstelacji imieniem Izoldy?”²¹.

Izoldzie zostaje zadedykowany poemat następującymi słowami: *Izoldzie Czarnej – wiecznie tej samej*. W części dalszej („Na rynku”) czytamy:

Ona była, jakby tu powiedzieć, owinięta w państwową flagę.
Ale całe ciało było zmiażdżone. Zostały tylko uszy i kolczyki.

BN, s. 290

Jeszcze dalej poeta mówi:

[...]
Nad brzegiem Wisły, Wołgi czy Arna,
czy tu, czy na obłoku,
Izoldo moja, Izoldo czarna,
tyś piąta pora roku [...]

BN, s. 293

Wreszcie Izolda jest bohaterką piosenki żołnierskiej:

[...]
„A pod tą lipką, lipką zieloną
mówili sobie, że się ożenią,
ślubna kareta, ślubne koniki –
a ja ci potem kupię kolczyki”.

BN, s. 290

Jak się później okaże, mają to być kolczyki biało-czerwone.

Adam Kulawik pisze: „Z cytatu 1 i 3 wynika jednoznacznie, że Izolda to śmierć, cytat drugi ukazuje Izoldę jako powstańczego straceńca. Nieco więcej kłopotu sprawia cytat ostatni, ale odnieść go można do wielu piosenek żołnierskich, które

²¹ A. K u l a w i k: „Kolczyki Izoldy” – *obrachunek Gałczyńskiego z mitami narodowymi*. „Współczesność” 1965, nr 24.

o śmierci żołnierza mówią językiem erotyki. Do takiego odesłania upoważnia chociażby przedstawienie tam śmierci żołnierza jako pocałunku śmierci, znane choćby z naszej pieśni legionowej²².

Podaliśmy tu dłuższy cytat z artykułu Kulawika ze względu na ważność zawartej w nim argumentacji, dotyczącej spraw istotnych. Bez rozszyfrowania tajemnicy Izoldy i jej kolczyków poemat pozostaje niejasny, jakby świadomie przez poetę zaszyfrowany, choćby z uwagi na cenzurę. Idzie nie tylko o cenzurę urzędową, ale też o cenzurę opinii społecznej, dla której spory dotyczące powstania i jego oceny były niezwykle ważne i aktualne. W powstaniu zginęło 200 tysięcy osób, a Warszawa legła w gruzach i płomieniach. Ofiarami powstania mogła być żona i córka poety (zamieszkała w tym czasie przy ulicy Wojciecha Górskiego), świadkowie straszliwej tragedii.

Wróćmy do pytania, które postawił Adam Kulawik: kim jest Izolda?

Wydaje się, iż imię to zapożyczył poeta ze starej, celtyckiej w genezie, ballady o Tristanie i Izoldzie. Mógł się z nią zapoznać Gałczyński, czytając *Dzieje Tristana i Izoldy* Bédiera, który zrekonstruował z różnych średniowiecznych fragmentów całość legendy. Dzieło to przetłumaczył Boy. Izolda złotowłosa (poeta zmienił ten epitet na c z a r n a) to dziewczyna skłonność do piękna, pełna miłości i życia, pragnąca jednak zachować wierność i dotrzymać przyrzeczenia danego nieznanemu przyszłemu mężowi. Napój miłosny, który wypija wraz z Tristanem, odmienia jej losy: zakochana w Tristanie, musi ponieść śmierć.

Do postaci tej często sięga poezja, rozwijająca różne wątki średniowiecznej legendy, a szczególnie motyw pięknej, lecz tragicznej miłości...

Izolda w poemacie Gałczyńskiego miała uosabiać młodość, piękno, czystość, niewinność, lecz zarazem ciężące nad nią fa-

²² Ibidem, s. 14.

tum losu i jego tragiczność. Pisze poeta, wprowadzając monolog Mistrza Ceremonii:

[...]

Proszę państwa, w sprawie tych kolczyków. Otóż, zaznaczam, żeby uniknąć nieporozumień, że Izolda to jest po prostu konspiracyjny pseudonim. [...]

BN, s. 290

Wypowiedź ta stanowi klucz do właściwego zinterpretowania tej postaci. Jest to jakby jedna z tych niezliczonych dziewczyn, bojowniczek i sanitariuszek powstania, które poniosły śmierć – okrutną i niezawinioną. Stąd motyw leżącego na bruku ciała dziewczyny, zmiażdżonego – zapewne przez niemiecki czołg. Jest to szczególnie drastyczny, wręcz nietypowy dla poezji Gałczyńskiego, na ogół unikającego składników turpistycznych. Z pięknej moralnie i fizycznie dziewczyny zostały tylko kolczyki i uszy, poetyzmy nieobce liryce miłosnej Gałczyńskiego. Uszy są ze *śniadej skóry* – to określenie przypomina wiersze o smagłej Natalii. Dziewczynę znaleziono na ulicy Wojciecha Górskiego, przy której mieszkała z córką Natalia. Czy wprowadzenie tego topograficznego szczegółu było przypadkowe? Nie sądzę. Piękna, ciemnowłosa Natalia mogła być tą dziewczyną – ofiarą hekatomb, jaką było powstanie.

Poeta nie mówi nic o daremności powstania, o jego politycznych uwarunkowaniach. Nie pada słowo o winie tych, którzy wydali rozkaz walki, ani tych, którzy rozkazu tego nie wycofali. Nie mówi też nic o zniszczeniach, nie opisuje zniszczonej Warszawy. Ocalałe uszy i kolczyki to symbole piękna i bezbronności, a także niewinności zabitej dziewczyny.

Izolda nie jest tu symbolem śmierci. Jest niewinną i szlachetną ofiarą, jak tysiące kobiet i dzieci, które poniosły śmierć w Warszawie. Ofiara była zbyt wielka, aby można o nią toczyć spory z ludźmi pokroju Trzetrzewińskiego i Krupczołowskiego, a także innymi postaciami poematu: Mistrzem ceremonii i Dyrektorem Teatru.

W poemacie ani raz nie zostało użyte wyrażenie „powstanie warszawskie”. Poeta wprowadził tylko wyraz *Warszawa* i ulicę *Wojciecha Górskiego*, odsyłając w ten subtelny sposób do miejsca tragedii. Można powiedzieć, iż całkowity niemal brak słownictwa i wątków powstańczych oraz brak bezpośrednich ocen powstania każe przyjąć, że Norwidowskie przemilczenie stanowi nader ważny komponent semantyczny i moralny utworu. Są tu tylko wprowadzone drobne szczegóły i dalekie aluzje, nie licząc *całego zmiażdżonego ciała* Izoldy, ciała leżącego na bruku. Okrywa je poeta białoczerwona, państwowa flaga. Białoczerwone są też kolczyki bohaterki poematu. „Białoczerwony” jest dym i kolczyki białoczerwone jak Warszawa. W sumie wyrażenie to zostało użyte aż sześć razy, akcentując wprost narodowy wymiar tragedii i rangę upamiętniającej ją ceremonii, w której uczestniczą dzieci i żołnierze.

Po trzecie, zastanawiające jest włączenie do utworu partii *Taniec niedźwiedzi* oraz fragmentu *W oberży i z oberży*, z postaciami Trzetrzewińskiego i Krupczalowskiego. To one wprowadzają czynnik groteski i humoru, o którym pisał Sandauer, czy też czynnik satyryczny, podkreślony później przez Stawara. Ale partie te, co jest tu istotne, wprowadzają też niesłychanie ostry kontrast, jakby świadome zbanalizowanie i zbrutalizowanie motywu Izoldy... Jest to fragment szokujący, zamieszczony został bowiem tuż po podniosłym wstępie, z motywem defilady i zwłok dziewczyny.

Poezja Gałczyńskiego pełna była kontrastów i barokowych nieoczekiwanych zestawień fragmentów poetyckich z prozaicznymi, w poemacie jednak taniec z niedźwiedziem, który zmienia się w krowę, paplaniny podpitych Trzetrzewińskich i pokrzykujący hasła o realizmie MISTRZ CEREMONII stanowiły kontrast niezwykle. Dlaczego? Wydaje się, że poeta operujący wieloznacznymi symbolami i milczeniem dał też w poemacie upust irytacji na czcze, niestosowne, płaskie gadulstwo polskie, nieproporcjonalne i absurdalne wobec rozmiaru i charakteru tragedii narodowej.

Motywy ceremonii nie mają charakteru ludycznego, są poważne, dostojne, operują motywem heroldów, biorących udział w uroczystości – defiladzie. Ciało dziewczyny przykrywa biało-czerwona flaga. Tu nie ma nic z elementów groteski czy satyrycznego obrazka, jakich było pełno w twórczości Gałczyńskiego. To są składniki części tekstów budzących wzruszenie, o którym pisał Błoński, i ten akcent powróci w zakończeniu poematu, po części także w balladzie o dwóch siostrach...

W zakresie stylu ta ceremonia – defilada przypomina *Żołnierzy z Westerplatte* swym uporządkowaniem i wzniosłym stylem. Więc paplanina, którą demonstrują ustępy o tańcu niedźwiedzi i pijaczkach z oberyzy „Pod Ogniem, Wodą i Miedzianymi Trąbami”, nabiera szczególnej wymowy i służy, podobnie jak tłum w scenie koronacji cara na króla Polski z *Kordiana* Słowackiego, ilustracji niestosownych zachowań uczestników, widzów, komentatorów zdarzenia. Oto, wbrew tragicznemu poświęceniu Izoldy, życie toczy się nadal... Nadal pełne absurdów i małości. Świat Trzetrzewińskich i Krupczałowskich umiejscawia poeta w Krakowie. Jest to całkiem inny Kraków od tego, który znamy z *Zaczarowanej drożki*.

Czym są, zapytajmy za Kulawikiem, kolczyki Izoldy? Odpowiedź na to pytanie właściwie nie pada, przyjęcie bowiem koncepcji Izoldy Śmierci nastęrczało pewnej trudności w określeniu funkcji tytułowego przedmiotu – rekwizytu, i w wyznaczeniu jego roli symbolicznej, korespondującej z Izoldą Śmiercią. Kłopoty semantyczne narastają, jako że kolczyki mają tworzyć nową konstelację, gwiazdozbiór nazywający się: Kolczyki Izoldy. O tym poetyckim chwycie pisał bardzo ciepło Kazimierz Wyka, doceniający w pełni urok poematu. Otóż gdyby – jak chce Adam Kulawik – Izolda oznaczała śmierć, to trudno by uznać zasadność wystąpienia kolczyków śmierci w roli gwiazdozbioru.

Kolczyki to jeden z tych przedmiotów liryki Gałczyńskiego, który kojarzył się z urodą kobiecą, światłem (błyszczący, złoty przedmiot, jakich pełno w jego lunarnej, solarnej i pełnej lamp, kandelabrow i błyskotek poezji). Kolczyki kojarzyć mógł

poeta z czymś, co jest piękną ozdobą po pięknej dziewczynie, a nie traktować jako przedmiot rozbudowujący symbolikę śmierci.

Przypomnijmy: Gałczyński uwielbiał szczegóły i przedmioty konkretne, toteż często wprowadzał je do wierszy. *Kolczyki* to taki właśnie szczegół, poetyzm pełen blasku i kojarzący się z kobiecością. Przedmiot ten wprowadza bardzo pozytywne konotacje, opalizuje na tle ciemnego, smagłego ucha, z czego rozwinie się koncept nazwania gwiazdozbioru ich imieniem. Wydaje się, że trop orficki Adama Kulawika jest błędny.

W *Płacz po Izoldzie* wybrzmiewa żal:

[...]

Szkoda, że
stało się,
szkoda, że
nie ma, że...
eech, próżna mowa.
Norwid, ten
pisałby,
[...]

BN, s. 297

Czyż miałby sens żal po Izoldzie Śmierci? Byłby to koncept wysoce sztuczny. Czy miałoby tu też sens przywołanie Norwida, poety miłości i piękna, a później trzech malarzy na czele z Tycjanem, malarzem pięknych kobiet?

Cytowany ustęp mówi o śmierci Izoldy – konspiratorki, nie dopowiadając, kogo i czego szkoda, ale łatwo się tego domyślić; wszak to pieśń pt. *Płacz po Izoldzie*. Czy z powodu śmierci kogoś... Nie ma wątpliwości, że jest to płacz z powodu śmierci Izoldy, symbolu powstania, dziewczyny zmiażdżonej w walce, mającej, jak wszystkie inne, pseudonim i dziewczęce kolczyki...

Uroda Izoldy jest niepokojąco zbliżona do urody Natalii Gałczyńskiej. Także dedykacja przypomina dedykacje pisane

dla Natalii. Nie przypadkiem bohaterka utworu ma ciemne włosy i śniade ciało. Idzie o to, że dziewczyną tą mogła być Natalia lub kobiety podobne do niej, dotknięte tragedią powstania.

Wiemy ze wspomnień Kiry Gałczyńskiej, że w domu poety nie mówiło się o czasach wojny, obozu, okupacji, że był to temat tabu, temat tragiczny, okryty milczeniem. Wiemy też, że poeta nie brał udziału w powojennej dyskusji na temat powstania, choć podzielał zdanie Edmunda Osmańczyka, traktującego powstanie jako tragedię, a decyzję o jego podjęciu – jako pomyłkę tragiczną... Zareagował jednak poeta utworem, zdającym się potwierdzać osąd Osmańczyka i będącym zarazem czymś w rodzaju hołdu milczącego, o którym nie powinno się dyskutować, bo rozmiar i ciężar tragedii były zbyt wielkie.

To zatem najbardziej norwidowski utwór Gałczyńskiego, utwór o wielkiej ofierze złożonej przez polską Izoldę...

Rozdział trzeci

W stronę socrealizmu

Śmierć Andersena, czyli poemat o śmierci poezji?

Mógłby to być jeden z najbardziej urodziwych utworów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Miał wszystkie atuty pełnej, soczystej poezji, przenikniętej muzycznością, nawiązującej do wielkiej liryki i wyobraźni w *Balu u Salomona*.

Poemat ten recytował poeta w czasie Kongresu Pokoju w 1949 roku, zyskując wielki aplauz słuchaczy. Nadał on temu tekstowi nie tylko szczególną liryczną barwę, ale także całe bogactwo zmiennych, muzycznych fraz i części, wydobył też subtelny dramatyzm pierwszych części, przede wszystkim motyw umierania wielkiej poezji wzruszenia i wyobraźni, motyw wpleciony w cytaty z wiersza Puszkina *Jesień* oraz w motyw śmierci pisarza duńskiego, który uosabiał literaturę baśniowej fantazji. I te właśnie partie utworu, dalekie od socrealistycznych treści i haseł, dominują w poemacie Gałczyńskiego.

Jest rok 1949. Rok Zjazdu Pisarzy w styczniu, rok wzmożonej stalinizacji kraju i kultury, antyimperialistycznej, czyli antyamerykańskiej, hysterii „obrońców pokoju”, wśród których znalazła się elita twórców i uczonych z Francji, Włoch i innych krajów Zachodu. Kończy się czas dyskusji i polemik.

Padają hasła i postulaty ostro, ideologicznie, „po stalinowsku” formułujące nadzieje „nowej epoki”.

Poeta dobrze wyczuł zmianę, jaka miała spaść na literaturę. *Śmierć Andersena* trzeba więc czytać aż do VII części (utwór miał ich osiem) jako pożegnanie z wielką i prawdziwą poezją poprzedniej epoki. Pisze o tym Gałczyński wprost: „Odchodzi wczorajszy dzień” (BN, s. 300), por. też fragment:

[...]
 Więdną stare ogródki,
 kończy się prywatna inicjatywa sztuki izolowanej.
 Dzieci w krasnoludki
 rzucają butami.

BN, s. 302

Ton pożegnania starych czasów jest daleki od triumfalizmu Ważyka czy poetów z pokolenia „pryszczatych”. Jest pełen melancholii. Dostosowuje się do cytatu z wiersza Puszkina:

MELANCHOLIJNA PORO, OCZU OCZAROWANIE,
 W SZKARŁACIE, ZŁOCIE STOI LAS PRZY LESIE.
 [...]

BN, s. 299

Fragment ten stanowi *leitmotiv* i refren, fragment VI zawiera wersję oryginalną:

[...]
 W BAGRIÉC I ZÓŁOTO ODIÉTYJE LIESÁ...
 [...]

BN, s. 301

Wers ten dobitnie akcentuje rytm Puszkiniowskiej frazy, a zarazem przynosi wizję *złotej* jesieni, pory zadumy i „oczuczarowania”, zapowiadającej jednak pożegnanie czegoś, co musi odejść. Tak żegnali się kiedyś poeci mający świadomość nieuchronnych zmian.

Jak wskazuje tytuł i obszernie fragmenty części IV i części VI, ważnym motywem poematu jest śmierć Andersena. Został ten motyw potraktowany tak, jakby wybitny bajkopisarz i prozaik zmarł teraz, w 1949 roku. W części IV dowiadujemy się, że

[...]

Siwy szofer czyta ze lżą w oku:

HANS CHRISTIAN ANDERSEN ZMARŁ W KOPENHADZE.

[...]

BN, s. 300

Andersen zmarł w 1875 roku, czyli 74 lata temu, *siwy szofer* nie mógł czytać wtedy wiadomości o śmierci pisarza, bo jeszcze wtedy nie było szoferów.

Wiemy dzięki świadectwu Kiry Gałczyńskiej, że poeta uwielbiał twórczość Andersena, że interesował się jego dzieciństwem, opisami mieszkania, w którym się wychował, itp. Poeta wraz z żoną Natalią zwiedził Kopenhagę – miasto Andersena... Nie popełnił więc pomyłki ani nie wprowadzał świadomie w błąd czytelnika, co w jego przypadku mogłoby się zdarzyć. Zresztą tuż po cytowanym ustępie następuje fragment mówiący o tym, że gdyby poeta znał *śrubki epok*, to wiedziałby, jak wyglądało niebo w Kopenhadze w czasie, gdy umierał pisarz.

Smutny telegram o śmierci Andersena, wybity dużymi literami i powtórzony w skrócie aż trzy razy w części VI:

[...]

ŚMIERĆ ANDERSENA, ŚMIERĆ ANDERSENA, ŚMIERĆ
ANDERSENA.

[...]

BN, s. 302

– stanowi pewien skrót myślowy, świadomą aktualizację tragicznego wydarzenia sprzed lat. Minęły od niego 74 lata, nie była to więc aktualizacja rocznicowa.

Dla Gałczyńskiego Andersen prezentował romantyczną epokę. Poeta cenił go za indywidualne cechy twórczości: fantazję, wdzięk, umiejętność poetyzacji codzienności, akcenty biograficzne, ironiczne, humorystyczne. Zdaniem poety, duński czarodziej – to symbol epoki, której śmierć zwiastowały nowe, przełomowe czasy, w których duński mistrz umierał jakby po raz drugi.

Przypomnijmy tutaj, iż socrealiści, pilnie naśladowując głosy radzieckich literatów i krytyków, ogłaszać zaczęli z końcem lat czterdziestych NASTANIE NOWEJ EPOKI. Było to leczenie prowincjonalnych kompleksów zacofania i tradycjonalizmu. Głos tych piewców socrealizmu brzmiał zdecydowanie, rozkazująco, triumfalnie. Cóż w tej sytuacji mieli czynić poeci wychowani w tradycji spod znaku Puszkina? Gałczyński tłumaczy, odpowiadając na list dyrektora teatru, ponaglającego do napisania komedii:

[...]
Nie mogę.
Nie mogę, matko.
Bo potrzebny jest czas na dojrzewanie.
Bo Euterpe, muza, to nie mechaniczny zając,
to dąb, co rośnie wolno. To liście, co spadają,
[...]

BN, s. 299

Aż sześć części poematu to właściwie obrona poety przed nadciągającą ofensywą socrealizmu, to odwołanie się do wzorców wielkiej poezji i sztuki, do *mądrych muz*, nawiązanie nie tylko do pięknego kształtu i koloru, ale także do wzruszenia płynącego z radości pisania o tym, co bliskie.

Dwie końcowe części – to sztucznie dodane do poematu socrealistyczne hasła „nowej epoki”, to chybione, martwe zwrotki typu:

[...]

Bo w tej ogromnej porze
każdy niech się dołoży:

chłop niech osełkę masła,
a murarz nowe miasta,

[...]

BN, s. 303

Jest to tekst tak słaby, pisany tak niedbale, niby-potoczną polszczyzną, tak nachalnie skandujący hasła b u d o w y, że na tle pięknych, rozlanych fraz pierwszej części poematu sprawia wrażenie parodii ówczesnej nowomowy poetyckiej.

Ta część jest wyraźnie doczepiona, z przeznaczeniem do jakiejś akademijnej deklamacji. I zdecydowanie kłóci się z motywem MELANCHOLIJNEJ PORY, OCZU OCZAROWANIA i motywem ŚMIERCII ANDERSENA, poety baśni i czaru.

Czy więc tych płaskich pseudodystychów utrzymanych w marszowym rytmie nie należałoby odczytać inaczej? Jako żartu poety? Jako tekstu wymuszonego? Dowodzącego rzeczywistej śmierci poezji? Gałczyński miał niebywałą zdolność do takiego manipulowania częściami tekstu i tekstem jako całością wieloznaczną, ironiczno-groteskową. Właściwie to była główna cecha jego poematów. Na wyraźną kpinę zasługuje np. wers:

[...]

Pędzą żwawe pociągi z tymi winogronami,

a Pomona w podołku wciąż nowy owoc niesie.

[...]

BN, s. 305

Już wtedy (a jest rok 1949) owoce południowe były rzadkością na zbiedniałym polskim rynku, zapewne ów fragment przypomina słynny ustęp o Moskwie tonącej w pomarańczach. Trudno przyjąć, by poeta łączył Pomonę, czyli rzymską boginię owoców, z rzeczywistością socjalizmu.

Jeśli w socrealistycznej części poematu nie ma ukrytej ironii, jeśli cały poemat trzeba odczytać na serio, bez owego przymrużenia oka, właściwego Gałczyńskiemu, to – poza małymi wyjątkami z części VIII – mamy tutaj do czynienia z autokompromitacją, szczególnie przykrą na tle pięknych strof pierwszych części.

I tak chyba było. Socrealizm prowadził do katastrofy nie tylko tego poety, ale całej generacji poetów, którzy tracili wszystko, podczas gdy Gałczyński – tylko wybrane fragmenty utworów. Niemal z reguły były to części końcowe poematów. Naważemy jeszcze do tej ważnej – jak sądzę – obserwacji, ilustrującej taktykę łączenia wielkiej liryki z ideologicznymi deklamacjami.

Wróćmy raz jeszcze do śmierci Andersena, którą mają oplakiwać szoferzy... Idzie tu oczywiście o śmierć jego utworów, która jest śmiercią całej epoki. Śmiercią, z którą poeta pogodzić się jednak nie może, bo oznaczałaby dla niego śmierć prawdziwej poezji. I tego przekonania nie są w stanie wymazać końcowe hasła, chwające nastanie nowej ery.

Klęska poetycka: *Poemat dla zdrajcy*

Ten poemat trudno usprawiedliwić. Do pewnego stopnia pomaga go zrozumieć czas, w którym został napisany: rok 1952, jeden z najtrudniejszych w literaturze Polski Ludowej. Był to bowiem rok pełnej stabilizacji, zaostrego terroru, propagandy nienawiści do „wrogów socjalizmu”. Rok niemal całkowicie zamkniętych granic. Nie był to też w początkach okres łatwy dla Gałczyńskiego. Od połowy 1950 roku, tj. od krytyki jego „drobnomieszczańskiej” postawy przez Ważyka, prawie nic nie publikował. *Poemat dla zdrajcy*, wykonany wyraźnie na zamówienie, wydrukowany na pierwszej stronie „Nowej Kultury” (1952, nr 3), jest utworem pisanym jakby

przez dwóch różnych poetów, podobnie jak *Śmierć Anderse-
na*, z tą wszakże różnicą, że w części drugiej, końcowej poe-
matu sięgnie poeta po sformułowania bardzo ostre i – jak
pisze Marta Wyka – zapłaci za nie bardzo wysoką cenę¹. Jej
zdaniem, zakończenie utworu było wyraźnie dopisane, sztucz-
ne. Idzie o fragment:

[...]
Oto nasza
myśl szopenowska –
oto nasza
warta stalinowska.
Truman światła
nie zgasi nam;
warta!
warta!
[...]
Szerzej okna!
Świat otwieraj!
Wierszu mój, ognia!
W pysk dezertera!
[...]

BN, s. 309–310

To prawda, że paszkwile na Miłosza pisali też inni, wśród nich Antoni Słonimski (i to w „Trybunie Ludu”) czy Kazimierz Brandys w opowiadaniu publicystycznym *Nim będzie zapo-
mniany*. Gałczyński jednak posłużył się tu strofami napisany-
mi w stylu agitacyjnych wierszy i paszkwili „pryszczatych”, jak
Woroszyński czy Mandalian.

A przecież początek *Poematu...* zapowiadał polemikę raczej
stonowaną, bo odwołującą się do sfery wartości, które nie
miały charakteru politycznego:

¹ M. Wyka: *Wstęp*. W: K.I. Gałczyński: *Wybór poezji*. Oprac.
M. Wyka. [Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 189. Wyd. 6. zmienione].
Wrocław, s. LII.

Tu gdzie szarą wiklinę iskrami
 stroi słońce, zaś wiatr ptakami;
 tu gdzie Wisła jak synogarlica
 grucha falą płynąc do księżycy;
 tu gdzie z dębu jemiola migotliwa
 silnie złoci się, gdy dnia przybywa,
 tu mój dom, w nim kos mój gwizdże, drze się,
 jakby nadal był w wesołym lesie;
 tu mój czas jak syren włos schwytyany,
 tu te lampy razem instrumentami,
 tu lzy moje i architektura,
 cień od łez i promień z mrocznej szpary;
 tutaj wszystkie moje gałęzie i konary,
 pośród których odpoczywam jak chmura.

[...]

BN, s. 306

Wiersz zaczyna się bardzo lirycznie i nie ma w nim ani jednego wyrazu ze słownika „nowomody”. I nagle, jako niezwykle silny dysonans, padają zdania:

[...]

A ty jesteś dezterter.
 A ty jesteś zdrajca.

[...]

BN, s. 306

– odnoszące się do Miłosza, który jesienią 1951 roku opuścił Ambasadę Polski Ludowej w Paryżu, gdzie pracował, aby wybrać trudny los emigranta. Nazwanie Miłosza *dezterterem* i *zdrajcą* było więcej niż obraźliwe. Takich określeń używali ówczesni młodzi aktywiści partyjni i zetempowscy, często posługujący się wyrażeniami militarnymi w odniesieniu do wrogów i do tych, którzy przeszli na stronę wroga.

To nie był język Gałczyńskiego. Dlaczego więc pojawił się w tym poemacie? Kira Gałczyńska pisała, iż poeta mocno

przeżył decyzję Miłosza o pozostaniu na emigracji. Jest tego bezpośrednio świadectwo w utworze:

[...]

Uch, przebolełam ja tę sprawę,
jakby mnie batem bili,
klnę się na matkę i Warszawę,
że to mnie jeszcze boli;

a ja sądziłem: minie, przejdzie,
że jakoś ból wypiele –
a ty mi ciągle z dna pamięci
wypływasz jak topielec –

[...]

BN, s. 307

Fragment ten wprowadzał osobisty ton, tak jakby *dezertrem* był ktoś bliski, a wydarzenie nieoczekiwane. Do pewnego stopnia ustęp ten usprawiedliwiał ostrość ataku. Decyzja, jaką podjął Miłosz, została przyjęta, zarówno w kraju, jak i na emigracji, krytycznie. Gałczyński nie mógł zaakceptować postępowania Miłosza. Sam w 1945 roku zdecydował się na powrót do ojczyzny i mimo popadnięcia w niełaskę (lata 1950–1951) nie myślał o jej opuszczeniu. Tu był jego dom. Tak też myśleli i postępowali liczni oficerowie i żołnierze, których po powrocie do kraju poddano prześladowaniom. Mimo to chcieli zostać w Polsce.

Decyzje tego rodzaju, nierzadko dramatyczne, miały osobisty charakter. Ale wówczas przyjmowano też inne, bardzo emocjonalne kryteria oceny tych, którzy wybierali wolność. Poeta zareagował zbyt ostro, zbyt gwałtownie, oskarżając Miłosza, że nie tylko zdradził budujący się socjalizm, ale także pejzaże nad Wisłą, rośliny, ptaki, *myśl szopenowską*, dom rodzinny, słowem – wszystko, co składa się na nieideologiczne pojęcie własnego kraju. Warto przy tym zaznaczyć, że tego rodzaju argumentację chętnie przyjmowali ówcześni „inżynierowie ludzkich dusz”.

Marta Wyka podaje, że poeta napisał „aneks” do *Poematu dla zdrajcy* (wiersz publikowany dopiero po śmierci poety w „Nowej Kulturze” z 1957 roku, w numerze 19.):

[...] Pakuj się. Lecz pomnij:
Ten płomień będzie ścigał cię po całym świecie,
dopadnie w końcu cię i na gnój spali,
tysiącem oczu prześwidruje serce,
kielich wytrąci z ręki lekkomyślny
i będzie syczał: – Zdrajca, zdrajca, zdrajca!
Ja cię ostrzegam, póki czas. Bo honor
to jest to coś, z czym się nie igra, bracie.

BN, s. LIII

Aneks ten świadczy wyraźnie, że poeta przeżywał wewnętrzne rozdarcie, traktując „sprawę Miłosza” niezwykle serio, jakby Miłosz był nie tylko dezenterem, ale straceńcem.

Poemat czy satyra?

Chryzostoma Bulwecia podróż do Ciemnogrodu

Socrealistyczny charakter miał też utwór *Chryzostoma Bulwecia podróż do Ciemnogrodu*. Utwór ten wzbudza kontrowersje. Odbiega on wyraźnie od innych, w tym satyryczno-groteskowych, poematów Gałczyńskiego.

Na temat satyr i groteskowych utworów Gałczyńskiego napisano sporo. Pewną summą na ten temat jest książka Tomasa Stępnia *Gałczyński i media*². Autor nie idzie tu śladami Sandauera, który cenił Gałczyńskiego jako twórcę *Zielonej Gęsi* i innych utworów groteskowo-satyrycznych. Stępień stara się przywrócić wysoką rangę liryki poety w recepcji krytycznej, chociaż zajmuje się głównie gatunkami publicystycznymi.

² Wydana w Wydawnictwie Śląsk. Katowice 2005.

Pisząc o twórczości przedwojennej Gałczyńskiego z lat 1929–1939, badacz stwierdza, że poeta „ustalił już sobie swój światopoglądowy dekalog (poezja, miłość, praca); zarysował w ważnych dla siebie (i literatury polskiej) utworach poetyki »groteskowego realizmu« i liryki »magicznej»³.

Trzeba tu podkreślić, że symbioza liryki z groteską była obustronna. Obie te formy wzajemnie się uzupełniały i inspirowały. Nie był bowiem Gałczyński ani typowym satyrykiem i groteskopisarzem, ani też typowym lirykiem, przestrzegającym zasad czystości gatunku. Poeta różnił się przede wszystkim typem twórczości satyrycznej od innych satyryków.

Chcę tu zwrócić uwagę na humanistyczny sens i źródła satyrycznych form poety. To śmieszny, niemądry, groźny był nie przeciwnik ideowy, lecz świat, którego część stanowi sam poeta, tak ironicznie piszący o sobie.

Wyłączam z kręgu poematów obszerną satyrę heroikomiczną *Chryzostoma Bulwecia podróż do Ciemnogrodu*. Nie ma ona nic wspólnego ani z poematem wielogłosowym typu *Niobe*, ani z poematem liryczno-opisowym *Kronika olsztyńska*, choć satyra *Chryzostoma Bulwecia podróż do Ciemnogrodu* powstała w czasie bliskim tym poematom. W istocie utwór ten jest długą narracyjną satyrą, złożoną z 945 wersów: jest to najdłuższy utwór Gałczyńskiego, pisany krótkimi pięciosylabowymi wersami, posegmentowanymi na zwrotki czterowersowe. Ta struktura wersyfikacyjna nadaje satyrze płynność i tempo.

W utworze tym nie ma wstawek lirycznych, akcentów osobistych, zdarzają się jedynie wstawki obrazowe typu:

[...]
Za oknem jesień jak barwne szkiełka,
[...]

BN, s. 355

³ T. Stępień: *Gałczyński i media*. Katowice 2005, s. 28.

[...]
 Księżyc odmieniał
 rogi jak jeleni.

[...]

BN, s. 357

Jest tych porównań stosunkowo mało, główny wysiłek stylizacyjny skupił poeta na zabawach słownych. Będą to połączenia wyrażenń rodzinnych z wyrażeniami obcymi:

[...]
 Ja jestem z wami.
 Amen i Okay.

[...]

BN, s. 359

albo wyrażenń potocznych z wyrażeniami występującymi w języku środowisk inteligenckich: *gęby perfidne* (BN, s. 358):

[...]
 Tu płacz niewieści
 usłyszał Bulwieć.
 Jakaś szantrapa
 snadź musi ból mieć.

[...]

BN, s. 361

Częste są też połączenia „skrzydlatych słów”, przysłów, zwrotów frazeologicznych, wykrzyknień, powiedzonek. Niektóre z nich weszły do obiegu polszczyzny w funkcji zabawnych sentencji i ekspresywnych powiedzeń, np.:

[...]

Mamo, jak rzewnie!
 Tato, jak cudnie!

Kiedy się zbudził,
było południe.

[...]

BN, s. 363

[...]

Bulwieć miał nieraz
przepawy trudne:
To Rzeki Siódme;
to Góry Siódme;

gdzie rak zimuje;
i gdzie pieprz rośnie;
[...]

BN, s. 357

Kiedy poeta wprowadzi do utworu jakiś nowy szczegół opisowy, staje się on pretekstem zabawy słownej, jak w przypadku fragmentu o *latarniach* (wyróżnienie kursywą – T.W.):

[...]

Ciemnogród nie zna
publicznych *latarń*,
każdy ze swoją
latarnią lata.

Każda *latarnia*,
choć wielki to kram,
ma swój futerał
oraz monogram.

A gdy pomyła
się monogramy,
wszystko się leje
po łbach *latarniami*,

tłuką *latarnie*
w bydlęcej złości,

no i Ciemnogród
stoi w ciemności.
[...]

BN, s. 365–366

W tego typu fragmentach, a jest ich sporo, góruje, jak by rzekł Staff, poezja nonsensu, nierzadko połączona z surrealistycznymi obrazami i nedorzecznymi działaniami głównego bohatera oraz mieszkańców Ciemnogrodu. Satyryczne partie cofają się tu na plan dalszy, dominuje poetycka zabawa, która sprawia, że wizja Ciemnogrodu i rzeczki Ciemnawki staje się wizją sympatyczną, złożoną z rzeczy śmiesznych, dziwnych, staje się stolicą dziwaków i nieszkodliwych wariatów. *Bulwieć* tkwi więc w absurdalnym świecie *Zielonej Gęsi*, jest w tym utworze nawet odwołanie do teatryku poety:

[...]
nawet odwiedził
znany po części
straszny Przylądek
Zielonej Gęsi.

[...]

BN, s. 357

Ale mimo tych chwytów utwór daleki jest od poetyckiego świata *Zaczarowanej drożki*. Jest rozwlekły i monotony. Gałczyński był wrogiem monotonii, dlatego dramatyzował swe poematy, zmieniając często styl, wersyfikację, gatunki wypowiedzi. W tym utworze przeważa jednolitość w budowie blisko 300 (!) zwrotek. Utwór był pisany we wrześniu–październiku 1953 roku, czyli po *Niobe* i *Wicie Stwoszu*, a przed *Pieśniami*, zatem między szczytowymi osiągnięciami poezji Gałczyńskiego w końcowym okresie jego twórczości. Należy więc *Bulwieć* do utworów niewysokiego lotu, utworów pisanych na zamówienie i stanowiących drugorzędne gatunki twórczości poety.

Tradycyjnie umiejscawia się *Chryzostoma Bulwiecia podróż do Ciemnogrodu* w obrębie poematów Gałczyńskiego. Po pierwsze dlatego, że jest to utwór długi, narracyjno-opisowy, nawiązujący do tradycji, zdaniem niektórych krytyków – do tradycji poematu heroikomicznego. Po drugie dlatego, że zawiera pewne cechy poetyckie, że są w nim obecne przebliski wyobraźni poety, tak ważnego składnika poematów: *Bał u Salomona*, *Noctes Aninenses*, *Kolczyki Izoldy*, *Zaczarowana dorożka*, *Niobe* i *Wit Stwosz*.

Utwór *Chryzostoma Bulwiecia podróż do Ciemnogrodu* niewiele jednak miał cech wspólnych z poematami heroikomicznymi Krasickiego i Węgierskiego. Z drobnymi wyjątkami brak w tym utworze stylizacji pastiszowej na styl heroiczny. Zwracają uwagę dość częste wyrażenia potoczno-żargonowe: *kitując*, *szantrapa*, *puścił się w teren*, *gęby*, *baby uuu!* *wyją*, *aż zrywa boki*, *głupoty*, *kanalie*, *wytrzeszczał gały*, *więc panom lirycznym drygały kupry* itp.

Są to sygnały, niestety dość liczne, pewnego pauperyzowania się groteskowo-satyrycznego stylu poety. Mogła to być reakcja na te głosy krytyki, które zarzucały poecie drobno-mieszczkański estetyzm. *Chryzostoma Bulwiecia podróż do Ciemnogrodu* stoi na pograniczu satyry i groteski, z tym że przeważają jednak składniki satyryczne, co było wyraźnym ustępstwem na rzecz socrealistycznych postulatów, według których satyra powinna zawierać więcej gniewu niż humoru, więcej dydaktyzmu niż zabawy.

Rozdział czwarty

W poszukiwaniu Arkadii Mazurskie poematy Gałczyńskiego

Kronika olsztyńska

Poemat *Kronika olsztyńska*, który został opublikowany na łamach „Przekroju” (1952, nr 403), ma szczególne znaczenie w twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, jest bowiem odkryciem urody Mazur, piękna ich przyrody i pejzażu, a zarazem odkryciem prawdziwych źródeł i przeznaczenia poezji:

[...]

chciałbym więcej ptaków,
drzew z ptakami,
więcej blasków, gwiazd, obłoków,
trzciny, kaczek na wodzie,

i uchwycić to wszystko rękami,
ucałować to wszystko ustami
i tak zejść, jak słońce zachodzi.

[...]

Jeśli poeta socrealistyczny chciał w swych wierszach czegośkolwiek, to były to prośby o więcej cegieł i stali, węgla i okrętów, więcej bohaterów ze stali i więcej czujności wobec wrogów socjalizmu. Wyrazy: *wszystko*, *wszyscy*, *wszystkie*, *więcej* i *szybciej* zostały w tym wierszu użyte całkiem w innych kontekstach od tych, jakich nadużywali socrealiści zdeklarowani.

W części V poematu, pożyczając od Kochanowskiego strofę z zaimkiem *wszystkie*¹, akcentuje Gałczyński to wszystko, co jest jego zdaniem ważne dla poezji:

[...]

Wszystkie szmery,
wszystkie traw kołysania,
wszystkie ptaków
i cieniów ptasich przelatywania,

wszystkie trzciny,
wszystkie sitowia rozmowy,
wszystkie drżenia
liści topolowych,

wszystkie blaski
na wodzie i obłokach,
wszystkie kwiaty,
wszystek pył na drogach,

wszystkie pszczoły,
wszystkie krople rosy

¹ Idzie o *Treny*, tren I:

Wszystki płacze, wszystkie lzy Heraklitowe,
I lamenty, i skargi Simonidowe,
Wszystki troski na świecie, wszystkie wzdychania
I żale, i frasunki, i rąk łamanie,
Wszystki a wszystkie za raz w dom się mój noście,
A mnie płakać mej wdzięcznej dziewczki pomoście,

[...]

J. Kochanowski: *Treny*. Wrocław 2009, s. 5.

Tego rodzaju nawiązań do Kochanowskiego jest w liryce Gałczyńskiego wiele.

to mi jeszcze,
przyjacielu, nie dosyc –

[...]

BN, s. 394

W 1952 roku, roku pełnego rozkwitu socrealizmu, nie można było sobie pozwolić na tego typu poetycką deklarację. Socrealizm dopuszczał wprawdzie motywy przyrodnicze, ale nie do tego stopnia i nie w takim natężeniu. Sądzę, że część V poematu to świadomy przejaw poetyckiego buntu Gałczyńskiego przeciw temu, czego żądano od liryki. Ten fragment zakrawał na herezję; i nie tylko on, ponieważ z kolei inne strofy (a jest ich razem 21) pomijały wszystkie te tematy, które były wtedy wymagane od poetów. Jedynie w 21. strofie pojawiła się – ni stąd, ni zowąd – „przyjaźń”, „obowiązki”, „ojczyzna”:

[...]

Pierwsza pieśń o przyjaźni.
O obowiązku druga.
A trzecia – o ojczyźnie.

BN, s. 401

Tylko tyle na 220 wersów, w dodatku brakło tu dookreślenia, o jaką przyjaźń idzie (wiersze o przyjaźni kojarzono z ZSRR) i o jaką ojczyznę – wtedy należało epitetę *ludowa, socjalistyczna* dodawać do wyrazu *ojczyzna* – obowiązkowo. Więc również te braki pointowej części budziły podejrzenia.

Podejrliwość do Gałczyńskiego była wówczas proporcjonalna do entuzjazmu, jaki wywoływała jego poezja wśród ogromnej większości czytelników. Poemat napisany w Praniu w 1950 roku czekał na druk dwa lata. Opublikował go „Przekrój”, gdy już zdjęto partyjną anatemę Adama Ważyka i częściowo przywrócono poetę do łask. Mógł drukować.

Wydaje się, że *Kronikę olsztyńską* pisał poeta w czasie „wynajęcia”, lecząc urazy, ambicje i rany zadane mu na sławetnym zjeździe Związku Literatów Polskich. Poemat był w całości

manifestacją wolności poety, który potraktował motyw przyrody mazurskiej z okolic leśniczówki Pranie, nad Jeziorem Nidzkim, nie jako kronikę wakacji, ale jako wielką pieśń o naturze i jej urodzie, połączoną z miłosną pieśnią o Natalii.

Większość wersów tworzy wyliczenie wszystkich rzeczy składających się na pojęcie natury: ptaki, ryby, zwierzęta, rośliny, drzewa, owady, woda, deszcz, słońce, gwiazdy, pory dnia, pora lata, wiatr, jary, chmury, obłoki... A w tej mnogości rzeczy i zjawisk (poeta nagromadzi mnóstwo szczegółów) pojawiają się, niby przerywniki, obrazy-migawki i refleksje, np. o różnicach między lasem iglastym a liściastym:

[...]

Kiedym przez las sosnowy szedł,
pojąłem, że w nim jest coś z męskiej tragedii.
A kiedym w las liściasty wszedł,
to jakbym słyszał śmiech i flet,
jakbym wstąpił do pokoju kobiety.

[...]

BN, s. 397

W *Kronice olsztyńskiej* górę bierze mimo wszystko opisowość i dążenie do odświeżenia poetyckiego tworzywa. Występuje tu mnóstwo nazw dotąd nie używanych, lub też rzadkich w poezji Gałczyńskiego. Są to przeważnie nazwy szczegółów, np.: *drzenia liści topolowych; żółędzie z dębów sptukuje / wesola młócka deszczu; a chmury pędzą po niebie, jak wielkie psy myśliwskie; komar płacze w promieniu; tuman nad łąką dymi.*

Oprócz swego przyrodniczego i krajobrazowego charakteru *Kronika olsztyńska* ma jeszcze jedną osobliwość: jest poematem radosnym, prawdziwie arkadyjskim, można powiedzieć: napisanym z młodzieńczym entuzjazmem.

Według zgodnego świadectwa rodziny poety i jego przyjaciół leśniczówka Pranie, tonąca w ukochanym dzikim winie, i jej okolice wraz z malowniczym Jeziorem Nidzkim zachwy-

ciły poetę. Czuł się tu dobrze, częste przyjazdy owocowały znakomitymi utworami, jak *Wit Stwosz* i *Niobe*. Wraz z wena twórczą przyływała energia i optymizm – właściwe mu przymioty, gdy nie był nękany chorobami ani licznymi zobowiązaniami wobec redakcji pism. Tu czuł się sobą, znikwały troski i napięcia, wracało poczucie niezależności, które w jego biografii stanowiło istotną, a być może najważniejszą wartość. Stawał się poetą wyboru i fantazji, a nie przymusu i ideowej deklamacji. Wracała z pełną siłą radość tworzenia, mająca liczne związki z domatorskim stylem życia, umiłowaniem codzienności i wyteżonej pracy, bo był to poeta i człowiek niezwykle pracowity, wbrew krążącym o nim legendom czy pomówieniom.

Być może *Kronika olsztyńska*, poemat o szczęściu i miłości, stanowiła najbardziej osobisty i autentyczny typ poematu, wyróżniający go spośród innych, 13 poematów. Znalazły się w nim bowiem wyznania i przeżycia bardzo osobiste.

[...]

Kiedy słońce przechodzi
przez swe zachodnie wrota,
widzę twe ciało w wodzie
jak posążek ze złota.

Jak dziewczyna Homera,
piękna i nieśmiertelna.

Potem suniesz do brzegu
krokiem lżejszym od zmierzchu,
drżąc jak trzcina i struna.

[...]

BN, s. 398

Takich obrazów nie znała ówczesna poezja: poeci katolicy o nagim ciele kobiecym nie pisali, a poetom socrealistycznym pisać o nim nie było wolno. Między 1948 a 1955 rokiem umarła więc poezja miłosna. Te i inne fragmenty *Kroniki*

olsztyńskiej, pisane w zaszytej w gąszczu niemal na końcu świata leśniczówce, z dala od pism i gazet, cenzorów i moralistów, trzeba więc uznać za wyraz buntu przeciw obowiązującym konwencjom poetyckim, które eliminowały erotyzm z literatury i sztuki.

Wolno przypuszczać, że ostatnią, cytowaną zwrotkę o *przyjaźni* i *ojczyźnie* poeta, posyłając wiersz do druku, po prostu dopisał w ostatniej chwili, aby wnieść jakiś socrealistyczny akcent.

Dzikie wino

Późniejszy od *Kroniki olsztyńskiej* jest poemat *Dzikie wino*, drukowany w „Życiu Literackim” w 1953 roku, w numerze 38. Na szeroką skalę wykorzystuje on stylizację muzyczną:

Koło tych pagórków piaszczystych, które księżyc
po kolei odsłania,
jeden po drugim,
jeden po drugim,
ptaki śpią,
tylko droga się srebrzy
i Wisła świeci jak latarnia –

jest cisza, jakby Szopen przed chwilą zamilkł,
lecz niech struna się przypomni srebrna jak te koleiny,
zapławszą chmury z sosnami, z pagórkami,
dzikie wino pocznie szeptać z dzikim winem;
no, i już masz polonez. Przeklęte polskie serce!
Diabli wiedzą, co to jest: w liniach skrzypiec
i pagórków tego szukaj, w dzikim winie na szybie:
szeptu zaśpiewne i niebiosa bohaterskie,

i wrzawa nad niebiosami, i pory roku jak struny
skrzypcowe, cztery, cztery: wiosna, lato, jesień i zima,

i wiatr w struny, i deszcz w struny, i grad w struny,
i blask w struny,
bas śnieżny i słowicza szalona kwinta,
Wisła pod smyczkiem, srebro wiślane, Wisła pod palcem, ta, co
śpiewa najwyżej struna, rzeka na skrzypce sopranowe
naciągnięta, a z worka czasu chmury, ptaki, horyzonty
wielogłosowe
[...]

BN, s. 194–195

O motywach muzyki w poezji Gałczyńskiego pisałam w odrębnym artykule². Tutaj zwrócę uwagę na sposób, w jaki poeta imituje skrzypcową partię początkową utworu muzycznego (koncertu lub symfonii), wprowadzając kontrastowy układ długich i krótkich wersów i rozbudowując niektóre wersy do granic możliwości. Wers 23. liczy aż 22 sylaby, występują w nim długie wyrażenia: *naciągnięta*, *horyzonty wielogłosowe*, oddające wydłużoną frazę skrzypcową...

Sporo tu powtórzeń rytmizujących wiersz i oddających powtarzające się segmenty muzyczne (por. np. wersy 3. i 4.), wprowadza poeta również słownictwo muzyczne, używając po kilka razy określeń: *struna*, *linie skrzypiec*, *polonez*, *szepty zaśpiewne*, *struny skrzypcowe*, *cztery*, *cztery*, *bas śnieżny*, *słowicza szalona kwinta*, *smyczek*, *skrzypce sopranowe* itp. Jest tych wyrażeń dużo i wespół z innymi wyrażeniami współtworzą kunsztowną instrumentację onomatopeiczną, naśladowującą *szaloną kwintę skrzypiec*. Niektóre wersy zawierają słowne odpowiedniki krótkich, zmiennych tonów i fraz muzycznych:

i wiatr w struny, i deszcz w struny, i grad w struny, i blask
w struny,

² Zob. T. Wilkoń: *Motywy światła i muzyki w poezji K.I. Gałczyńskiego*. W: *Gałczyński po latach. Sympozjon Neapol 23–24 maja 2003*. Red. J. Żurawska. Kraków 2004. Por. też na ten temat artykuł W. Ligęzy: *Muzyka jako święto w liryce Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. W: *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. T. 1. Red. A. Kulawik i J. Ossowski. Kraków 2005, s. 89.

Mamy tutaj: osiem wyrazów jednosylabowych i cztery razy powtórzony leksem dwusylabowy: *struny*. Zwraca uwagę aż czterokrotnie użyty spójnik *i*, oddający wysoki ton skrzypiec. Repertuar instrumentacji fonicznych, aliteracji i onomatopei jest tu bardzo bogaty. Pod tym względem *Dzikię wino* przypomina *Bal u Salomona*.

W utworze pojawia się wyraz *polonez*. Wydaje się, iż pierwsza część *Dzikięgo wina* z motywem poloneza i polskiego serca nawiązuje do poloneza *Pożegnanie Ojczyzny* Ogińskiego³, utworu przeznaczonego bądź „na skrzypce”, bądź „na fortepian”.

Dzikię wino pozostaje do końca utworem muzycznym, powtarzającym kilkanaście razy wyrażenie *dzikię wino*, powracając także ulubione rekwizyty poety: *księżyc*, *noc*, *wiatr*, *chmury*, *ptaki*, *latarnia*, bezokolicznik *srebrzyć się* oraz przymiotnik *zielone*, powracający w refrenie:

[...]

zielone, zielone,
dzikię wino zielone.

[...]

BN, s. 198

Jest jednak w *Dzikim winie* nurt ciemny, „podskórny” poematu; sygnalizują go drobne fragmenty, jak choćby ten:

[...]

i te strofy, co jak chmury płyną –
strofy – chmury – [...]

BN, s. 201

albo:

³ *Pożegnanie Ojczyzny* Ogińskiego. Utwór był często wykonywany przez skrzypków.

[...]

Osowieje liść, gdy mrok go najdzie,
 ptak w gąszcz frunie, zaś gwiazda do nieba,
 pokój babki zniknie, czas szumiący
 swoje wody będzie toczył i rozlewał.

[...]

BN, s. 196–197

Są to wstawki drobne i dyskretne, mówiące o przemijającym szybko czasie; a sama poezja zdaje się płynąć jak chmury. Nie *obłoki* jednak kojarzone są z pogodą i radością, lecz *chmury*, które zazwyczaj łączą się z wyrażeniami *ciemne*, *nadciągają chmury* (tj. nadchodzą złe wydarzenia), *chmurzy się* itp. W wielu utworach w taki oszczędny sposób poeta sygnalizował stan smutku, melancholijnej refleksji i niepokoju.

Najczęstszym czasownikiem wiersza jest czasownik *płynąć*, który odnosi się zarówno do czasu, płynącego śpiesznie, nieustannie, jak i do szeroko rozlanych strof poematu, w których słowami kluczami są wyrazy *chmura*, *wiatr*, *rzeka*... Gałczyński wraca w tym poemacie do wątków *Balu u Salomona* i *Noctes Aninenses*, wątków tańczącej nocy, nocy pięknej, roziskrzonych światłami, lecz mijającej szybko. Ten wyraz zbyt często obcował z motywami czasu i śmierci, aby uznać go za pozbawiony symbolicznych sensów. Wraca też poeta do motywu *liścia*, znaczącego i częstego symbolu wanitatywnego, o starym antycznym rodowodzie. Dzikie zielone wino pełni jednak w tym poemacie inną znaczącą funkcję: ochrania dom, jakby symbolizuje coś, co wydaje się trwałe, wiecznie dzikie i zielone; jest symbolem witalności i trwania na przekór późnym porom roku, biegnącym tak szybko... Leśniczówka Pranie to był dom, jak już wspomniałam, osłonięty dzikim winem, dom-arkadia, kojarzący się z pięknem, ciepłem, dobrocią, miłością, ze spokojem i z tą wolnością, którą poeta za wszelką cenę chciał zachować, wiążąc ze swoją poezją.

To wielokrotnie powtarzane w poemacie wyrażenie-motywu: *dzikie wino zielone*, kojarzył poeta silnie, wyraziście z muzyką, poezją i domem, dlatego powtarzał je niby zaklęcia:

[...]

zielone, zielone,
dzikie wino zielone.

I we śnie
przyplynie
dom cały w dzikim winie –

[...]

BN, s. 199

Gałczyński sięgał po wypróbowany środek poetyzacji, stale obecny w poezji symbolistów, który tak wysoko cenił: zwykłym wyrazom nadawał symboliczne znaczenia. W tym przypadku *dzikie wino* oznacza dom, poezję, życiodajną energię, wolność. Poszedł tym samym śladem, który wyznaczili twórcy młodopolscy, tworzący znaczące wizje krzaka dzikiej róży czy limby.

Cechą dobrej poezji jest poetycka nominacja, czyli nadawanie nowych znaczeń starym słowom. *Dzikie wino* było takim wyrażeniem. Wystąpiło już ono w *Noctes Aninenses*. Gałczyński wracał zawsze do słów i zwrotów, którym nadawał poetycką, wieloznaczną barwę.

Takich poetyzmów, powstałych w latach 1949–1953 (najgorszych latach dla poezji polskiej!), jest w poezji Gałczyńskiego sporo, więcej niż w jego poezji przedwojennej. Można tu mówić o zjawisku świadomej, w pełni zamierzonej s y m b o l i z a c j i poezji, jako środka przełamującego ideę płaskiego realizmu i sloganowej jednoznaczności wiersza.

Oba poematy łączy opis domu, leśniczówki Pranie, oba przynoszą pochwałę przyrody prawdziwej, dzikiej. *Kronika olsztyńska* skupia się, zgodnie z tytułem, na wakacyjnym lecie, lecie pełnym wydarzeń, ale i spokoju. Natomiast *Dzikie*

wino ma zupełnie inny charakter. Opisy ustępują miejsca „muzyce stron”, refleksji i wrażeniom, mówiącym o dziwnym polskim sercu. Poeta pisze:

[...]

Uroda,
przyroda,
za nic byś jej nie oddał –

zielone, zielone,
dzikie wino zielone.

Za siedmiu
morzami
nappełni oczy łzami –

zielone, zielone,
dzikie wino zielone.

I we śnie
przyplynie
dom cały w dzikim winie –

zielone, zielone,
dzikie wino zielone.

[...]

BN, s. 199

Skądinąd, poemat ten stanie się znakiem oddziaływania rozlewnego, śpiewnego i recytatywnego stylu *Niobe*, stylu, w którym wielokrotne powtórzenia będą ważnym komponentem poematu, a ściślej – niektórych jego części silnie zrytmizowanych.

Kronika olsztyńska jest poematem o urodzie Mazur, *Dzikie wino* – o urodzie poezji i muzyki wybranego na Mazurach domu. Są to poematy, które wprowadzają w świat wyobraźni poety przyrodę prawdziwą. A ta była dla poety mieszczucha odkryciem niezwykłym.

W świetle wspomnień leśniczego Stanisława Popowskiego „Gałczyński był zachłannie ciekawy wszystkiego, co miało związek z Mazurami, lasem, jeziorem, pracą leśniczego [...]. Interesowały go kwiaty, trawy, drzewa. Także – technika polowania, choć sam nie czuł do tego zajęcia żadnego pociągu. Podobnie i do rybołówstwa. Ale widać nie darmo w *Kronice olsztyńskiej* uśpionym gościom Prania śnią się... polowania, jelenie, paprocie i strzelby”⁴.

Wszyscy mazurscy przyjaciele i rodzina poety: Natalia i córka Kira, podkreślają we wspomnieniach, że poeta pracował w Praniu bardzo dużo, nie mniej niż w dniach zamówień w Warszawie, ale wolne chwile miały mu na spacerach i pogawędkach, przyroda mazurska przynosiła uspokojenie, wyciszała niepokój i łagodziła napięcia, których nie mógł przemóc w miastach, w których mieszkał.

W wierszach o Mazurach wraca często motyw szybko uciekającego lata; to chyba jedyny składnik wanitatywny, przypomnienie, że trzeba będzie wkrótce opuścić Pranie i wracać do Warszawy. Ale poza tą jedną niepokojącą myślą dominuje atmosfera pogody i szczęścia.

Zdaniem Drawicza, „teraz otchłań nie straszyla. Wszystkie ścieżki prowadziły z leśniczówki do lasu albo nad jezioro. Przyroda niosła uspokojenie”⁵.

Trafnie pisał dalej Drawicz, bardzo uważnie analizujący mazurskie lata i wczesne jesienie poety, że „na Mazurach, w miarę jak z roku na rok coraz groźniejsza stawała się choroba, koniec lata, wcześniejsze zmierny, całe powolne szykowanie się przyrody do snu zimowego – musiały nabierać jakichś głębszych, niepokojących znaczeń, nasuwać myśli o końcu ludzkiego życia”⁶.

W ustępach utworów dotyczących kończącego się lata daje znać o sobie jakaś przemożna dążność do analizy różnych drobnych sygnałów i znaków nadchodzących zmian:

⁴ Zob. A. D r a w i c z: *Gałczyński na Mazurach*. Olsztyn 1971, s. 1.

⁵ Ibidem, s. 65.

⁶ Ibidem, s. 69.

Gdy trzcina zaczyna płowieć,
a żołądź większy w dąbrowie,
znak, że lata złote nogi
już się szykują do drogi.

[...]

BN, s. 392

Tak się zaczyna *Kronika olsztyńska* i ten akcent zapada głęboko – umiejscowiony w ważnym punkcie poematu – w pamięć uważnego czytelnika. Aby przybliżyć obraz lata, poeta wprowadza animizację i personifikację. Lato jest niby podróżny, który zabiera z sobą *w walizce zieleń i ptaki*. Wraça tutaj obraz znany już z *Notatek z nieudanych rekolekcji paryskich* – w dramatycznej poincencie pojawia się *walizka pełna rozpacz*. Otóż Gałczyński bardzo często sygnalizował swe niepokoje i wanitatywne wątki, wprowadzając delikatne, zmetaforyzowane obrazy i szczegóły nie rozwijające szerzej tych spraw, dyskretnie milcząc o chorobie i ciężkich zmaganiach z depresją. Letnie mazurskie poematy Gałczyńskiego, pełne akcentów biograficznych, nastrojowych, bardzo subtelnie sygnalizują jednak akcenty orfickie. Kumulują się one przede wszystkim w motywach nocy, mimo że jest to noc pełna uroku i tajemniczo piękna – por. np. część VIII poematu *Kronika olsztyńska* wypełnioną jednym prozatorskim zdaniem:

[...]

Ze wszystkich kobiet świata
najpiękniejsza jest noc.

[...]

BN, s. 396

Ta wielka dyskrekcja i umiar w traktowaniu zwierzeń oraz refleksji w trudnych sporach prowadzonych z sobą samym stanowią wielką zdobycz poezji Gałczyńskiego. Był w tej mierze poetą pełnym godności i bardzo dalekim od ekshibicjoni-

stycznych tendencji zaznaczających się w twórczości poetów jego pokolenia.

Orfickie wątki występują np. w następującym fragmencie *Dzkiego wina*:

[...]

nad tym oknem, nad tą lampą niezagastą,
rozgadane jak jesienna plucha –
jakich *Trenów*, jakich *Ballad i romansów*
można by się jeszcze w nas dosłuchać!”

O, dzikiego wina nocy, czarne blaski
rozsypane muzyką śnieżno-ciemną!
Nocy, w której jak w pokoju babki
i liść, i ptak, i gwiazda bawią się ze mną.

Osowieje liść, gdy mrok go najdzie,
ptak w gąszcz frunie, zaś gwiazda do nieba,
pokój babki zniknie, czas szumiący
swoje wody będzie toczył i rozlewał.

[...]

BN, s. 196–197

To smutny wiersz. Ale ledwie zarysowane wątki orfickie przybierają postać drobnych sygnałów: *treny*, *czarne blaski*, *lampa niezagasta*, *czarne blaski rozsypane*, *osowieje liść*, *gdy mrok go najdzie* itd.

Dzkie wino ma sporo fragmentów najczystszej liryki, delikatnej i dalekiej od sentymentalizmu, który zdaniem niektórych badaczy, obniża rangę tej poezji. Przytoczony fragment mówi przede wszystkim o tym, co jest w nas, w „polskich sercach”, jest to jednak głos o sobie, głos samotnego poety, który nie chce być samotny, głos ledwie dosłyszalny, bo dużo się w tym poemacie mówi o szumach wiatru i liściach dzikiego wina, o muzyce deszczu, ale ciemne nitki – mikrowątki snują się w tym arkadyjskim poemacie, w którym właściwie nie powinno takich akcentów być.

W *Kronice olsztyńskiej* jest duży ustęp o nocy, zupełnie inny niż w *Dzikim winie*, bo jest to wizja nocy miłosnej, pogodnej, pełnej blasków... Ta noc przypomina bardzo wyraźnie fragmenty *Noctes Aninenses*, te, które dotyczą nocy tańczącej. I tutaj noc jest piękną kobietą, i tutaj metaforyczne składniki skupiają się na motywach światła, które mówiąc nawiasem, są bardziej realne, mniej lunarne:

[...]

Ona płynie szeroko,
wielka i wielodźwięczna,
krowom rogi osrebrza,
dachom gont omiesięcznia,

[...]

BN, s. 396

Kronika olsztyńska jako poemat nawiązuje wyraźnie do kroniki, dlatego nazwa tego gatunku pojawia się w tytule utworu. Poszczególne części zostały ułożone tak, aby przekazywać obraz pobytu poety i żony Natalii na wakacjach w Praniu. Jest to jakby zapis długiego dnia, wypełnionego różnymi czynnościami, zdarzeniami, przeżyciami, refleksjami, układającymi się w ciąg szczęśliwych chwil, ocalonych mimo szybko uciekającego czasu.

Ważnym motywem tego poematu staje się przyroda.

Jeśli uważnie przyjrzeć się tematowi, motywom, mikromotywowom i obrazom występującym w liryce Gałczyńskiego, to można spostrzec pewną charakterystyczną ich właściwość: n a w r o t y tych tematów i motywów. Większość leksemów raz wprowadzonych do utworu, a szczególnie do utworów większego formatu – poematów, zostaje w bliskim sąsiedztwie lub nieco dalej p o w t ó r z o n a. Jeśli więc np. wprowadzi poeta wyrazy *liść, liście* – to wróćą one jeszcze, w zmienionych kontekstach dwa, trzy razy, a nierzadko i częściej; jeśli w tym samym utworze wprowadzi wyrazy *ptaki, wiatr, las...*, to również one się powtórzą, często w połączeniu

z wcześniej wprowadzonym leksemem. Nierzadko łączy poeta powtórzenia w szersze całości obrazowe i w ten sposób powstają jakby *leitmotivy* przypominające strukturę polifonicznego koncertu muzycznego.

Rzadko jest tak, że utwór operuje dużą ilością różnych słów, że jest pod względem leksykalnym bogaty i zawiera wiele haseł. W poemacie *Dzikie wino*, który zasadniczo poświęcony jest mazurskiej przyrodzie, mamy zaledwie 16 odrębnych haseł dotyczących tego bloku semantycznego: *dzikie wino, liście, wiklina, brzoza, ptaki...*; dodajmy do tego wyrazy: *pagórki, kotliny, rzeka, wiatr, deszcz, burza, chmura...*, a będziemy mieć wyobrażenie o prawdziwym ubóstwie w zakresie słownictwa przyrodniczego.

Tytułowe *Dzikie wino* występuje aż 23 razy, w tym w postaci powtórzeń użytych w celach rytmicznych, jako ważny środek instrumentacji dźwiękowej tekstu. Powtórzenia te tworzą jakby wewnętrzne refreny zwrotek czy części utworu nie mającego budowy zwrotkowej, tak jak jest to w *Dzikim winie*.

O wiele bogatsze jest słownictwo *Kroniki olsztyńskiej*, poematu o leśniczówce Pranie i najbliższych okolicach. Florę reprezentują wyrazy i zwroty: *trzcina, żołądź, dąbrowa, zieleni, paprocie, sosna, sitowie, bory, sośnina, szatwia, trawy, liście topolowe, drzewa, szuwary, łąka, leśne, sady, jabłka, las, las sosnowy, las liściasty, świerki, zielenie, listeczki nie szeleszczą, żołądzie, dęby, jabłonie, olszyna*.

Faunę określają słowa i wyrażenia: *ptaki, rogi jelenie, psy, psy myśliwskie, pszczoły, jelenie, dzięcioła stuk, ryby bryzg, ptak, komar, kaczki na wodzie, sowy, łby końskie, dziki, jastrzębie, krowy, wiewiórki, bociany, białe motyle, ćma, psy szczekają, wydry, dzięcioł, ryby, zębate szczupaki*.

W skład bloku semantycznego NATURA wchodzi jeszcze:

1. Zjawiska i obiekty fizjograficzne, ważne w komponowaniu całościowych pejzaży i ustępów obrazowych: *jezioro, woda, niebo, brzeg, jary, niebiosy, góry, doliny, mokradła, pola, zatoki, ziemia*.

2. Zjawiska atmosferyczne: *słońce, pora deszczowa, chmury, wypogodziła się* (o nocy), *wiatr, tęcza, obłoki, krople rosy, tuman, pogoda, deszcz, grom, błyska się, piorun*.

3. Pory dnia i pory roku: *lato, noc, rano słońce, rano pogoda, kwiaty, wieczór*.

Z wyraźnym upodobaniem Gałczyński powtarza w *Kronice olsztyńskiej* wyrazy: *zieleń, ptaki, wiatr, pogoda, słońce*, co wiąże się z pogodną tonacją tego „wakacyjnego” poematu i z arkadyjskim stosunkiem poety do leśniczówki Pranie na Mazurach. Parokrotnie pojawia się *noc, księżyc, gwiazdy* – jako ulubione motywy rozświetlonej nocy, tej z przedwojennego poematu *Noctes Aninenses*, nocy spokojnej, a tym samym przyjaznej.

Jest to najbardziej przyrodniczy wiersz Gałczyńskiego. Przypomnijmy, iż krytycy (np. Artur Sandauer) wiązali poezję Gałczyńskiego z kulturą miasta, kulturą mieszczańską i drobnomieszczańską, a także kulturą plebejską podmiejskich dzielnic, ludowej zabawy na Powiślu, sklepów i kramów Targówka... Motywy przyrodnicze w jego poezji związane były przeważnie z miejskimi parkami i ogrodami. Z ptaków pojawia się miejskie *wrony* i *wróble*, z owadów – *ćmy*, z drzew – *jaśmin*, z roślin – *dzikie wino*. I to niemal wszystko. Często występują w jego liryce słowa: *wiatr, deszcz, śnieg, noc, księżyc, gwiazda, chmura* i *obłok*, a więc słowa dotyczące obiektów i zjawisk natury, pory dnia i roku. Oczywiście, można też mówić o szczególnie częstych motywach światła: *księżyc* i *gwiazd*, zwłaszcza *księżyc*.

Kronika olsztyńska przynosi więc zbiór nazw związanych z prawdziwą przyrodą, z lasami i jeziorami Mazur. Jak na niewielki poemat, jest to zbiór duży i urozmaicony. Znalazły się w nim zarówno wyrazy nazywające szczegóły (*żołądz, zębaty szczupak* itp.), jak i nazwy zbiorowe gatunkowe, typu *las iglasty, las liściasty, zieleń, ptaki* itp. Większość spośród tych nazw użył poeta po raz pierwszy. I powtórzył je dwa, trzy razy: stanowi to widomy znak „zawłaszczania” nowych dla niego słów.

Ale Gałczyński nie był poetą natury. Widać to wyraźnie w typie metafor i porównań, które stosuje, wprowadzając wyrazy przyrodnicze:

[...]

Jeszcze tyle byłoby do pisania,

[...]

o łąkach sfałdowanych jak suknia balowa,

[...]

o tych sztukach, które robi słońce,

gdy się zacznie bawić kolorami;

[...]

BN, s. 397

albo:

[...]

Jak Wenus pachnie szałwią.

Ptak siada na ramieniu.

Komar płacze w promieniu.

[...]

BN, s. 394

[...]

O, jezioro, jezioro

piękniejsze niż gitara!

[...]

BN, s. 395

[...]

w leśnych salach [...]

BN, s. 396

[...]

A nocą przez niebiosą

zlatują sznurem długim

gwiazdy i na twych włosach
siadają jak papugi.
[...]

BN, s. 395

Są to fragmenty wyjątkowo ciekawe, dowodzące wrażliwości dociekliwej i zmysłowej, tworzące obraz personifikacyjny, którego nie cenili poeci natury, tacy jak np. Julian Przyboś. Wszystkie zresztą podane tu cytaty związane są z człowiekiem miasta i jego najbliższym otoczeniem, z kobietą czy z dzieckiem – por. motyw *słońca* „bawiącego się” kolorami, podobnie jak dziecko kolorowymi klockami. Znaczna część metafor i porównań wywodzi się z bliskiego poecie kręgu semantycznego: muzyka. Dlatego np. będzie zestawiał trzciny ze smyczkami, a jezioro przyrówna do gitary.

Kronika olsztyńska jest świadectwem poszerzania się świata wyobraźni poety i zarazem dążenia do odświeżenia słownictwa poetyckiego dzięki wprowadzeniu wyrazów tradycyjnie funkcjonujących jako poetyzmy w polskiej liryce opisowej.

Spotkanie z naturą prawdziwą uwolniło poetę od pisania wierszy o kampanii żniwnej czy od szydzenia z kułaków, jak czynili to niemal wszyscy poeci socrealistyczni. I przyniosło to – po raz pierwszy chyba – wizję świata w słońcu. *Kronika olsztyńska* to najpogodniejszy poemat Gałczyńskiego i mimo „błahego” tematu wakacyjnego – najbardziej arkadyjski, pełen wyrazów takich, jak *pogoda*, *szczęście*, *radość*, *weselić się*, *roześmiany wiatr*, *niebo się zaśmiewa*. Wiele w nim cech wspólnych z epikurejsko-stoicką poezją Kochanowskiego.

Rozdział piąty

Poematy o sztuce i poezji

Poemat o artyście rzemieślniku: *Wit Stwosz*

Zacznijmy od budowy tego utworu. Różni się ona od symfoniczno-koncertowych stylizacji muzycznych. Poeta wyodrębnił w *Wicie Stwoszu* aż dziesięć części, które podał tuż po tytule poematu niby spis treści, zawartości dzieła:

- I. NOCNA PORA
- II. POLSKIE TERCYNY
- III. ROBOTA
- IV. SUPLIKACJE
- V. MISTRZ KOCHAŁ ULICE
- VI. MODLITWA MISTRZA
- VII. KOMENTARZ PROZĄ
- VIII. PIOSENKA O WICIE STWOSZU
- IX. FINAŁ
- X. PRZYPISY

BN, s. 311

Tym, co od razu zwraca uwagę, jest częstotliwość nazw geneologicznych: tercyny, suplikacje, modlitwa, piosenka; oprócz tych nazw mamy nazwę części utworu: finał, i dwie nazwy, które dotyczą jakby warstwy filologicznej: komentarz prozą,

przypisy... Są to bardzo wyraźne sygnały inności poematu, jego złożonej faktury gatunkowej, nawiązania do dzieł o sztuce, tworzących jakby traktat czy dysertację, pełną komentarzy i przypisów.

To nie znaczy, że muzyczność w *Wicie Stwoszu* zanika. Tu też wystąpią różne instrumentacje muzyczne, nie będą one jednak tworzyć planu pierwszego. Podobnie jak w innych utworach, elementy muzyczno-dźwiękowe tworzą odrębne składniki występujące w opisach, jak w przypadku tego fragmentu:

[...]

sznur ułapią paluszyska:
chwalże Pana, ziemia wszystka,

dzwonem, wielkim instrumentem
Deum Omnipotentem.

[...]

BN, s. 312

Fragment ten nawiązuje do znanej pieśni religijnej *Chwalcie łąki umajone*, a zarazem imituje równomierne dźwięki dzwonu.

Wit Stwosz już od pierwszej części kontynuuje niektóre charakterystyczne właściwości i motywy poetyckie. Część ta przynosi opis Krakowa. Podobnie jak w przypadku *Zaczarowanej drożki* jest to opis miasta nocą. Inna to już jednak noc. I inny Kraków. Poeta buduje w *Wicie Stwoszu* wizję miasta, w którym „trwoga potrząsa człowiekiem”, a księżyc *jak wisielec wisi*. Przez ulicę Grodzką, tworzącą trakt królewski, *leci szalony, obok Wieży Mariackiej szybuje diabeł, a za węglem stoi złoczyńca*.

Nietrudno rozpoznać sygnały gatunkowe tych fragmentów; są pisane w stylu czarnej ballady miejskiej, stylizacja sięga poezji Villona.

Kiedy noc, tak częsty motyw w twórczości Gałczyńskiego, jest jasna, rozświetlona gwiazdami, księżycem i latarniami

miejskimi – tonacja uczuciowa wiersza jest pogodna. Kiedy zapada *ciemność, mrok*, tonacja staje się smutna, a jej nastrój oddają określenia turpistyczne, np.: (o diable) *gramoli się do księżycyca, beznosy hultaj ciężko dyszy*.

Pesymistyczny, smutny jest prolog *Wita Stwosza*, a sam bohater przedstawiony zostaje jako samotny i pełen niepokoju człowiek:

[...]

W oczach ciemno mi. Jezus Maryja!

Lampa moja skwierczy i dogasa.

O, nieszczęsna snycerzowa praca!

Kto mi choć jedną świeczkę zatli na grobie
za wszystkie blaski moich Zwiastowań i Wniebowstąpiień?

i gdzie mój grób? gdzie? w który jak dąb nocą
zwałę się i tylko sowy osierocę?

[...]

BN, s. 313

Średniowieczny Kraków jawi się niczym Paryż Villona, staje się miastem mrocznym i niebezpiecznym. Jest to stylizacja, która znajdzie swoje uzasadnienie w dalszych częściach poematu, przedstawiających Wita Stwosza jako człowieka głęboko samotnego, żyjącego bardzo skromnie, człowieka ciężkiej pracy...

Galczyński przygotował się do napisania tego poematu bardzo starannie, zebrał odpowiednie materiały z różnych dziedzin wiedzy. Przyswoił sobie np. terminologię rzeźbiarską, a także nazwy związane z architekturą gotycką. Bardzo starannie studiował ołtarz Wita Stwosza, jego fragmenty, rośliny, zwierzęta, postaci ludzkie itp. W moim przekonaniu, sięgnął też do niektórych tekstów polskich XV wieku. Jeśli zestawimy ustęp z *Postłuchajcie, bracia miła* (w antologiach i opracowaniach przeważa nazwa *Żale Matki Boskiej pod krzyżem*):

Synku miły i wybrany,
 Rozdziel z matką swoją rany;
 A wszakom cię, Synku miły, w swym siercu nosiła,
 A takżej tobie wiernie służyła.
 Przemów k matce, bych się ucieszyła,
 Bo już jidziesz ode mnie, moja nadzieja miła.

Synku, bych cię nisko miała,
 Niecoć bych ci wspomagała:
 Twoja główka krzywo wisa, tęć bych ja podparła,
 Krew po tobie płynie, tęć bych ja utarła;
 Picia wołasz, piciać bych ci dała,
 Ale nie lza dosiąć twego świętego ciała¹

z piękną kantyleną *Wita Stwosza* i jej refrenem:

[...]

Synku, niebo się chmurzy.
 Zasłonię cię od burzy.

[...]

BN, s. 323

– to łatwo wskazać prawdziwe źródło tego fragmentu poematu. Idzie nie tylko o ów zwrot *Synku*, ale także o prostotę utworu średniowiecznego, jego czuły liryzm i dramatyzm.

Poemat o Stwoszu nie miał być utworem pełnym pogody i optymizmu – miał wyraźnie dramatyczne akcenty i mówił o wielkiej samotności Mistrza, jego biedzie, o konieczności opuszczenia Krakowa, w którym żył 17 lat, o bezwolności artysty, który wykonując dzieło na zamówienie, musi słuchać tych, którzy je zamówili. Jest to też poemat o tym, że artysta nie mógł liczyć na swoich mecenasów. Oddalamy się więc bardzo od socrealizmu. Jesteśmy wręcz na jego antypodach. Przeważa tu i nastrój smutku, i uczucie lęku. W sferze obrazowania dominują obrazy „ciemne”.

¹ Cyt. za E. Ostrowską: *O artyzmie polskich średniowiecznych za-
 bytków językowych*. Kraków 1967, s. 123–124.

Przypisywano Gałczyńskiemu, wybitnemu poecie, różne winy: mieszczańskie „kanarki”, niejasność, zdobnictwo, groteskowe i satyryczne przerysowania. Przy *Wicie Stwoszu* mogli mu wypominać pesymizm. No więc napisał optymistyczny FINAŁ, który jest czystym anachronizmem czasowym i kłamstwem historycznym.

Czyżby zawiódł poetę dobry smak, erudycja, wena? Nie sądzę.

Prawie wszystkie poematy powojenne Gałczyńskiego cechuje zastanawiająca rysa, pęknięcie, wielka nierówność między kilku początkowymi i środkowymi partiami poematu a częścią finalną. Zmienność gatunku, stylu, wersyfikacji w poematach tego poety nie są w stanie usprawiedliwiać propagandowych i źle po prostu napisanych części końcowych. Są one albo sztuczne², albo przesadnie stylizowane na potoczność, swojskość, a zarazem pełne surrealistycznej waty propagandowej. I jak w przypadku *Wita Stwosza*, ma się wrażenie, jakby tych finalnych części nie pisał Gałczyński, jakby stanowiły one wymuszony dodatek ideologiczny, dzięki któremu mogła rozkwitnąć w całej krasie uroda wszystkich innych części poematu.

Poeta tej klasy co Gałczyński musiał być tego świadom. Owe bardzo kiepskie partie socrealistyczne powodowały wyraźny zgrzyt artystyczny, powtarzający się z pewnym uporem, zwłaszcza w wierszach pisanych między 1949 a 1953 rokiem, więc w samym nasileniu socrealizmu w Polsce!

Są dwie możliwości wytłumaczenia tego procederu. Tłumaczenie pierwsze, przyjmowane dość powszechnie, sprowadza rzecz do wymuszonego oportunistu poety: dla świętego spokoju „palil diabłu ogarek”, pisząc zwrotki, których mógłby się powstydzic licealista:

² Wspomina o tym M. Wyka w wielokrotnie cytowanym wydaniu wierszy K.I. Gałczyńskiego w serii Biblioteki Narodowej.

mogli się już „przyczepić” do absolutnie apolitycznych i wolnych części poprzednich poematu. Oddawał na stracenie część, ale zyskiwał możliwość swobodnego kształtowania poematu – jego ulubionego gatunku.

Socrealistyczny segment był wyodrębniony nazwą, numerem lub terminem muzycznym i łatwo go było w recytacji (lub w przedrukach) usunąć. Nawet w *Poemacie dla zdrajcy* istniały niesocrealistyczne fragmenty. Motywy socrealistyczne były zazwyczaj skumulowane w jednej, odrębnej części, bardzo często nie pasującej do całości utworu.

Dziwny ten proceder dotyczył nawet utworu osadzonego głęboko w odległym świecie XV wieku. Dopóki Gałczyński umiejscawia Stwosza w świecie rzemieślników, ludzi prostych, biednych jak on, wśród stolarzy, jesteśmy w świecie idei sztuki, która zakorzeniła się w romantyzmie, a zwłaszcza w Norwida poglądach na sztukę, a potem trwała aż do ludomanii Młodej Polski. Obracał się poeta wówczas w kręgach polskich ideałów i wartości, mógł zatem osadzić sztukę rzeźbiarską Wita Stwosza wśród artystów rzemieślników, osiągających wspaniałe dokonania ciężką pracą.

W części II poematu, zatytułowanej *Polskie tercyny*, znajduje się następujący fragment:

[...]

Czasem rudy goździk
więcej w swej koronce
ma doskonałości

niżli trąby grzmiące,
niż wszystkie kapele
królów witające.

[...]

BN, s. 315

Ustępów tego rodzaju jest kilka. Nie są one przypadkowe. Poemat został wydrukowany z początkiem 1952 roku w „Życiu Literackim” (nr 1), ale powstał w trudnym dla poety

czasie niełaski, podobnie jak wiersz *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, który stanowił polemikę z socrealistami pokroju Ważyka. Gałczyński bronił swej twórczości, swych ideałów, swej koncepcji poezji i sztuki. Bronił bardzo pięknie i umiejętnie, ubierając je w formę starych strof, w tym przypadku p o l s k i c h t e r c y n. Na tle tych tercyn cytowany fragment o samolotach lecących do Moskwy brzmi nie tylko dziwnie: jest czymś, co wyłamuje się z utworu. Aby złagodzić wymowę anachronizmu i zgrzyt stylistyczny, dołączył poeta w ostatniej, X części, w *Przypisach*, wiersz o miejscu powstania poematu: w leśniczówce Pranie, w 1951 roku. Powraca tu znów uroda poezji Gałczyńskiego:

[...]

to, co dźwięczy po wszystkich stronach
jakby struna za wysoko nastrojona:

szmery liści, kształt chmur i fale,
i horyzont lecący coraz dalej –

[...]

BN, s. 328

Ku nowej poezji: *Niobe*

Jest to najbardziej złożony i trudny utwór Gałczyńskiego. Zdaniem Marty Wyki, „technikę zróżnicowanych lirycznych punktów widzenia uznać można za konstrukcyjną zasadę poematu, powtórzoną potem w *Wicie Stwoszu*. Ta wielogłosowość stanowi bez wątpienia podstawowy zamysł artystyczny powojennych poematów Gałczyńskiego”³. W poemacie bo-

³ M. Wyka: *Wstęp*. W: K.I. Gałczyński: *Wybór poezji*. Oprac. M. Wyka. [Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 189. Wyd. 6. zmienione]. Wrocław 2003, s. LV.

wiem dają się słyszeć: komentujący głos poety, głos Neniei, bohaterki utworu *Niobe*, głos kustosa muzeum.

Wpierw jednak przyjrzyjmy się poszczególnym częściom utworu. Oddajmy tu głos poecie, który we wstępnej partii poematu zaczął wymieniać jego poszczególne części, co w pewien sposób było chwytem zamierzonym, sygnalizującym, iż poemat stanowi całość złożoną z kilku segmentów, podobnie jak dramat i utwór muzyczny, który był często przedmiotem stylizacji poetyckiej. A oto części poematu:

DEDYKACJA

I

EUTYFRON

Uwertura

Bizancjum

Mała fuga

II

CHACONA

Kustosz

Ostinato

Mały koncert skrzypcowy

Nenia Niobe

III

NIEBORÓW

Duży koncert skrzypcowy

Spotkanie z Chopinem

Koncertu skrzypcowego ciąg dalszy

IV

„O, RADOŚCI, ISKRO BOGÓW!”

[...]

BN, s. 330–331

Jak łatwo zauważyć, jest to najbardziej rozbudowany poemat Gałczyńskiego. Poeta wprowadził tu ogólne nazwy gatunków muzycznych, jak *koncert skrzypcowy*, *fuga*. Wprowadził nazwy głównych części utworu pisane wielkimi literami i nazwy części składowych pisane z małej litery.

Wyodrębnił *DEDYKACJĘ*, poświęconą żonie. Dedykacja w formie wiersza nawiązuje do starej, renesansowej i barokowej tradycji pisania dedykacji wierszem. Powtórzył w niej apostrofę z wiersza napisanego w obozie, nazywając żonę *wodą w lecie* i *rękawicą w zimie*. Użył też metaforyki obecnej w innych wierszach dla Natalii, nazywając ją *błyskiem nad światłem świata*.

Dedykacja ta stanowi poetycką część utworu, stylistycznie dostosowaną do jego wzniosłego stylu. Takiej dedykacji nie było w poezji polskiej, mimo iż kulturę polską miała cechować admiracja i sakralizacja kobiety. Wszystkie epitety użyte w tym liryku były oryginalną własnością poety. Nie skorzystał on z ustalonego repertuaru poetyzmów związanych z urodą i pięknem duchowym kobiety.

Dedykacja stała się integralną częścią poematu, tym bardziej że zawiera próbę określenia siebie: *czeladnik u Kochanowskiego*, przywołaną nie bez kozery, jako składnik szeroko rozumianej *klasy czności* utworu. Wyraz *czeladnik* będzie wyraźnie sygnalizował w tym poemacie, a także w *Wicie Stwoszu* głoszony pogląd o rzemieślniczych podstawach wielkiej sztuki. Można więc tę dedykację traktować jako rodzaj prologu, wstępu, który nadbudowuje się nad tekstem jak „błysk i blask” nad światłem.

Dla właściwego zrozumienia poematu konieczne są pewne informacje dotyczące jego źródeł. Pomysł napisania poematu zrodził się w 1949 roku w czasie pobytu Gałczyńskiego w Nieborowie. Jan Wegner, kustosz muzeum nieborowskiego, opowiedział poecie dzieje marmurowej głowy Niobe, należącej do cennych eksponatów muzeum.

Gałczyński zachwycony grecką rzeźbą i historią główki Niobe zamierzał napisać wiersz do przewodnika po muzeum. Po roku, w zacisznej leśniczówce Pranie, w 1950 roku, roku swego osamotnienia i po ataku Adama Ważyka, napisał obszerny poemat, starannie skonstruowany i przemyślany. Pomocne

okazało się klasyczne wykształcenie Gałczyńskiego, jego czytanie, znajomość greki i dziejów Grecji.

Jak zwykle w takich wypadkach, gdy rodził się pomysł poematu, poeta zbierał materiały. Kilkakrotnie odwiedził Nieborów. Konsekwentnie dążył do zrealizowania projektu, nie odkładając go na czas nieokreślony. Do napisania poematu o Niobe przyczyniło się to, iż – jak słusznie pisał Jan Błoński – „*Niobe* jest poematem o poezji. O poezji i o poezji Gałczyńskiego”⁴.

W poemacie współistnieją – jak pisał Ryszard Matuszewski – trzy plany: „[...] pierwszy plan to dzieje Niobe mitologicznej, nieszczęśliwej matki pozbawionej potomstwa, uosobienia bólu macierzyńskiego. Drugi plan – to na wpół fantastyczne dzieje greckiej rzeźby, przedstawiającej głowę Niobe, tej rzeźby, która zdobi hall poradziwiłłowskiego pałacu w Nieborowie.

Trzeci plan wreszcie – to terażniejszość owej rzeźby, jej funkcja społeczno-artystyczna, funkcja dzieła sztuki, będącego tu jak gdyby symbolem trwałych wartości sztuki w ogóle, ich roli w walce o nowego człowieka... Podjęty przez poetę problem tzw. wartości trwałych w sztuce jest problemem filozoficznym, jednym z najtrudniejszych problemów estetyki marksistowskiej”⁵.

Rozeznanie trzech planów *Niobe* było trafne. Nietrafne było natomiast sprowadzenie problematyki wartości do estetyki marksistowskiej, którą Gałczyński się nie zajmował i która właściwie nie istniała, ponieważ ideał wartości trwałych sztuki czy poezji marksiści, a zwłaszcza pseudofilozofowie stalinowscy traktowali jako problem fikcyjny. Tylko to, co radzieckie, mogło mieć „trwałą wartość”, cała reszta podlegała relatywistycznej wizji historii.

Matuszewski miał rację, pisząc, że *Niobe* jest poematem o wartościach trwałych sztuki, a więc że plan semantyczny utworu otwierał się na jej szeroką problematykę, nie tylko na

⁴ J. Błoński: *Gałczyński 1945–1953*. Warszawa 1955, s. 56.

⁵ R. Matuszewski: „*Niobe*” i „*Wit Stwoszcz*”. „Nowa Kultura” 1952, nr 52.

problematykę poezji. Ta była w ujęciu Gałczyńskiego częścią sztuki. Częścią integralną, mającą liczne związki z pozostałymi dziedzinami sztuki. Taki pogląd otwierał szerokie horyzonty dla poezji Gałczyńskiego, bardzo szerokie, w grę bowiem wchodziło i pewne znanstwo muzyki, i zainteresowanie rzeźbą, malarstwem, architekturą, sztuką użytkową, nawet tańcem i baletem. Motywy sztuki, przede wszystkim sztuki wysokiej, są stale obecne w poezji Gałczyńskiego i stanowią jeden z jej najważniejszych tematów. Zbyt przesadzona wydaje się więc opinia, że „Niobe nie jest symbolem zjawiska, któremu na imię »sztuka«”⁶.

Niektórzy krytycy i badacze podkreślali amatorszczyznę Gałczyńskiego, jeśli idzie np. o jego zainteresowanie muzyką poważną. Wydaje się, że niesłusznie. Nie był, oczywiście, historykiem sztuki, ale jej miłośnikiem i niezwykle chłonnym odbiorcą o bardzo szerokich zainteresowaniach. Zdobył wiedzę, jakiej mógł mu pozazdrościć niejeden wykształcony twórca. Mógł więc swobodnie wypowiadać się na temat sztuki i *Niobe* czy *Wit Stwosz* są tego dowodem. Co więcej: tak częste w latach 1949–1953 wprowadzanie motywów sztuki było świadomą, przemyślaną taktyką poety. Obracanie się w kręgu twórczości Bacha czy Stwosza, Chopina czy P. Bruegla stanowiło „odtrutkę” na tematy zalecane przez socrealistów, odarte z wartości estetycznych.

Było jeszcze kilka innych poezjotwórczych tematów, do których poeta wracał często i chętnie lub które wprowadzał do swej poezji, ale motywy sztuki mają tu pierwszeństwo, dając pewne oparcie poecie. Wróć do tej niezwykle ważnej sprawy później.

Elementów socrealistycznych w *Niobe* niemal nie ma, pewne pokojowe hasła są obecne w zakończeniu, ale nie rażą one tak, jak inne podobne składniki w X części *Wita Stwosza*. Zapewne decydowały tu ważne czynniki stylistyczne: podniosły ton *Niobe*, ton dytyrambu i wzniosłego hymnu. Ważną rolę

⁶ J. Bł o ń s k i: *Gałczyński 1945–1953...*, s. 57.

odgrywał też temat, nie nadający się do tego, co zaczęło dominować w poezji 1950 roku. W końcu historia Niobe to historia cierpienia, bólu, tragiczności losu, a jej sens mieścił się w idei *catharsis*, obcej sztuce socrealistycznej, w której zabrakło miejsca na wszystko, co nie było optymistyczne. Popularne stało się powiedzenie, iż w socjalizmie zraniony palec nie boli. Twarze szczęśliwych robotnic i kolchoźnic socrealistycznej sztuki i poezji miały się nijak do pełnej boleści i urody twarzy Niobe nieborowskiej.

Do pewnych idei socrealizmu mógł Gałczyński nawiązywać bez większego przymusu. A więc po pierwsze: do optymistycznej idei budowania nowego, pokojowego świata. Poeta sam był optymistą i pogodne tony pobrzmiwają zarówno w jego przedwojennej, jak i powojennej twórczości. Bliskie mu były nurty dionizyjskie i arkadyjskie. W tym zakresie mógł szukać punktów stycznych z ideologią socrealizmu. Po drugie: z wojny i tułaczki powojennej poeta wyszedł obolały. Chciał za wszelką cenę zapomnieć. Jak już wspomniałam, w domu Gałczyńskiego nie mówiło się o stalagu ani o innych okupacyjnych i wojennych sprawach. Nienawidził poeta wojny, wojska, militaryzmu i tylko w wierszu o żołnierzach Westerplatte wprowadził wysoki styl dytyrambu. Krytyka socrealistyczna żądała od pisarzy zwrócenia się ku teraźniejszości. Głoszono: dość wojny, tematyki męczeństwa i zagłady. Był to postulat niesłuszny, miał jednak pewną atrakcyjność dla Gałczyńskiego. Po trzecie: stalinowski postulat literatury – socjalistycznej w treści, ale narodowej formie, otwierał pewne możliwości w zakresie eksploatacji wzorców tradycji. Gałczyński wprowadzał różne formy wiersza, sięgając chętnie i często do Kochańskiego.

Uroczyście formy hymnu i dytyrambu *Niobe* czerpią z heksametru i innych form wersyfikacyjnych *Odprawy posłów greckich* oraz hymnów poety czarnoleskiego. Odnajdziemy też w *Niobe* ślady lektury Norwida, np. *Bema pamięci żałobnego rapsodu*. Echa tego wiersza powracają w różnych miejscach poematu, por.:

[...]

11

dalej, dalej i dalej, wiatr jak ból przewlekły.
A noce były zimne. I ptaki uciekły.

[...]

BN, s. 342

Określało się te ucieczki w tradycję mianem „klasycyzmu”, który dopuszczali, a nawet zalecali w poezji krytycy i poeci ówcześni. Nawiązania do kultury i historii antycznej były wtedy cenione. Chodziło bowiem o to, aby nie nawiązywać do literatury zachodniej i burżuazyjnej. Zdaniem ideologów realizmu, nadchodziła nowa era w dziejach ludzkości, era Stalina. Aby to docenić, uczcić i uwydatnić, należało się odwoływać do metaforyki i frazeologii antycznej, dytyrambicznej, bohaterskiej. Literatura grecka stworzyła tu model poezji eposowej, heroicznej, panegirycznej i nawiązania do tego wzorca były akceptowane. Nowa era ludzkości wymagała nowego języka. Nie wystarczały tu propagandowe wiersze w stylu Majakowskiego, wiersze te ideał poezji i sztuki narodowej burzyły w formie. Klasycyzm miał przywrócić tradycję i nadać jej odpowiednią rangę. Otwierały się tym samym pewne możliwości poezjowania dla twórców silnie związanych z różnymi nurtami klasycyzmu. Było ich w Polsce wielu. Wymieńmy tylko kilka znaczących nazwisk: Tuwim, Broniewski, Iwaszkiewicz, Słonimski, nawrócony na klasycyzm Ważyk. Z młodszych poetów: Szymborska, Kamieńska, Ficowski i wielu innych.

Po czwarte, poeci realizmu socjalistycznego pisali „nowo-mową”, która pod pewnymi względami była mową staranną, kulturalną, unikającą ekspresyjności i wulgaryzmów. Nie używali też żargonowych odmian języka potocznego ani nie zalecali pisanie gwarą. Taki stosunek do języka odpowiadał Gałczyńskiemu, który nawiązywał do języka potocznego, ale unikał wulgaryzmów i elementów żargonowych.

Niobe jednak była poematem, który znacznie wykraczał poza te wzorce i możliwości. Poeta wprowadził różne efekty

muzyczne, rozbieżność sylaby, aliterację, gry językowe symetryczno-dźwiękowe, np.: *Niobe nieborowska, Niobe – niebo*, i wiele innych chwytów budzących podejrzenie o „formalizm” i „estetyzm”.

Poemat nie był jasny. Miał fragmenty niezrozumiałe. Na przykład opiewał przedmioty nie istniejące w muzeum nieborowskim. Weźmy dystych z *Dużego koncertu skrzypcowego*:

1

Jest lampa na łańcuchach, co dotknięta skrzypi:
Kobieta z parą rogów i ogonem rybim,

2

zowią ją meluzyną, czasem bergamaską,
pod stropem, nad cieniami jakby płynie płasko

[...]

BN, s. 341

O niejasnym wyrazie *bergamaska* pisze tak Marta Wyka: „[...] włoski taniec z regionu Bergamo. W kontekście wiersza użycie tego terminu wydaje się niezrozumiałe”⁷. *Bergamasca* to nie tylko taniec, ale rodzaj melodii, muzyki, utwór i te znaczenia wchodzi tu w grę⁸. Była to forma mająca różne znaczenia. „Era spesso composta a »Basso ostinato«”⁹. Taniec i muzyka pochodząca z Bergamo popularna była w XVI i XVII wieku, tzn. w okresie baroku. Przypomnijmy, iż terminu muzycznego *ostinato* użył poeta w II części *Niobe*. W grę wchodziła forma o powolnym tempie, powtarzająca temat. Była więc ona spokrewniona z formą *CHACONA*, stanowiącą tytuł II części *Niobe*. Użył Gałczyński terminu *bergamasca* jako synonimu wyrazu *meluzyna*, który oznacza rodzaj świecznika, z kobietą mającą rybi ogon lub ogon w kształcie węża.

⁷ M. Wyka: *Wstęp...*, s. 341.

⁸ Por. *Dizionario pratico italiano-polacco*. T. 1. Warszawa 2003, s. 211.

⁹ Por. *Dizionario unico*. Roma 1993, s. 298.

Testament poetycki Gałczyńskiego: *Pieśni*

Poemat ten pisał Konstanty Ildefons Gałczyński niedługo przed śmiercią. Opublikowała go „Nowa Kultura” w 1953 roku, w numerze 47. Jest to utwór, w którym są składniki nadrealistyczne, jak np. we fragmencie *Pieśni VIII*:

[...]

tylko nas dwoje. Stoimy
przy tym przystanku nad rzeką –
dwoje ludzie w głębi zimy
jak w głębi lasu białego.

Parę by tu wron postawić,
tak ze trzy, pośrodku jezdni,
poobracać dziobami
ku sobie, na śniegu gwiezdnym.

Niechby stały. Wiatr niech wionie
wzdłuż i chmurom twarze zmienia.
Chciałbym i te trzy łby wronie
ocalić od zapomnienia.

[...]

BN, s. 407

To obrazek jakby wyjęty z zimowych pejzaży Bruegla.

Ale w *Pieśniach* nie ma fragmentów groteskowych i humorystycznych, niewiele też jest składników epickich, opisowych, sytuacyjnych. Utwór ten to kwintesencja czystej liryki refleksyjnej, najbliższej może temu, co tworzył w swych pieśniach i refleksyjnych fraszkach Kochanowski. Bo są to nawet, jak w cytowanej *Pieśni VIII*, formy ośmiosylabowca, z przeczuciami, i są tu pełne gramatyczne rymy, i jest nade wszystko wysublimowana prostota zdań, całych strof, połączonych płynną rytmiką wersów.

Pieśni to jedyny monostylowy poemat Gałczyńskiego. Każda pieśń – segment, stanowi zamkniętą całość z końcowym dobitnie wypunktowanym refrenem:

Chciałbym [...] ocalić od zapomnienia.

Miał Gałczyński wpisać – według świadectwa Seweryna Pollaka – do sztambucha jego córki zdanie Kochanowskiego: „Ja inaczej nie piszę, jeno jako żyję”¹⁰. Jest to jeden z tych cytatów, które tłumaczą wiele: „Zdaje się, że właśnie w tym zdaniu mieści się klucz do jego wierszy [...]”¹¹ – pisał Pollak.

Tych kluczy było jednak więcej: poezja Norwida, z jego ideałem piękna i prostotą *Mojej piosenki*. Odnajdziemy też Horacego i Błoka, choć są to nawiązania niewidoczne, bo przetworzone i wtopione w liryczny monolog poety. Nade wszystko jest w *Pieśniach* nawiązanie do prawdziwie ulubionych motywów twórczości: do wierszy o Natalii i dla Natalii, do motywów muzyki i światła, piękna i domu. Poemat zaczyna się od frazy:

Gdy próg domu przestępujesz,
to tak jakby noc sierpniowa
zazumiała wśród listowia,
[...]

BN, s. 401

Wprawdzie wyraz *dom* wystąpił w poemacie tylko raz, ale tematyce domu poświęcona jest większość fragmentów utworu. Można powiedzieć, motyw domu, siedlisko przyjaznych przedmiotów, rodzinnego ciepła i bezpieczeństwa, miłości do żony i jej czulej obecności, nadającej sens wszystkiemu, co bli-

¹⁰ S. Pollak: *Kilka wspomnień i refleksji*. W: A. Drawicz: *Konstanty Ildelfons Gałczyński*. Warszawa 1973, s. 139.

¹¹ Ibidem.

skie sercu, to bardzo ważny temat *Pieśni*, korespondujący z innymi lirycznymi i refleksyjnymi motywami.

Są *Pieśni* poematem wyjątkowo szlachetnym i wysublimowanym. Została tu przede wszystkim uszlachetniona polszczyzna, daleka od wtretów potocznych, ekspresywno-satyrycznych i humorystycznych, polszczyzna utrzymana od pierwszych do ostatnich wersów w tonie powagi i – z niewielkimi wyjątkami – uniezależniona od socrealistycznych wzorów oraz haseł.

Pieśni są poematem złożonym z 10 liryków, które – podobnie jak w seryjnych utworach Kochanowskiego – mogą stanowić odrębne utwory, będąc zarazem wariantami tego samego tematu lirycznego. Każda część poematu przynosi silnie akcentowany refren o chęci ocalenia czegoś, co dla poety, jego życia i twórczości (występujących tu w ścisłym powiązaniu) było ważne. Ale każda pieśń może stanowić pewną całość, będąc starannie skomponowaną i skupioną na określonym konkretnym motywie. Poeta, idąc w ślady Horacego, Kochanowskiego, Szekspira, jako autorów sonetów, łączy w *Pieśniach* dążenie do harmonizacji całości z zasadą *v a r i e t a s*, indywidualizującą poszczególne części poematu. Jest to tekst niezwykle płynny, a zarazem dobitnie akcentujący wybrane motywy.

Powtarzający się refren przypomina *Smutno mi, Boże!* z *Hymnu* Słowackiego i *Tęskno mi, Panie* z Norwidowej *Mojej piosenki* [II]. Związki z poezją Norwida są tu silne, choć jak zwykle w twórczości Gałczyńskiego – dyskretnie. Idzie o motyw pracy jako źródło piękna, a także o typ prostoty w budowie zdań i wersów oraz o sposób delikatnego kontrastowania tych zdań w budowie obrazu lub refleksji. Norwidowskie z ducha jest też nakładanie się motywów, „dodawanie” i „sumowanie” części:

[...]

Jest w domu lichtarz nieduży
z wysoką świecą szkarłatną;
ona do koncertów służy,
do dźwięku dodaje światło.

[...]

BN, s. 404–405

Techniką dodawania można też nazwać łączenie poszczególnych pieśni, od pierwszej do ostatniej, w pewne bloki tematyczne, takie jak chwile spędzane z Natalią, wspólne ideały. Nicią wiążącą poszczególne pieśni (oprócz wspólnego refrenu i techniki dodawania) są perseweracyjnie powracające wątki muzyczne i świetlne. Zwraca tu uwagę często występujący wątek światła. Zestawmy te przypadki, w których one występują (wyróżnienie kursywą – T.W.):

[...]

1. *Świecisz światłem* wielorakim
od sierpniowej nocy jaśniej.

[...]

BN, s. 401

[...]

Bo ty jesteś ornamentem
w gmachu nocy, jej *księżycem*.

[...]

BN, s. 401

[...]

Przesypujesz *światła* w rękę
z namaszczeniem, jak pszenicę.

[...]

BN, s. 402

[...]

przez podwórze, aż gdzie *gwiazda*

*Venus. A tyś lot i górność
chmur, blask wody i kamienia.*
[...]

BN, s. 402

2. [...]

Pochylony nad mym stołem
we *wschodzącej zorzy tunie*
[...]

BN, s. 402

3. [...] ile śniegów
wiszących nad *latarniami?*

[...]
Twe oczy jak piękne świece,
a w sercu *źródło promienia.*
[...]

BN, s. 403

4. [...]

żeby chleb leżał na stole,
a pracom *lampa świeciła;*

by czas *jak pochodnia płonął*
[...]

Chciałbym i *blask naszej lampy*
ocalić od zapomnienia.

[...]

BN, s. 404

5. [...]

Jest w domu *lichtarz nieduży*
z wysoką świecą szkarłatną;
ona do koncertów służy,
do dźwięku *dodaje światło.*

Ty ją *zapalasz* w godzinie
muzycznej i *płomyk świeci*
[...]

I pada *świecy pełganie*
na twarz Jana Sebastiana.

[...]

BN, s. 404–405

6. [...]
my idziemy *blaskiem* bijąc
[...] śnieg z ukosa
twarz twoją *w srebro przemienia*.
[...]

BN, s. 405–406

7. [...]
Słońce serca nam przesywa
i biją, wdzięczne *blaskowi*.
[...]
Gwiazdy świecą w głębi nocy
jakby w głębi wielkich skrzypiec.
A za oknem *migotliwie*
Venus gałąź *opromienia*.
Chciałbym i ten *błysk na szybie*
ocalić od zapomnienia.

[...]

BN, s. 406–407

8. [...]
Latarnia w oczy nas razi,
ośnieżona do połowy.
[...] na śniegu *gwiezdny*.

[...]

BN, s. 407

9. [...]
gdy stoi *lampa* naftowa
[...]

BN, s. 408

10. [...]

Wybaczcie mi, ludzie, [...]

że tyle tu tych piękności,
ptaków, różnych pobrządeków,
złocistości, srebrzystości,
księżyców, Bachów i światła.

Cóż, kocham światło. Promieniem,
jak umiem, wiersze obdzielam.
O, gdybym mógł, tobym zmienił
cały świat w jeden kandelabr.

Myślę, że po to są wiersze,
ich ruch ku sercu człowieka,
by szerzej szła, coraz szerzej
przez kontynenty *jutrzenka,*

światłami po wszystkich placach,
światłami w każdej ulicy,
[...]

BN, s. 408–409

Pełny rejestr cytatów z *Pieśni* (utworu liczącego zaledwie 204 wersy) pozwala unaocznic czytelnikowi niezwykle częstotliwość słownictwa związanego ze światłem, z przedmiotami świecącymi, dającymi odblask, a także z kolorami srebrnymi i złotymi. Aż 8 razy został użyty wyraz *światło*, 4 razy leksem *świecić*, 4 razy wyraz *blask*, po 3 wyrazy *świeca* i *lampa*, po 2 razy wyrazy *księżyc*, *latarnia*, *gwiazda*, *promień*. Jednokrotnie autor posłużył się słowami: *zorza*, *tuna*, *pochoдня*, *lichtarz*, *płatnyk*, *zapalić*, *plonąć*, *słońce*, *opromieniać*, *jaśniej*, *migotanie*, *błysk*, *gwiezdny*, *złocistość*, *srebrzystość*, *jutrzenka*, *kandelabr*, *srebro*. W sumie aż 49 wyrazów „obsługuje” w tym krótkim poemacie motyw światła, a przecież do tego trzeba doliczyć wyrazy rozwijające w zdania, we fragmenty, a nawet w całe zwrotki wymienione tu wyrazy nazywające wprost omawiany motyw.

Przyjrzyjmy się owemu motywowi dokładnie. Większość wyrazów to nazwy lunarne, przedmioty dające światło w nocy, jak *lampa*, *kandelabr*, *świeca*, w tym też „nocnym” kręgu mieszczą się rzeczowniki *gwiazda*, *promień*, *blask*, *błysk*, przymiotnik *gwiazdny* i czasowniki *świecić* oraz *zapalać*... Motywy lunarne zdecydowanie tu przeważają nad motywami solarnymi, co przypomina sytuację z *Balu u Salomona* i *Noctes Aninenses*, a także z *Zaczarowanej dorożki*. Wszystkie zdarzenia tych poematów rozgrywają się nocą, w ulubionej porze poety. *Noctes Aninenses* nazywa wprost tę porę.

Pieśni takiej lokalizacji mieć nie musiały. To poemat zbierający jakby liryczne motywy, w tym przede wszystkim motyw miłości do Natalii. Aż po pieśń kończącą się refrenem o pragnieniu ocalenia chwil i rzeczy związanych z żoną poety. Nie było więc potrzeby dedykowania poematu żonie. To głównie ją opromienia światło lamp i księżyca. Poeta wyraźnie nawiązuje w *Pieśniach* do wymienionych poematów. I jest to powrót, którego prawdziwy cel stanowiło ocalenie tego, co było wartościowe, prawdziwe, piękne w liryce poety.

W *Pieśniach* ani jeden wers nie nawiązuje do satyry, groteski, drwiny czy ironii wielu wierszy. I oprócz jednej właściwie zwrotki z *Pieśni IX* nie ma w nich nachalnie socrealistycznej perswazji. Przede wszystkim nie ma frazeologii militarnej, tak przecież obcej temu poecie, a więc owych *wart stalinowskich*, *dezenterów* itp.

Zbiór wyrazów dotyczących światła ma charakter poetyzmów. Jest ich dużo w *Pieśniach*, bo trzeba tu uwzględnić i nazwy ptasie (por. np. *gil*, *szczygieł*, *ptactwo leśne*, *ptaki złote i modre*), i nazwy związane z porami roku, szczególnie z zimą (zob. np. piękne porównanie *W głębi zimy jak w głębi lasu białego*). Do ulubionego słownictwa należą tu też wyrazy: *wiatr*, *obłok*, *chmura* (por. *górnosc chmur*, *deszcz*...).

Poetycką barwę ma także słownictwo i frazeologia związane ze strefą przeżyć i ogólnych refleksji dotyczących życia, ideałów: *nieustanne kształtowanie*, *trud uparty*, *urok świata*, *piękności*.

Z dotychczasowych analiz wynikałoby wniosek, iż *Pieśni* przynoszą arkadyjską, pogodną wizję świata. Bliższy ogląd poszczególnych części poematu pozwala wszakże dostrzec, że wizja ta ma sporo rys i pęknięć, jest podszyta smutkiem i wątpliwościami. Pamiętajmy, że odbierano *Pieśni* jako poetycki testament Gałczyńskiego, że był to na pewno poemat pisany w przeczuciu rychłej śmierci ciężko schorowanego poety. To musiało się odbić na tonacji uczuciowej utworu i zawartej w nim sferze refleksji, a także na tym, co niedopowiedziane skrywa się między wierszami, jako jego głębsze, skryte intencje i treści. Otóż, warto tu odnotować przede wszystkim: powagę utworu, brak materii żartobliwej, brak ironii, brak groteskowych udziwnień, monolityczność stylu¹², dążenie do klasycznej prostoty utworów, takich jak fraszka *Na zdrowie* Kochanowskiego... To nie były zabiegi właściwe całej poezji Gałczyńskiego. W *Pieśniach* istnieje oprócz arkadyjskiego (ale nie jak zazwyczaj bywało dionizyjskiego) nurtu także nurt przeciwstawny – orficki, ukazujący smutną twarz poety. Co, prócz powagi, nurt ten przynosi?

Trzeba tu powtórzyć raz jeszcze tezę, że poezja Gałczyńskiego zawierała wiele składników wieloznacznych, symbolicznych, o czym była mowa przy okazji analizy *Balu u Salomona* i *Niobe*. Co więcej, składniki te, skrywane, a nawet wyciszane, dają o sobie nieoczekiwane znać w innych partiach utworu.

Pisał niezwykle trafnie S. Pollak: „Bardzo to dziwne i charakterystyczne dla psychologii percepcji poetyckiej, że ludzie zazwyczaj widzą zarówno postać Gałczyńskiego, jak i jego twórczość bardzo jednostronnie, bardzo płasko. Widzą tylko poetę pełnego euforii, wiecznie przemawiającego podniesionym głosem, jeśli liryka, to tylko tkliwego, satyryka, a nie ironistę, nie dostrzegając, że przy tym wszystkim był to człowiek smutny i pełen zwątpień. [...] Nie jest bynajmniej łatwe dotar-

¹² Z bardzo drobnymi wyjątkami, jak np. użycie czasownika *bredzi*, por. „gdy zadymka śnieżna bredzi”. *Pieśń VI*, BN, s. 405.

cie do istoty jego wierszy, przebicie się przez wielorakie pokłady i odsłanianie coraz to innych masek. Często u niego spoza »renesansowości« wygląda smutna twarz człowieka współczesnego i często spoza satyry wyłania się autoironia¹³.

Pieśni potwierdzają te refleksje w pełni. Wróćmy do pytania o sygnały smutku i pesymizmu poety. Jest w *Pieśniach* powtarzający się dwukrotnie motyw pośpiechu. Czas biegnie w tym poemacie bardzo szybko:

1. [...]

Minął dzień. Wciąż prędeż, prędeż
szybuje czas bez wytchnienia.
[...]

BN, s. 403

2. [...]

Słońce wschodzi i zachodzi,
drzewa kwitną, liście ronią,
[...]

BN, s. 404

3. [...]

Dni i noce z nami bieżą,
a my z nimi ku przodowi,
[...]

BN, s. 406

4. [...]

Cząstka pracy wykonana
i znów cząstka, i znów cząstka,
i znów noc, i znów od rana
do cząstki dodana cząstka.

[...]

BN, s. 406

¹³ S. Poliak: *Kilka wspomnień i refleksji...*, s. 138–139.

5. [...]

Jesteśmy w pół drogi. Droga
pędzi z nami bez wytchnienia.
[...]

BN, s. 409

Czas – pędzący, szybujący – to ważny komponent *Pieśni*. Nawet zdania są tu krótkie i powtarzają się, przyśpieszając rytm, podobnie słowa: *prędzej, prędzej*; pędzą zmieniające się pory dnia, roku itd. Sprawia to wrażenie, jakby sam poemat pisany był w pośpiechu. I możliwe, że tak było. Składowe pieśni poematu są krótkie, mają po kilka zwrotek i jakby wciąż prędzej zmierzają ku obsesyjnie powtarzanemu refrenowi: *Chciałbym [...]* / *ocalić od zapomnienia*.

Z motywem pędzącego *czasu* spokrewniony jest motyw *trudu*. Parokrotnie wraca ten wyraz. Cytujemy:

1. [...]

Ile *w trudzie* nieustannym
wspólnych zmartwień [...]

BN, s. 403

2. [...]

trud uparty i niezmienny,
nieustanne kształtowanie.

[...]

BN, s. 404

3. [...]

Choćby i po razy tysiąc
osaczyły nas *trudności*,
[...]

BN, s. 405

I wreszcie często, znacząco często (jest rok 1953!) padają słowa wyklęte przez socrealizm: *zmartwienia, ciężkie godziny w miastach wielu*.

W tym bloku umiejscowić też należy *chmurność oczu* Natalii: *Chciałbym oczu twoich chmurność / ocalić od zapomnienia, głosu pochmurna słodycz.*

Jest też w *Pieśni III* akcent osobisty:

[...]

Ile lat nad strof tworzeniem?

Ile krzyku w poematy?

[...]

BN, s. 403

W *Pieśniach* przewija się także motyw nocy. Ale nie jest to już tańcząca noc – ta z *Noctes Aninenses*.

Część druga



Rozdział pierwszy

Genologiczne aspekty poematów Gałczyńskiego

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

Ale u podstaw relacji gatunek – sposób widzenia świata tkwią czynniki semantyczne, rozumiane najszerzej, a więc jako określone tematy, motywy, funkcjonujące w obrębie tekstu i na poziomie tekstu. Każdy temat ma swoją językową specyfikację, która odbija się w sferze stylu, kompozycji i właściwości genologicznych. Jednakże nie wszystkie tematy ulegają werbalizacji wyciskającej swe piętno na gatunku utworu, niektóre z nich mają różne możliwości werbalizacji, co w efekcie przynosi ich rozrzut gatunkowy. Tak np. miłość w literaturze europejskiej opiewano, dobierając wiele różnych gatunków i odmian gatunkowych, a ponadto w każdym okresie literackim powtarzały się pewne szczególne formy genologiczne służące jej wyrażeniu, por. np. średniowieczne formy typu: sonet miłosny, waleta, serenada, list miłosny, panegiryk

miłosny, oda, romans w stylu *Dzieje Tristana i Izoldy*. Miłosne mogły być pieśni (refleksyjne, opisowe, ekspresyjne), ballady, poematy itp.

Są jednak tematy, które bardzo silnie ciążyły i ciążą w stronę określonych form gatunkowych, które wiążą się z jednym, może tylko z dwoma, trzema gatunkami, nie zawsze zresztą mającymi własną nazwę. Bogactwo nazewnictwa nie było cechą poetyki i genologii, najczęściej stosowano dla danego typu tekstu ogólną nazwę gatunku, np. *powieść*, i dodawano do niej przymiotnik wyróżniający ten gatunek spośród innych, np. *powieść historyczna*, *powieść psychologiczna*, *powieść kryminalna*. I choć np. powieść kryminalna („kryminal” w nazewnictwie potocznym) wytworzyła ewidentnie własne, ważne cechy gatunkowe (przynajmniej od czasu Arthura Conan Doyle’a do Agaty Christie), to funkcjonowała jako odmiana powieści, mimo że w pełni zasłużyła na usamodzielnienie się. To samo dotyczy powieści psychologicznej w stylu *W poszukiwaniu straconego czasu*. Powieści psychologiczne XX wieku wykształciły własne reguły, odkrywające kosmos światów wewnętrznych, w całym jego bogactwie przeżyć, myśli, podświadomości, intuicji itp.

Większość gatunków to takie właśnie „warianty”, podgatunki, odmiany gatunkowe, choć już od dawna zasłużyły one na odrębne istnienie. Jeśli idzie o prozę XX wieku, to takim wyraźnie wyodrębnionym gatunkiem stała się powieść *science fiction*, a następnie powstała z połączenia dawnego rycerskiego utworu z *science fiction* – tzw. *powieść fantasy*, która zrobiła też karierę w filmie, ponieważ żywa akcja i sceny bitewne odgrywają w niej istotną rolę, przełamując przepaść między czasem rycerskich zbroi i kuszy a czasem technicznych cudów.

Fantasy łączy cechy powieści historycznej rycerskiej z prozą *science fiction*. To groteskowe zestawienie tworzy gatunek, który z jednej strony proponuje wyrazistą stylizację archaiczną czy archaizującą, a z drugiej strony – język astronautów i „supertekników”, wynalazców w dziedzinie środków lokomocji i elektronicznej broni... Połączenie dwóch ro-

dzajów fantazji: historycznobaśniowej z fantastycznonaukową, czy raczej fantastycznotechniczną, przyniosło szczególne, podwójne wizje nieistniejącego świata. Można tu naprawdę mówić o powstaniu nowego gatunku. Dlatego też jego nazwa potoczna *fantasy* ma szansę stać się terminem z dziedziny poetyki.

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

Jeśli uważnie przejrzy się cechy poszczególnych typów poematu i ich uwarunkowania historyczne, zwraca uwagę to, że poszczególne odmiany tego gatunku różnicują się w zakresie cech ogólnych, rodzajowych: *poemat epicki*, *poemat liryczny*, *poemat satyrowy*, *poemat opisowy*. Dwa z nich to efekt skopiowania rodzajów: *poemat heroikomiczny* stanowi połączenie eposu z relacją komiczną, humorystyczną i satyryczną, a *poemat dygresji* do wątków epickich wprowadza dyskurs liryczno-refleksyjny, ironiczny, komentujący, zwroty do czytelnika, składniki polemiczne itp.

Jak łatwo zauważyć, typ poematu, który stworzył Gałczyński, nie mieści się w wymienionych wariantach. Dla niektórych jego poematów znaleźć można miejsce w wydzielonych typach, np.: *Pieśni* to poemat liryczny, *Chryzostoma Bulwicia podróż do Ciemnogrodu* to poemat satyrowy (pisał sam Gałczyński o nim: „długa satyra”), jest też takim poematem *Ludowa zabawa*, mająca również pewne składniki poematu opiewanego i heroikomicznego...

Inne poematy Gałczyńskiego nie spełniają kryteriów podobnej typologii. Idzie przede wszystkim o *Kolczyki Izoldy*,

Zaczarowaną dorożkę, Wita Stwosza, Niobe. Wszystkie one stanowią połączenie groteski z liryką. Skrzyżowania tego nie można uznać za odmianę poematu heroikomicznego, ponieważ tworzy zupełnie nową jakość w poezji polskiej (i nie tylko polskiej). Chodzi bowiem o typ groteski nadrealistycznej i surrealistycznej, pełnej składników absurdałnych i obrazów niezwykle udziwnionych, a także o typ liryki intymnej, autotematycznej i autoironicznej, zachowującej dyskretny dystans wobec treści osobistych.

Jest wszakże w tych poematach jeszcze jeden ważny nurt, związany ze stylizacją i z dialogizacją fragmentów poematu: idzie o związki z literaturą masową, z gatunkami i ze stylami środków masowego przekazu, z imitacją gatunków użytkowych, takich jak reklama, anons prasowy, testament, horoskop, recepty cudownych leków i wiele innych form użytkowych.

Różnie określano te składniki w poezji Gałczyńskiego: drobnomieszczański świat przedmiotów i wyobrażeń, kultura masowa, uprawianie strategii korespondenta prasowego, nurt karnawałowy itp. Trafnie zwrócił uwagę Edward Balcerzan, iż poezja Gałczyńskiego to twórczość przeznaczona dla różnorodnych wydawnictw prasowych (a nie dla książkowych!), że był to poeta gotowy do zaspokojenia najrozmaitszych gustów i zainteresowań czytelniczych, publikujący więc w pismach i tygodnikach, zgoła egzotycznych. Wydaje się, iż stylizacje na język środków masowego przekazu stanowią bardzo ważne tworzywo w twórczości poety. Tworzywo, które sprzyjało grotesce, a zarazem i liryce nastawionej na opiewanie udziwnionej codzienności, świadomie rezygnującej z romantycznych masek i porywów.

Odnajdujemy więc w tej twórczości połączenie trzech nurtów stylistyczno-językowych: lirycznego, groteskowego oraz języka gatunków użytkowych i prasowych. Takiego połączenia tych odmian stylistycznych dotąd nie było. To jednak nie wszystko. Gałczyński wprowadził też do niektórych poematów oryginalne rozwiązania kompozycyjne i semantyczne. Należy tu wyróżnić:

1. Podział utworu na części muzyczne i gatunki muzyczne:
 - a) części muzyczne to *allegro*, *allegro non troppo*, *allegro sostenuto*, *allegretto*, *allegro cantabile*, finał, uwertura itp.;
 - b) gatunki muzyczne to wielki koncert, mały koncert, koncert skrzypcowy, mała fuga.

2. Podział poematu na części sceniczne, dialogowe, głosy i wypowiedzi postaci występujących – np. w *Kolczykach Izoldy* wyodrębnia poeta następujące postaci i ich kwestie: Heroldy, Dzieci, śpiew żołnierzy, mistrz ceremonii, Poeta; oprócz tego wprowadza „didaskalia” typu: „Na rynku”, „W oberży” i „Z oberży »Pod Ogniem, Wodą i Miedzianymi Trębami«”, a także gatunkowo odrębne utwory wkomponowane do poematu, jak *Ballada o dwóch siostrach*, *Płacz po Izoldzie*. W tym przypadku można mówić o teatralizacji poematu, o przygotowaniu go do wygłoszenia ze sceny.

W poemacie *Wit Stwosz* podział na części opiera się przede wszystkim na nazwach gatunkowych – por.: POLSKIE TERCYNY, SUPLIKACJE, MODLITWA MISTRZA, KOMENTARZ PROZA, PIOSENKA O WICIE STWOSZU, PRZYPISY.

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

Nocne WYPYCHANIE PTAKÓW,
nocne KURSY STENOGRAFII,

nocny TEATR KRÓL SZLARAFII,
nocne GORSETY KOLUMBIA,
nocny TRAMWAJ, nocna TRUMNA,

nocny FRYZJER, nocny RZEŹNIK,
nocny chór męski CZEŚĆ PIEŚNI,

[...]

BN, s. 285–286

To tylko drobna cząstka miejskich folklorystycznych składników, w których znajdziemy język jarmarcznych piosenek,

przepisów kulinarnych, porad zdrowotnych, przepowiedni, zasłyszanych powiedzonek itp.

Jeśli części liryczne poematu operują z reguły tymi samymi motywami i akcesoriami poetyckimi, to części groteskowe pełne są zbieranych przez poetę językowych osobliwości, dziwnych przedmiotów, tworzących poezję niespodzianki i fantazji. Partie liryczne tworzone są przeważnie z motywu nocy, rozgwieżdżonego nieba, księżyca i światel miejskich (kandelabry, latarnie), a także światel domowych (lampa, świecznik, lichtarz). Dopiero poematy mazurskie odznaczają się będą wprowadzeniem motywu przyrody i pejzażu. Stałym komponentem lirycznym są ustępy poświęcone Natalii.

Na pytanie, czy poematy K.I. Gałczyńskiego tworzą nowy typ poematu, trzeba odpowiedzieć pozytywnie. Wszystkie wyróżniki są istotne i spełniają funkcję genologiczną. Czego więc brakuje, aby genolodzy uznali te poematy przynajmniej za odmianę gatunkową, jeśli nie za odrębny gatunek? Gatunki i ich warianty ulegają konwencjonalizacji. Muszą być ich kontynuatorzy, naśladowcy, muszą zaistnieć na dłużej, by nabrać pewnej patyny. Chciałabym tu podkreślić, że niektórzy poeci poszli śladami Gałczyńskiego. Wymieńmy tylko Stanisława Grochowiaka, Jerzego Harasymowicza, Tadeusza Kubiaka, Ludwika Jerzego Kerna...

W zakresie wartości artystycznych *Bal u Salomona* stanowi szczytowe osiągnięcie poezji K.I. Gałczyńskiego. Jest to jeden z pierwszych nadrealistycznych poematów, opartych na technice monologu wewnętrznego, poetyce snu i marzenia sennego, zasadzie swobodnego toku kojarzeń i polifoniczności wypowiedzi.

To najbardziej muzyczny poemat Gałczyńskiego, chociaż nie wprowadził poeta do niego muzycznych nazw części utworu. Muzyczność wpływała z polifonicznej struktury monologu, z nawrotów tych samych motywów i perseweracji, powtarzania wybranych tropów i figur stylistycznych. Sam

tytuł poematu *Bal u Salomona* nasuwał powiązania motywu nocnego dancingu z orkiestrą grającą tańce, dlatego też nie dziwią stylizacje typu:

[...]

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

[...]

BN, s. 235–236

i bardzo częste wprowadzanie słownictwa muzycznego, nazw instrumentów, instrumentacji fonicznych, aliteracji.

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

Takiego poematu w poezji polskiej nie było. Musieli mieć tego świadomość ówcześni poeci. W moim przekonaniu *Bal u Salomona* wywarł znaczny wpływ na poezję lat trzydziestych XX wieku, przy czym wpływowi temu ulegali poeci różnych orientacji i stylów, od Tuwima po Czechowicza. Pozycja Gałczyńskiego uległa wydatnej zmianie: stał się poetą znaczącym, wybitnym. Tej opinii nie mogły mu przynieść inne utwory. *Bal u Salomona* jest utworem wielkim. Wydaje się, że można go uznać za charakterystyczny okaz poematu nadrealistycznego. Nie stanowi on jednak jako całość

typowej konstrukcji Bretonowskiej, ponieważ zachowana zostaje nadrzędna rama kompozycyjna – bal.

Poematów nadrealistycznych w poezji europejskiej i anglosaskiej pierwszej połowy XX wieku powstało sporo. I można tu mówić o zarysowaniu się niektórych wyrazistych właściwości tego typu utworu. Cechami wspólnymi i istotnymi były: amorficzność, duża rola obrazów i wizji, poetyka snu, wielogłosowość, luźny tok kojarzeń, wyobcowanie narratora utworu, ostre akcentowanie stanu kryzysu i pesymizmu w ocenie współczesnego świata.

Dzięki takim jak *Bal u Salomona* utworom narodziny nowego wariantu poematu stawały się widoczne i wyraziste, a sam nadrealizm nabierał dynamiki i głębi jako ważny prąd literacki.

Gałczyński był więc twórcą dwu modeli poematu: liryczno-groteskowego i nadrealistycznego. Oba warianty poematu stanowiły dokonanie najwyższego lotu, oba też przynosiły wizję wolności artysty w zniewolonym świecie XX wieku. W poematach stawał się poetą i satyrykiem piszącym na zamówienie, a także poetą żyjącym z pióra, twórcą niezależnym i nie schodzącym poniżej pewnego poziomu. Z pewnymi jednakże wyjątkami, do których należy *Poemat o zdrajcy*.

Wiesław Paweł Szymański w swej książce o Gałczyńskim z 1972 roku (napisanej w latach 1968–1969) dochodzi w konkluzjach do przekonania, że najbardziej wartościowymi utworami poety, mogącymi przetrwać trudne momenty zmiany czytelniczych gustów i postaw, są poematy. Czyniąc wyjątki dla kilkunastu znakomitych małych form liryczno-groteskowych, jestem skłonna podzielić ten pogląd. Chciałabym uzupełnić i rozwinąć uwagi krytyka, modyfikując niektóre spostrzeżenia. Autor pisze: „Chcę zaryzykować twierdzenie, że z twórczości Gałczyńskiego ocalały, zyskały owo »drugie życie dzieła sztuki«, o których pisze Władysław Tatarkiewicz¹, przede wszystkim poematy. Nie Gałczyński liryk, lecz epik

¹ W. Tatarkiewicz: *Vita brevis, ars brevis*. „Poezja” 1969, nr 3.

jest nie do pokonania przez czas i krytyków weryfikujących co pokolenie »gust epoki«².

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

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

Jak już wspomniałam, istotne znaczenie ma wzorowanie się na budowie koncertu lub symfonii muzycznej, z ich charakterystycznymi częściami i polifonicznymi motywami, powracającymi w danej części utworu.

Poza tym pojęcia liryki nie sposób zawęzić do motywów, przeżyć, refleksji osobistej poety. To ważne znaki liryczności w poezji Gałczyńskiego, ale liryczność rozciąga się na wiele innych motywów, na wizyjne partie i poszczególne obrazy tekstu. Dotyczy to nawet satyry i utworów groteskowych (tych – w stopniu wręcz szczególnym). Właściwością poezji Gałczyńskiego jest wszechstronna liryzacja treści mających nawet epicką genezę i epickie komponenty. Przykładów na tę liryzację w poematach znaleźć można bardzo dużo. Weźmy choćby cytowaną już kantylenę matki Wita Stwosza ze znany leitmotiwem:

² W.P. S z y m a ń s k i: *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1972, s. 130–131.

Synku, niebo się chmurzy.
Zasłonię cię od burzy.

Sądzę, że przygotowując się do napisania poematu, natrafił Gałczyński na wiersz z połowy XV wieku *Żale Matki Boskiej pod Krzyżem*, zawierający piękną apostrofę:

Synku, bych cię nisko miała

Wróćmy jednak do sprawy wartości poematów. Tajemnica tych wartości tkwi w tym, że w formach takich jak *Bal u Salomona* mógł poeta zawrzeć wiele motywów i refleksji, mógł dać odpowiedni wyraz swej szerokiej, wizyjnej wyobraźni. Mógł też wyrazić (o czym zresztą mówi W.P. Szymański) swe niepokoje, przeczucia, fobie, a także swoje prawdziwe poglądy na poezję i sztukę, którą chcieli zawłaszczyć jego mecenas – ideolodzy. W wielkich formach poematu łatwiej było ukryć prawdziwe oblicze poezji. A Gałczyński zawsze poszukiwał prawdziwej poezji – nawet wtedy, gdy obowiązywał wzorzec socrealistyczny.

Gałczyński zadziwił bogatą osobowością. Jeśli jest prawdą, iż był w jakimś stopniu „czeladnikiem u Kochanowskiego”, to z wielkiego poety renesansu wziął przede wszystkim zasadę *v a r i e t a s*. Dlatego czuł się najlepiej w gatunkach synkretycznych, wielonurtowych oraz mieszanych, jakimi były poematy, bądź w gatunkach stanowiących skrzyżowanie poematu z groteską. W obu – z dialogiem, przenikającym strukturę całości utworu. Idzie bowiem nie tylko o dialogowe wstawki, wypowiedziane przez osoby poematu, ale także o dialogiczność wewnętrzną lirycznej narracji, „strumienia natchnienia”, o którym mówił sam poeta. Był to strumień wielogłosowy w sensie, jaki temu pojęciu nadał Michaił Bachtin.

W poematach stawał się Gałczyński sobą. Jeśli przywdziewał maski, to sprowadzały się one do kilku kreacji, kilku twarzy poety, przejawiającego ogromną energię fantazjotwórczą i ogromny zasób wiedzy kulturowej. Mógł się obracać ze swobodą w wielu światach.

Poemat wyzwalał ten potencjał twórczy, wyzwalał często w postaci takiej, jaka występuje w *Balu u Salomona*, gdzie o strukturze tekstu zdaje się decydować swobodna gra wyobraźni, nadrealistyczny synchronizm wątków i – jednocześnie – poetyka snu i marzenia.

Trzeba też pamiętać o tym, że poematy Gałczyńskiego są zróżnicowane. Niekiedy w grę wchodzi wyraźna odrębność, jak w przypadku *Noctes Aninenses*, *Niobe* czy *Pieśni*. Każdy poemat jest inny, niepowtarzalny, stanowi pewną zamkniętą całość. Owa dbałość o odmienny kształt poematów była także wyrazem spełnienia zasad *v a r i e t a s*.

Gałczyński nie był epikiem. Ani jeden jego poemat nie ma porządnej akcji i zarysu fabuły. Są to w gruncie rzeczy układy luźnych scen i epizodów.

Rozdział drugi

Maski i kreacje artystyczne poety

Powołując się na cytaty z *Serwus, madonna*:

[...]

Nie gardź wiankiem poety, łotra i łobuza;
znają mnie redaktorzy, zna policja konna,
a tyś jest matka moja, kochanka i muza –
serwus, madonna.

BN, s. 80–81

– tak tytułują część opracowania o Gałczyńskim (*Poeta, łotr i łobuz*) autorzy książki *Żyrafa czyli po co i jak czytać poetów współczesnych*¹. Autorzy ci sugerują, że wśród wielu autokreacji Gałczyńskiego ta, zawarta w *Serwus, madonna*, jest rolą poety – łobuza, bluźniercy, szydery. Ta jednak rola nie była typowa ani dla przedwojennej, ani dla powojennej twórczości Gałczyńskiego. Określenie „błazen i prześmiewca” wprowadzili Artur Sandauer i Marta Wyka. Wiązała się ta charakterystyka ze znaczeniem satyry, groteski i humoru w poezji Gałczyńskiego, a także z niektórymi jego wypowiedziami o sobie samym, podchwyconymi przez krytyków, często bezradnych

¹ S. Falkowski, P. Stępień: *Żyrafa czyli po co i jak czytać poetów współczesnych*. Warszawa 2000.

wobec jego twórczości, pełnej niespodzianek i ideologicznych wolt.

Określenie „błazen” nie miało złych konotacji w kulturze polskiej, bo przywoływało postać Stańczyka, jego polityczną mądrość, dar przewidywania losów kraju itp. Utrwalił ten wzorzec Matejko w znanym obrazie *Hołd pruski*. Gałczyński nie miał nic wspólnego z tym wzorcem. Nie był mędrcom, nie grał też roli człowieka ogarniętego poczuciem odpowiedzialności za losy kraju. Występował więc raczej w roli błazna, wesółka i zoila, atakującego przede wszystkim polską inteligencję. Jego dowcip i ironia często opierały się na stylizacji na groteskowe formy wypowiedzi, a zarazem na typie twórczości traktującym własne kreacje z przymrużeniem oka, z dużym poczuciem humoru, tak rzadkim zresztą w literaturze polskiej. Jak już wspomniałam, Gałczyński uwielbiał gry z czytelnikami, gry, w których przywdziewał różne kostiumy i maski. Nie wahał się wtedy mówić o sobie jako człowieku „niespełna rozumu” czy jako szarlatan lub – co było grą niebezpieczną – bluźniercy przekraczającym granicę, jaką wyznaczała poezja buntu.

Przeciwstawienie Gałczyńskiego liryka, sentymentalnego i schematycznego, stosującego tradycyjne środki, inkrustacje banalne i często się powtarzające, Gałczyńskiemu groteskopisarzowi, obdarowanemu oryginalną wyobraźnią, pomysłami, a przy tym oddającemu w sposób odkrywczy bezsens i absurdalność polskiej rzeczywistości, zarówno przedwojennej, jak i powojennej, oparte było na nieporozumieniu i na dość wąskim guście Sandauera, upatrującego w grotesce szczytów polskiej literatury. Model ten powtórzyła Marta Wyka, pisząc, że na liryce Gałczyńskiego ciąży powielanie schematów poezji sentymentalnej, podczas gdy jego groteski i niektóre satyry wprowadzały ważne, a zarazem oryginalne innowacje².

² M. Wyka: *Gałczyński a wzory literackie*. Warszawa 1970, s. 68.

Jest to interpretacja dyskusyjna. Jeśli tyle z uroku tej poezji zdołało przetrwać do dziś, to zasługa w tym liryki i wierszy liryczno-groteskowych, których jest sporo, a nie satyr czy *Zielonej Gęsi*. Przeciwwstawienie: liryk – groteskopisarz, wypadnie uznać w przypadku tego twórcy za sztuczne, sugerowało ono bowiem istnienie jakby dwu odrębnych nurtów literackich. Liryka tego poety była w istocie rzeczy bliska chwytom groteskowym, a niektóre teksty, jak *Zaczarowana dorożka*, były bardzo bliskie lirycznemu poezjowaniu, akcentującemu zaw sze sferę w y o b r a ż n i.

Tu właśnie, w kręgu niezwyklej imaginacji i poetyckiej wizyjności spotykały się te dwa istotne nurty jego twórczości: liryka z groteską. Powiedzmy jasno: liryka Gałczyńskiego pełna jest elementów groteskowych i ironicznych. Obie te sfery wzajemnie się dookreślają i warunkują. I dotyczy to najlepszych utworów poety, takich jak *Bal u Salomona* czy *Noctes Aninenses*. Utworów tych jest dużo, i to one wyznaczają najważniejsze dokonania poety.

Wpiszmy więc do kolejnych wcieleń poetyckich Gałczyńskiego kreację: liryk udziwniony.

Określenie to, którego użył Sandauer, zostało rozwinięte w książce Marty Wyki, wedle której liryka Gałczyńskiego prezentuje tradycyjalne wartości sentymentalne, nawiązujące do obowiązujących w tym zakresie konwencji. Jeśli jednak traktujemy serio pojęcie sentymentalizmu jako prądu literackiego oświecenia i twórczości przedromantycznej oraz jako pewną odmianę twórczości emocjonalnej, powiązanej z tradycją, to trzeba powiedzieć wyraźnie, iż określenie liryki Gałczyńskiego mianem liryki sentymentalnej jest nieporozumieniem. Wszystkich bowiem najważniejszych właściwości sentymentalizmu polskiego czy europejskiego liryka ta jest pozbawiona. Nie ma więc sentymentalnej czułościowości, melodyjnej prostoty, umiłowania natury jako źródła wzruszeń, nie ma nadmiaru zdrobnień i wyrażen melioratywnych, płacziwej lub

rzewnej aury uczuciowej, przesady i sztuczności w akcentowaniu miłosnych przeżyć. Brakuje sielankowości i ludowych stylizacji spod znaku np. Lenartowicza, który wyraźnie i dobitnie nawiązywał do sentymentalistów. Z dala trzymał się też Gałczyński od łzawych sentymentalistów młodopolskich, stylizujących się na wiejskich prostaczków i łzawych kochanków.

Był Gałczyński poetą na wskroś lirycznym; nie oznacza to jednak: sentymentalnym. Przeciwnie: unikał jak mógł sentymentalnych pów i przebrań, uczuciowych deklaracji i zachwytołów. Do liryki osobistej wprowadzał nie istniejący (z małymi wyjątkami) wdzięk i urok, astralne tło oraz pełne światła sytuacje, uduchowione przedmioty codzienne, a także motywy koncertów, symfonii i fug, przejętych nie od pocziwych grajków, lecz od wielkich mistrzów poważnej muzyki. Nawet te na pozór sentymentalne akcesoria, które wymienia M. Wyka: *księżyc, wiatr, noc jasna, gwiazdy, pachnące kwiaty*³, ulegają jednak w poezji Gałczyńskiego transformacjom tak wyraźnym, że tylko z samej nazwy przypominają sentymentalne wiersze. Owszem, *księżyc* – to bodaj najczęstszy motyw, rekwizyt, składnik metafory czy porównania w poezji Gałczyńskiego. Słusznie można by go wywodzić z kręgu słów kluczowych (P. Guirauda *mots clés*), czy też Bachelarda archetypu. Niektórzy przyjaciele poety pisali o jego skłonnościach somnabulicznych, choć trafniejsze byłoby tu stwierdzenie o szczególnej roli światła (nawiązanie do archetypu ognia w utworach poety). Tak czy inaczej, *księżyc* zajmuje wśród migocących przedmiotów, poetyckich rekwizytów typu: *świeca, latarnia, kandelabr...*, miejsce naczelne i eksploatowane na dziesiątki (dosłownie) sposobów. Gałczyński jednak nie powtarza za każdym razem poetyzacji tego rekwizytu: za każdym razem jest to inny, inaczej widziany *księżyc*! Rekwizyt ten (tyle sentymentalny, co romantyczny) ulega w jego twórczości indywidualizacji, na której skutek traci swój konwencjonalny rodowód i funkcję.

³ Zob. *ibidem*, s. 104.

Tak jest też w przypadku innych rekwizytów, które wymieniła Marta Wyka. I w tym tkwi sedno sprawy: jeśli tu i ówdzie wystąpi „sentymentalny” rekwizyt czy nazwa uczucia – pojawiają się one w odmiennej materii stylistycznej. Ważne wydaje się to, że przynależą one do zespołu p o e t y z m ó w, charakteryzujących się bardzo różnym rodowodem i nasileniem w poszczególnych epokach. Niemal każdy z tych poetyzmów występuje w poezji Gałczyńskiego, prawdziwego sukcesora liryki i jej odnowiciela. A więc także np. nazwy drogocennych kamieni czy nazwy instrumentów muzycznych, imiona mitologiczne i klasyczne peryfrazy (szczególnie częste w *Niobe*), terminy związane ze sztuką bądź nazwy ptaków (sowy i wrona), określenia łączące się z wodą czy porami roku i dnia... Sporo jest tych semantycznych pól poetyckich i niemało pojedynczych okazji... One niewątpliwie wyznaczają najbliższy świat poetycki Gałczyńskiego, świat lirycznego dziedzictwa polskiej poezji, a po części i poezji klasycznej. Jego słownikowa metryka nie budzi wątpliwości, ale – że użyję ulubionego określenia Kazimierza Wyki – sposób jego gospodarzenia w tekście każe przyjąć, iż było ono odmienne zarówno od starych, jak i nowych, modnych wzorców. Szedł Gałczyński pod prąd, nie bacząc na panujące gusty i mody epoki, w tym też gusty mieszczańskiego czy drobnomieszczańskiego odbiorcy, z którym był rzekomo blisko związany.

Jest to bardzo ważne i niedoceniane wcielenie Gałczyńskiego. Bardzo ważne, gdyż osadzające jego lirykę w tradycji renesansowych poetów, mistrzów pióra, piszących często na zamówienie; ważne, bo umiejscawiające poetę w kręgu Norwida i jego teorii piękna, którego rzetelną podstawą jest praca, ciężka praca artysty rzemieślnika. Gałczyński bowiem traktował wiersz tak, jak malarz traktuje swój obraz, a rzeźbiarz – rzeźbę: jako przedmiot, wymagający cierplivej obróbki i mozolnej pracy, a przy tym znajomości warsztatu i tajemnic artyzmu. Dla niego twórcy tacy jak Kochanowski – to przede

wszystkim wielcy fachowcy, umiejący opisać i wyrazić piękno ze znanstwem i z kunsztem:

[...]
lato — jak złota rękawiczka,
którą porzucił w sadzie Jan,
ten Kochanowski, co mu łyżką
wystarczy stuknąć, a już wszystko
tańczy, niebo się otwiera,
niebo niebieskich pełne piór,
truchleje wilk, basuje bór,
głosem Szekspira i Homera.

[...]
Spotkanie z matką. Wiersze, s. 467

Wielkim rzemieślnikiem jest Wit Stwosz z poematu *Wit Stwosz*, akcentującego wielokrotnie trudną pracę rzeźbiarza i podkreślającego jego związki ze stolarzami:

[...]
Niechaj w moim dziele
gustują stolarze,
moi przyjaciele.
Dla nich rzeźbię twarze
i oczy wzniesione
wyżej niż cesarze.

[...]
BN, s. 315

W VI części poematu, w *Modlitwie Mistrza* natrafiamy na taki ustęp:

[...]
Co panowie rada uchwalili,
tom wykonał, jak trzeba.

[...]
BN, s. 322

przypominający o tym, że wielki Mistrz był rzemieślnikiem, pracującym na zamówienie i biorącym za to co prawda wynagrodzenie, ale nie tak duże, na jakie zasługiwał za wykonane z mozołem dzieło.

Ten motyw wraca parokrotnie w tekstach Gałczyńskiego, zarówno w twórczości przedwojennej, jak i pisanej w stalinowskich kołach PRL-u, w bardzo trudnym dla niego okresie. Wydaje się, że poeta usprawiedliwiał twórczość pisaną na zamówienie, że ją w jakiś sposób oddzielał od twórczości osobistej, a zwłaszcza tej, której patronowała Natalia, żona poety, dobry duch najlepszych utworów Gałczyńskiego.

Swoją ideę piękna powstającego w trudzie wyłożył poeta najpełniej w jednym z ostatnich utworów, *Pieśniach*:

Nie jesteśmy, by spożywać
urok świata, ale po to,
by go tworzyć i przetaczać
przez czasy jak skałę złotą.

[...]

Dni i noce z nami bieżą,
a my z nimi ku przodowi,
w trudzie tworząc piękno, piękno,
które znów służy trudowi.

[...]

Pieśni VI. BN, s. 405

Pogląd ten jednak nie ukształtował się pod wpływem etosu pracy głoszonego przez socrealistów w latach pięćdziesiątych XX stulecia. Znajdował on wyraz w twórczości przedwojennej Gałczyńskiego i podważał mit poety cygana, mit, który powstał przed poznaniem Natalii Awałów w 1929 roku. Były to czasy „wspólnego pokoju” twórców Kwadrygi, czasy stylu życia (a także tworzenia), które można podciągnąć pod formułę cyganerii. Ale te młodzieńcze czasy wolności minęły szybko i poeta poczuł się człowiekiem odpowiedzialnym za rodzinę, utrzymanie żony, współtworzenie domu. Od tej pory pojawia

się nowy wielki temat liryki poety – motyw domu. Z małymi wyjątkami motyw ten jest obecny w twórczości poety aż do jego śmierci i osiąga swe apogeum w wierszach mazurskich oraz innych utworach pisanych w leśniczówce Pranie.

Różne świadectwa osób blisko związanych z Gałczyńskim potwierdzają pracowitość poety i jego stałą troskę o zabezpieczenie skromnego przecież życia przed biedą. Była to bardzo poważna troska i oceniając różne ideologiczne wolty poety, trzeba stale pamiętać o przyziemnych, ale nie mniej istotnych motywach pisania na ideologiczne zamówienie. To był niemały wysiłek i wielki dyskomfort: pamiętajmy, że to Gałczyński wzywał do plunięcia tam, „gdzie sanacja, endecja, komuna”. Nie ulega wątpliwości, iż Gałczyński traktował poezję jako wartość wysoką, chroniącą niezależność i wolność poety. Ale życie dyktowało własne prawa. Pisze o tym, pełen goryczy, w *Balu u Salomona* w wyjątkowo uroczej scenie rozmowy z żoną:

[...]

Jeśli opóźnim jądro tematu,
nie gniewaj się.
Pozwól mi jeszcze włosy trochę w dzikim winie zawikłać,
moje bezradne ręce
pozwól w przeszłości zanurzyć jak w piosence
z małym refrenem „nie gniewaj się,
weź mnie na piersi swoje i nie wydaj światu”.
Jeszcze przez chwilę bądźmy drzewem pochyłym,
wodą, słońcem, bezbolesnym początkiem tematu.

Jeśli to wszystko piszę, moja maleńka żono,
złoty maleńki boże mój,
to przecież wiesz, że są nam potrzebne pieniądze
i że mąż musi krzyczeć, ażeby był szczęśliwy,
i że chciałby pomóc milionom,
i że chciałby się nad innych wywyższyć,
[...]

Lista samooceny Gałczyńskiego nie jest zbyt długa, gdyż dotyczy ona utworów takich jak *Serwus*, *madonna* czy *Wjazd na wielorybie*, tzn. wypowiedzi programowych potraktowanych jako wyznania osobiste. Samoocena ta jest mocna i wyrazista, składa się z prostych, krótkich określeń, typu *lotr*, *łobuz*, lub z bardziej wyeksponowanych wyrażen: *arcyapostoł cywilizacji „Przekroju”* czy *Bacchus demokracji powracający z Indii* itp.⁴

Więcej tych ocen i *communis opinio* zawiera poezja powojenna, co wiąże się z faktem, że pozycja poety umocniła się w wydatnym stopniu. Cieszył się Gałczyński wielką popularnością i poczytnością, a także wysokimi ocenami krytyków i prominentnych działaczy partyjnych: niezwykle brutalny atak Ważyka odbił się na zdrowiu poety, ale nie wpłynął w większym stopniu na jego mocną, dotychczasową pozycję. Na jakiś czas zapanowało wokół poety milczenie, nie trwało jednak długo.

Był Gałczyński poetą, który zaskakiwał świeżością i oryginalnością, wyłamującą się zdecydowanie z konwencji i ze stylów socrealizmu. Olśniewał wyobraźnią, wdziękiem, pomysłowością, dowcipem. Pod tym względem nie miał sobie równych w kraju, jedynie może Broniewski zdobywał się na własny głos. Niektóre wystąpienia Gałczyńskiego budziły rozgłos i atmosferę skandalu, a jego ideologiczne wolty doprowadzały do irytacji część środowisk kulturalnych. Gałczyński bronił się wierszami. Występował bardzo często w roli satyryka, prześmiewcy, sam jednak był niezwykle czuły na głosy krytyczne i jego reakcję na nie stanowiły nawroty do liryki miłosnej (wiersze dla Natalii) i do nurtów poezji arkadyjskiej, pozostającej jakby ponad ideologicznymi sporami. Bronił się też żartem, pozornym przyznaniem się do swych wad, czy też utworami wznoszącymi się ponad małości polskiego życia.

⁴ Por. T. Stępień: *Serwus, madonna. (Wokół utworów poetyckich z 1937 roku)*. W: *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. T. 2. Red. A. Kula wik, J.S. Ossowski. Kraków 2005, s. 601.

Nie sędzę, aby samokrytyczne uwagi i oceny, dotyczące zwłaszcza poezji, wyznaczały rzeczywiście drogi poszukiwań i dążeń Gałczyńskiego. Bywały z reguły przekorne, akcentowały to, co nie miało istotnego znaczenia w poezji, a także w jego życiu. Nasuwa się więc pytanie: kim naprawdę był podmiot liryczny Gałczyńskiego, jakie prezentował postawy i ku jakim wzorcom osobowościowym się kierował? Jest tych kreacji osobowościowych wiele, nie wszystkie zasługują na uwagę, choć zostały przez krytyków i badaczy twórczości poety wyolbrzymione.

W poematach powojennych dominują zdecydowanie składniki poezji arkadyjskiej oraz poezji mówiącej o sztuce i pięknie. I one w sumie wyznaczają te poszukiwania w poezji Gałczyńskiego, trwające niemal do ostatnich dni, które wiążą go z poetami wielkiej liryki.

Cechą poezji Gałczyńskiego było poszukiwanie ładu i porządku. Porządek ten wychodził naprzeciw klasycyzującym tendencjom poezji socrealistycznej, jednak owo poszukiwanie miało też inne artystyczne uzasadnienie. Poeta wyobraźni, jakim był Gałczyński, a także poeta symbolu i wieloznaczności, jakim bywał, chciał panować nad erupcją wielkich form, zminiaturyzować je i ująć w postaci wyodrębnionych całości. Wprowadzało to znaczne napięcie między sferą wyobraźniową a tematyczną utworu, tak widoczne w wieloznacznych *Kolczykach Izoldy* i w *Niobe*. Napięcie tego typu jest w poematach Gałczyńskiego znacznie więcej. Idzie o zmienność stylów, nastroju, dramaturgii poematu, o utrzymanie znamiennej dla tego poety r a d o ś c i t w o r z e n i a.

Poematy Gałczyńskiego spełniły jeszcze inną istotną funkcję: były gatunkiem, który ułatwiał obejście nakazów i postulatów socrealizmu i oficjalnej propagandy, często odwołującej się w tamtych latach do „inżynierów dusz ludzkich”. W rozległej i pojemnej formie poematu ważne było, aby „przemycić” składniki obce socrealizmowi. Niektórzy poeci uciekali

się do stylizacji ludowej lub swoistego „pseudoklasycyzmu” uprawianego w tamtym czasie. Polegał on na wprowadzaniu tematyki historycznej, tradycji literackiej renesansu czy oświecenia, tematów związanych ze sztuką polską... W podejmowaniu tego typu tematów celowali poeci tacy, jak Mieczysław Jastrun, Jerzy Zagórski, Jerzy Hordyński. Gałczyński obrał inną taktykę: pisał poematy, które – z niewielkimi wyjątkami – zapewniały czystą, nieideologiczną poezję, socrealistyczne ustępy komasował w jednej części poematu, przed partią finalną, nawracającą do motywów partii początkowych.

W moim przekonaniu taki sposób postępowania był zabiegiem znaczącym, poeta dawał odbiorcy prawdziwą poezję, a tę narzuconą mu przez partyjną krytykę i cenzurę umieszczał w jednym, wydzielonym segmencie. W ten sposób partie poetyckie i stosunkowo niewielka część twórczości o charakterze politycznym, ideologicznym występowały oddzielone od siebie i nietrudno było inteligentnemu czytelnikowi wyodrębnić własny głos poety.

Z czasem stawał się Gałczyński poetą, który nie miał sobie równych i który był u o s o b i e n i e m poetyckiej niezależności. Wybaczano mu wpadki i wstawki socrealistyczne, ponieważ tworzył arcydzieła.

Rozdział trzeci

Czy poeta „świętej codzienności”?

Na temat codzienności w liryce Gałczyńskiego napisano sporo. Ogólną ocenę tendencji zmierzającej do poetyckiej nobilitacji przedmiotów i spraw zwykłych dała Marta Wyka. Zacytujmy: „Gałczyński dokonuje bardzo w gruncie rzeczy prostego zabiegu, ale jest to zabieg odkrywczy. Przesuwa mianowicie zasób »świecki« na teren »świętości« i uzyskuje rezultaty zastanawiające. [...] Święte okażą się zatem »rzeczy codzienne« – skromny dom, kot, żona, dziecko, prości ludzie, zwyczajne zajęcia. Świętość przeradza się w mitologię: rangi mitologicznej dostępują na przykład ulubione przedmioty, oczywiście proste (bądź przez poetę tak nazwane – to określenie »proste dziwy«): lampa dorożkarska, pióro (klasyczny znak rzemiosła), zielony atrament, okaryna i gitara, kolorowe wstążki, kwiaty w doniczkach (na ogół pelargonie...), drewniany stół, lampa naftowa”¹.

Uczyńmy jednak bliższe rozeznanie w świecie przedmiotów, nietrudno bowiem zauważyć, że *pióro*, *okaryna*... to przedmioty, których nazwy już dawno pełnią w poezji funkcję poetyzmów, podobnie jak nazwy źródeł światła: *latarnia*

¹ M. Wyka: *Wstęp*. W: K.I. Gałczyński: *Wybór poezji*. Oprac. M. Wyka. [Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 189. Wyd. 6. zmienione]. Warszawa 2003, s. XXIV.

i *lampa*. Ale już *stół drewniany* to wyrażenie z innego kręgu i ten krąg przedmiotów określanych za pomocą wyrazów prozaizmów będzie tu nas interesować szczególnie, bo to on stanowi o specyficznej rewolucji: sakralizacji codzienności, o której pisała Marta Wyka. Tutaj jednak należy uczynić jedno zastrzeżenie: przedmioty typu *stół* mogą pojawić się w poezji epickiej i opisowej, nam jednak idzie o ich użycie w poezji lirycznej. To w jej obrębie dokonuje się poetyckie misterium transformacji. To ona sprawia, że *stół* staje się elementem poetyzacji, czyli estetyzacji, zamiany prozaizmu, a nawet kolo-kwializmu w poetycki znak werbalizowanego świata poety.

Szukajmy innych wyrażeń z utworów lirycznych K.I. Gałczyńskiego: znajdziemy je już w juwenalijnych wierszach, jak w tym, napisanym w 1924 roku (poeta miał 19 lat):

Włożę spodnie czarne, cmentarne
i pójdę w siną dal,
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 Kruszeńskiej.

Felicja, słodka poetka,
napisze mi epitafium:
JAKA SZKODA, PANOWIE I PANIE,
ŻE ZNOWU POETĘ SZLAG TRAFIŁ!

Włożę spodnie czarne, cmentarne.
BN, s. 3–4

Prozaizmy w poezji mają dwojaki charakter:

1) są to nazwy (skądinąd jak *stół*, *rachunek* – neutralne) przedmiotów codziennych, użytkowych i pozbawionych właściwości estetycznych;

2) są to, jak w cytowanym wierszu, formy nacechowane, wyrażenia przejęte z mowy potocznej: *knajpka*, *trafi szlag*.

Takie rodziniki wystarczą, aby młodopolskiemu wierszowi (por. poetyzmy niemal żywcem z tej epoki: *cichy żal*, *jeno*, *białe modrzewie*, *skonać*, *wieczór niebieski*) nadać odpowiednią barwę i żartobliwy czy ironiczny akcent.

Zasadnicze nurty stylistyczno-językowe poezji Gałczyńskiego rozwidlają się już od pierwszych utworów na trzy najważniejsze prądy:

1) poetycki świat dawnej, klasycznej i romantycznej poezji, pełen poetyzmów, metafor i metonimii, symboli i alegorii, archaizmów i wyrażen z kręgu stylu polszczyzny pisanej, książkowej;

2) świat rzeczywistości codziennej, skromnej, usytuowanej w określonym czasie i konkretnej przestrzeni, przede wszystkim miejskiej;

3) świat rzeczywistości „szarlatanów”, „magików”, straganarzy i handlarzy starociami, świat przedmiotów rzadkich i dziwnych, wyciągniętych jakby ze sklepowych witryn, straganów, z komiksów i płacht rozłożonych na ulicy czy placu...

Połączenie tych trzech światów przyniosło w efekcie typ poezji, która z jednej strony cechowała się, z niewielkimi wyjątkami, klarowną jasnością i szlachetnością stylu wysokiego, złożonego z odniesień do świata muzyki, sztuki, poezji i światła, a z drugiej strony – wysokim współczynnikiem udziwnienia motywów i toposów oraz innych figur semantyczno-stylistycznych. W przypadku pierwszej tendencji poezja Gałczyńskiego wydaje się realizować w sposób twórczy najważniejsze zasady stylu klasycznego, tj. *claritas*, *ornatus*, *varietas*, *decorum*, w przypadku drugiej tendencji – barokowe sposoby udziwniania, kontrastowania, nadmiaru środków stylistyczno-językowych.

Te dwie silnie skontrastowane tendencje, przynoszące liczne spiętrzenia i napięcia środków językowych, są do pewnego stopnia łagodzone w „poezji zwyczajności”, której cechą charakterystyczną stanowią liczne sygnały stylu potocznego. Niezwykły świat Gałczyńskiego staje się dzięki tym sygnałom (przyjrzyjmy się im bliżej) światem osadzonym w rzeczywistości codziennej, w świecie przedmiotów, zjawisk i czynności ludzi prostych.

W liryce Gałczyńskiego, klasycznie poetyckiej i barokowo uduchowionej, jest miejsce na dom, a wraz z nim na przedmioty typu: *pantofle, pudło, czajnik z gwizdkiem, kaflowy piec, jajko, ogórek, ocet, kleik, woda sodowa, bułka, rosół, łyżka, musztarda* itd. Zauważmy, że bardzo tu blisko do turpistycznej poezji po 1956 roku, zwłaszcza do poezji Stanisława Grochowiaka, najwybitniejszego twórcy tego nurtu (por. tomik *Menuet z pogrzebaczem*).

W model poezji codzienności i poezji rzeczywistości ludzi prostych wpisany został jeden z najważniejszych motywów lirycznych Gałczyńskiego – motyw żony Natalii. Natalia Awałów, Rosjanka o orientalnej, „kaukaskiej” urodzie, była wnuczką dawnego gubernatora Kalisza. Jednakże – co tu trzeba podkreślić – czuła się Polką i zachowywała się w sposób budzący zaufanie i akceptację wśród Polaków i polskich władz. Nie to wszakże jest tu najważniejsze, lecz fakt, że to ona stworzyła poecie warunki życia, które odciągnęły go od cygańsko-lumperproletariackiego stylu życia twórców i członków Kwadrygi, opisanych w technice naturalistycznej przez Uniłowskiego we *Wspólnym pokoju*. Natalia zapewniła poecie dom, rodzinę, ład, oparcie, wyzwoliła dążenie do stabilizacji, które później interpretowano błędnie, w kategoriach drobnomieszczańskich i filisterskich skłonności czy wręcz nawyków.

Akcentujemy tutaj rolę, niezwykle ważną, jaką odegrała Natalia Gałczyńska w twórczości i biografii poety. Motywowi Natalii poświęcam osobny rozdział, tu podkreślę tylko, że wraz z pojawieniem się tej kobiety następują nader korzystne zmia-

ny w liryce Gałczyńskiego. Nigdy w poezji polskiej nie było takich tonów i wyznań miłości.

Motyw Natalii wprowadzał z reguły wysoki kod poetycki, a jednocześnie – język mowy naturalnej, znoszącej poetyczne dystanse i wprowadzające szczerłość oraz czułość. Fragment z *Balu u Salomona* jest tego wymownym świadectwem.

Traktuję ten motyw nie jako przejaw mitologizacji, kształtowania „wyrazistych tematów – mitemów liryki Gałczyńskiego”, ale jako integralny i bodaj najważniejszy składnik poetyckiego świata twórcy, ściśle powiązany z jego biografią i – mimo ciężeniu ku „wyspom szczęśliwym”, arkadyjskim – z jego niespokojnym życiem oraz bogatą wyobraźnią, której wizje i obrazy ciemne nie stanowiły bynajmniej ubocznych odprysków snów i fantazji. Pisze Marta Wyka, iż „Gałczyńska miała pozostać w tej wyobraźni nie tyle jako osoba, ile jako »żona poety«. Gałczyński będzie konsekwentnie, z artystycznego punktu widzenia, ten mit pielęgnować, czyniąc z niego jeden z podstawowych znaków rozpoznawczych swojej liryki. Apologia szczęścia rodzinnego (wraz ze wszystkimi koniecznymi powikłaniami) to jego ulubiony temat”². Nie rozpatrywałabym jednak tego motywu w kategoriach mitu i apologii, choć stanowił on niewątpliwie (i tu M. Wyka ma rację) „jeden z podstawowych znaków rozpoznawczych jego liryki”.

Miłość do żony bowiem jest tu wartością autentyczną i stanowi często, a szczególnie w latach 1949–1953, czyli w szczytowym okresie realizmu socjalistycznego, prawdziwe i bardzo silne antidotum na koszarne i narzucone z góry tematy socrealizmu. Jeśli poeta ocalił coś prawdziwego w poezji z tych lat, a ocalił przecież wiele, jak nikt inny z drukujących poetów krajowych, to jest to w niemałym stopniu zasługą jego „maleńkiej żony”. W odniesieniu do wspomnianych wcześniej tendencji stylistyczno-językowych w poezji Gałczyńskiego było to OCALENIE MOWY POLSKIEJ LIRYKI, toczącej przecież od wieków wewnętrzny dyskurs między mową podniebnych wi-

² Ibidem, s. X.

zji a bezpośrednim wzruszeniem, dla którego mowa potoczna stanowi tak ważne źródło odniesienia. W odniesieniach tych dwie płaszczyzny wyrażania, werbalizacji świata były ważne:

1) nawiązania wprost do przedmiotowego, realnego, zdarzeniowego świata domu i otoczenia (przyroda mazurska, na przykład);

2) nawiązania do samego kodu potocznego, z którego przejmują się wyrażenia i frazy typu: *no, nie bądź głupi, moja maleńka żono, to przecież wiesz, że są nam potrzebne pieniądze, śnieg hula, ale furda, już zamykam*, i setki innych – por. też wiersz *Rozmowa liryczna*. W wierszu tym występują zwroty jakby żywcem przejęte z rozmowy niepoetyckiej, ale większość wersów, we fragmentach potoczna, ulega specyficznej poetyzacji, np. wskutek nagromadzenia niezdanionych wypowiedzeń, ułożonych w wyliczenia:

[...]

W taksówce. I w samochodzie. Bez wyjątku.

[...]

W morzu. Wczoraj. I jutro. Dniem i nocą.

[...]

Wiersze, s. 449

Składniki tych wersów mogą występować w mowie codziennej, ale ich uszeregowanie i podporządkowanie strukturze wersu nadają im jakości poetyckie, które kod potoczny podnoszą do rangi kodu poetyckiego, i to wysokiej próby.

Miał poeta tę umiejętność przechodzenia od potoczności do poetyckości i na odwrót: od stylu wzniosłego, odświeżonego do stylu codziennej rozmowy, do poetów takich, jak Kochanowski i Mickiewicz, Puszkina i Jesienina, mistrzowsko, a zarazem jakby w sposób naturalny łączących różne style w harmonijną całość.

Wróćmy do sprawy przedmiotów codziennych i „powszedniej odświeżności” poezji Gałczyńskiego. Sakralizacja czy po prostu poetyzacja tego, co zwykle, codzienne, związane z do-

mem i werandą z „dzikim winem”, wychodzącą na ogród – to ważna tendencja w poezji Gałczyńskiego. Ale tendencja ta nie jest ani jedyna, ani najważniejsza, przeważa bowiem w sumie język klasycznej poezji oraz język świata, którego nie trzeba udziwniać, bo jest autentycznie dziwny, niecodzienny i pełen fantazji, wdzięku, absurdalności. To te dwie tendencje dominują w twórczości Gałczyńskiego, a także w jego liryce.

Trzy wspomniane nurty znajdują swą dynamikę w poematach, w nich bowiem mogą znaleźć szeroką egzemplifikację, ujęcie, rozlanie się, połączenie. We wszystkich tych trzech zasadniczych nurtach wyobraźnia poety znajduje pełne ujście i zaspokojenie, i tę swobodę przerzucania się ku kreacjom skrajnym, jakiej nie mieli inni poeci, w tym także poeci nadrealistyczni.

Czy jest więc Gałczyński poetą świętej powszedniej codzienności? Tak, ale nie w większym stopniu niż poetą niecodziennej niezwykłości czy poetą od wieków świętej klasyczności – tej, która np. dominuje w *Pieśniach*.

Kategoria wdzięku w poezji Gałczyńskiego

Kategoria wdzięku nie należy do kategorii dobrze opracowanych³. Jest czymś mało uchwytnym i poniekąd wstydliwym dla poważnej krytyki, która woli zajmować się ideami i ideałami niż czymś „tak infantylnym” jak wdzięk. Zwłaszcza w odniesieniu do poezji niekobiecej. Wdzięk, urok, czar są obecne zarówno w liryce, jak i grotesce Gałczyńskiego.

Połączenie poezji, czyli liryki, z groteską, stanowiło w twórczości Gałczyńskiego jakby zasadę naturalną, jakby spotkanie

³ Na temat wdzięku w tradycji antycznej, renesansowej i rokokowej por. hasło autorstwa T. Kostkiewiczowej: *Wdzięk*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1976, s. 483–484.

nie dwu gatunków i konwencji stojących na antypodach, lecz zwykłą symbiozę rzeczy wzajemnie się uzupełniających. Urok poezji Gałczyńskiego zawdzięczał bardzo wiele temu połączeniu. Dla treści lirycznych, osobistych, znajdował poeta dystans żartu, nonsensu i nadrealistycznej, często surrealistycznej wizji, natomiast do gatunków groteskowych i groteskowych stylizacji na gatunki użytkowe wprowadzał tony lirycznej refleksji, radości czy smutku, a bardzo często zachwytu.

Taki wdzięk w poezji polskiej wyrażał Leśmian. W niektórych utworach także Tuwim i Iwaszkiewicz. Z twórców dawnych: Szekspir, Puszkina i autor *Fraszek*, jeśli czytać te utwory nie z osobna, ale jako części większej całości.

Drugie źródło wdzięków stanowiła autoironia, która wprowadzała też czynnik dystansu, ale był to dystans autora wobec samego siebie. Dystans wobec poety, prześmiewcy i zarazem kuglarza, człowieka szalonego lub cierpiącego na chroniczne zatroskanie o utrzymanie rodziny. Czasem była to ironia odniesiona do własnej poezji i jej ulubionych motywów.

Ale istniało też trzecie źródło czaru Gałczyńskiego. Bardzo ważne. To typ liryzmu bez uniesień poetycznych czy romantycznych, marzycielskich i jak to określał Artur Sandauer, liryzm „świętej powszedniości”. Dla tego krytyka, który cenił tylko groteskę, nie była to formuła pozytywna. Przeciwnie, zawierała krytyczną ocenę liryki *c o d z i e n n o ś c i*, którą Gałczyński się fascynował. Ale trzeba tę poezję czytać uważnie, nie dając się uwieść samemu poecie, mistrzowi kamuflażu i wielu masek.

Tak naprawdę Gałczyński porusza się w świecie muzyki poważnej spod znaku Bacha i Beethovena, w świecie pięknych przedmiotów, lichtarzy i skrzypiec. Odnajdziemy w jego poezji nawiązania do dawnego malarstwa, a szczególnie do Bruegla. Jest to też świat księżycy, pogodnej nocy, pachnących ogrodów, dzikiego wina. Ileż w nim poetyzmów! Tworzyły one często obrazy zabawne.

Codziennność opisuje poeta rzadko. Ale zyskuje rangę szczególną dlatego, że umie jej nadać poetyckość. Wiąże się ona

z jednej strony – z pomysłowością danego wątku, ze świadomym wprowadzeniem motywów takich, jak wyznanie miłosne, a z drugiej strony – z wprowadzeniem ukochanej kobiety w krąg czynności prozaicznych, jak w wierszu *Rozmowa liryczna*.

Kategoria wdzięku łączy się przede wszystkim z wypowiedzią (tekstem), ze sposobem posługiwania się językiem i z dostosowaniem go do określonej sytuacji. Jest grą językową stosowaną zwykle w konwersacji, w dialogowych ripostach, a polegającą na nagłych zmianach tematu i tonu wypowiedzi, zawieszeniu głosu, wprowadzeniu znaczącego milczenia, dwuznaczności, niedopowiedzeń (mówieniu nie wprost) itp.

Wdźwięk idzie też w parze z delikatnością wypowiedzi. Nie mogą być one obraźliwe, ostre, polemiczne, nie mogą także być zbyt bezpośrednie, szczere, bardzo poważne. Realizuje się nie w drwinie i kpinie, lecz w lekkiej ironii. Mówiący stara się przekomarzać z rozmówcą tak, aby go nie obrazić i nie stworzyć wrażenia dystansu czy chłodu. Dlatego nie eksponuje swojej osoby, często wręcz ucieka się do autoironii i dowcipu. Powaga jest wrogiem wdzięku, co nie znaczy, że wdzięczne zachowanie nie ma głębszych sensów i koncentruje się na błahych tematach. Zdolności filozoficzne i mądrość stanowią ważne jego dopełnienie. Dlatego żarty i dowcipne sformułowania nie powinny być banalne ani płaskie. Powinny się odznaczać inteligencją, pomysłowością, efektem zaskoczenia i niespodzianki. Wypowiedź jednak nie może być popisem erudycji, powinna zachować walor naturalności. Ponadto człowiek z wdziękiem nie udaje kogoś, kim nie jest, lubi gry językowe, ale sam nie jest graczem, obca jest mu dewiza: żyć to znaczy grać – dewiza ludzi opętanych karierą, egoizmem, dążnością do stałego dominowania w środowisku.

Wszystkie podane tu cechy dobrego poety z wdziękiem potrafi zwerbalizować w swych utworach. Ten dar ma niewielu poetów. Miał go Gałczyński, pisząc liryki miłosne i swe pełne uroku *Listy z fiołkiem* do redaktora „Przekroju”. Miał go, gdy pisał poematy liryczno-groteskowe, w których wymyślał zacza-

rowanych dorożkarzy, gdy opisywał pory dnia i roku, noc i lato, wzory na śniegu, „oczu oczarowanie”, także czar muzyki i osoby Chopina.

Był Gałczyński mistrzem w kreowaniu zabawnych sytuacji, zdarzeń, powiedzeń, zachowań swych bohaterów i siebie samego. I tej umiejętności zazdrościli mu inni poeci, bezskutecznie zabiegający o popularność i miejsce na literackim Olimpie.

Rozdział czwarty

W kręgu wyobraźni Gałczyńskiego: noc

Głównymi motywami poezji Gałczyńskiego były: muzyka i światło. Opisem motywów muzycznych zajęłam się w odrębnym artykule¹, rolę światła w poezji Gałczyńskiego omówiła Ewa Jędrzejko². W tej części zajmę się innymi motywami, występującymi często w powiązaniu ze światłem, jak np. motyw nocy³.

Psychologia współczesna dzieli ludzi na ludzi sowy i ludzi skowronków. Gałczyński był człowiekiem sową. Nocą odbywały się jego słynne eskapady po starym Krakowie, nocą pisał wiersze, toczył rozmowy z przyjaciółmi; noc była, jak dowodzi *Küferlin*, ulubioną porą miłości.

I noc jest nie tylko czasem i tematem wielu wierszy, ale też ważkim motywem oraz komponentem najwybitniejszych

¹ T. Wilkoń: *Motywy światła i muzyki w poezji K.I. Gałczyńskiego*. W: *Gałczyński po latach. Sympozjon Neapol 23–24 maja 2003*. Red. J. Żurawska. Kraków 2004.

² E. Jędrzejko: *Struktura i funkcja leksyki światła w twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. (Na podstawie poematu „Bal u Salomona”). W: „Język Artystyczny”. T. 5. Red. A. Wilkoń. Katowice 1987.

³ O motywie nocy pisały między innymi Renata Przybylska: „Noc” – szkic do słownika poetyckiego Gałczyńskiego, oraz Zofia Kubiszyn-Mędrala: *Szkic do poetyckiego obrazu księżyca w poezji K.I. Gałczyńskiego*. W: *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. T. 2. Red. A. Kulawik, J.S. Ossowski. Kraków 2005, s. 175–209.

utworów poety. Wymieńmy tu tylko kilka: *Bal u Salomona*, *Noctes Aninenses*, *Zaczarowana dorożka*. Motyw nocy prze-wija się w poszczególnych *Pieśniach* poety, pisanych tuż przed śmiercią i w przeczuciu śmierci. Motywy nocy i ciemności należały do składników poezji orfickiej, a różne ciemne przedmioty i zjawiska, sam kolor czerni należały do znamienych znaków – symboli poezji modernistycznej i niektórych nurtów postmodernistycznych, jak choćby symbolicznej poezji Jastruna. Noc była też porą poetów dekadentów i poetów cyganów, włóczęgów, lumpów, poetów „wyklętych” i podejmujących z obsesją wątki i myśli wanitatywne, egzystencjalne, czasem i sataniczne, w których noc i czerń były po prostu symbolami i akcesoriami demonicznymi. Dorzucmy tu wreszcie nastrojowe noce – osmętnice modernistów.

Nie był Gałczyński poetą orfickim ani poetą demonizującym. Trudno też byłoby wywodzić temat nocy z poezji poetów i artystów cyganów.

Nie zapominajmy, że muzyka i światło to coś więcej niż ulubione motywy i składniki figur poetyckich Gałczyńskiego; to istotne wyznaczniki poetyckości utworów i zjawiska uruchamiające obroty wyobraźni. Motyw nocy w jego utworach wkomponowany jest w motyw światła i w motyw muzyki, zwłaszcza później – spod znaku Bacha i Beethovena. Z jednej strony noc kojarzy poeta z księżycem i rozgwieżdżonym niebem, z drugiej zaś – z równie częstymi motywami latarni, kandelabru miejskiego oraz z motywami lampy i świecy osadzonej w lichtarzu. Nie znajdziemy w tekstach Gałczyńskiego „nocy ciemnej i głuchej”.

Noc to pora światła. To pora pełni życia. W *Noctes Aninenses* upersonifikowana zostaje w postaci pełnej temperamentu tancerki potrząsającej bransoletami:

[...]

N o c t a ń c z y

Nawetśmy zadrzemały przy lampie
i świerszcz zamilkł, i ogród zamilkł –

bo tańczyła noc wokół klombu,
potrząsając bransoletami;

kurz muzyczny spod stóp jej wypryskał
i z bolesnym blaskiem frunął do nas;
szmaragdowe toczyły koliska
raz w raz w górę rzućcane ramiona.

[...]

BN, s. 273

Personifikację tę przygotował Gałczyński, pisząc o ogrodzie pełnym światła i promieni, kojarząc noc z zapachami, tańcem, muzyką, z biżuterią... Noc w tym poemacie to dynamiczne, pełne ruchu zjawiska, atakujące wszystkie zmysły poety, który – jak pisze – *upił się jaśminowymi zapachami*. Ale oprócz wielkiej figury semantycznej – nocy tancerki, w utworze tym występują drobne fragmenty, ujmujące zjawisko nocy w najrozmaitszych skojarzeniach, jak np. we fragmencie przyrównującym noc do czarnej płyty gramofonu:

[...]

Kołowałem na nocy, jakby zaśnięta pszczoła
na gramofonowej płycie.

[...]

BN, s. 271

Fragmentów tego typu jest sporo w poemacie Gałczyńskiego, są one przejawem szczególnej poetyzacji, polegającej na tworzeniu wielu wariantów tego samego motywu semantycznego, ujęć, które – podobnie jak cytowany ustęp – dają inny ogład i inny styl wprowadzonego motywu. Są to jakby muzyczne wariacje, przynoszące polifoniczne realizacje tworzywa utworu. A oto inne konteksty, w jakich występuje wyraz *noc*:

[...]
i wdarła się muzyka i noc do serc naszych
jak woda, gdy spuszcza śluzy.

[...]
BN, s. 270

[...]
noc mi w usta wpadła jak morwa;
[...]
BN, s. 271

[...]
i krzyknęła noc, i upadła
do twych stóp jak raniony gacek.
[...]
BN, s. 273

Podobnie jak w starych gatunkach poezji miłosnej – prowansalskiej albie i włoskiej serenadzie, początek i pełnia nocy to dla Gałczyńskiego czas życia, miłości, świetlnych feerii księżycy i gwiazd, i oświetlenia (świeca, lampy, kinkiety). Ale przychodzi przesilenie i pełna życia dziewczyna – tancerka, ulega przeobrażeniom; wraz z odchodzeniem nocy świat staje się postarzały i martwy:

[...]
„Ja jestem noc czerwcową,
Bóg mnie do trumny chowa.
Smaragdy moje, rubiny
rozkradali, gdy księżyc zgaś;

zostały mi tylko zmarszczki,
ach! byle szmer mnie straszy!
zatańczę wam gniewny taniec
wokół klombu ostatni raz...”

[...]
BN, s. 274

Jest to odwrócenie przyjętego schematu skojarzeniowego, w którym nastanie nocy – to symptom śmierci, a także znak pustki, lęku, osamotnienia; natomiast odchodzenie nocy, zapowiadające nastanie świtu, brzasku – to odradzanie się życia, radości, istnienia, nadziei.

W poezji Gałczyńskiego jest wręcz odwrotnie niż w powszechnym doświadczeniu i w poetyckiej *praxis*, kojarzącej noc ze śmiercią, z opuszczeniem, ze strachem. Stary orficki motyw nocy zmienia się w liryce Gałczyńskiego w motyw dionizyjski, radosny, motyw ściśle złączony ze światłem księżyca i gwiazd, ze świetlikami, z latarniami i lichtarzami, w których radośnie płonie świeca.

Można powiedzieć, iż noc jest porą bliską człowiekowi i bliską poezji, że jest porą poetycką, sprzyjającą zostawianiu za sobą zgiełków i trosk dnia, przynoszącą motyw obrazów, a więc porą otwierającą bramy wyobraźni. Od czasu do czasu pojawia się noc ciemna, jak pisze poeta w *Serwus, madonna*: „[...] / tylko noc, noc deszczowa i wiatr, i alkohol – / [...]”. Ale wiersz ten zamykał trudny, cygański okres twórczości i zapowiadał, jakby wraz z miłością do Natalii, nocne, ulubione, wspólne pory roku. Większość światel nocy w poezji Gałczyńskiego ma swe źródło w świetle lunarnym.

Jeśli *Noctes Aninenses* prezentują typ poematu lirycznego z pewnymi tylko wstawkami groteskowymi (por. trzecią część: *Nocny testament*), poematu pogodnego, z wyraźną kompozycją, wyodrębniającą precyzyjnie trzy podstawowe części utworu, to *Bal u Salomona*, w którym tocząca się nocą akcja ewokuje półsennie widziadła podmiotu lirycznego – cechuje się odmienną fakturą poetycką. Jest to poemat otwarty, bez ramy początku i zakończenia, z płynną materią jednego wielkiego monologu wewnętrznego, pierwszego tego typu w poezji polskiej. Wydarzenia, przeżycia, wizje, marzenia, wyobrażenia *Balu...* tworzą płynną magmę, którą rządzą raczej nastroje dalekie od pogodnych partii *Noctes Aninenses*, dosto-

sowane jakby do mrocznego i tajemniczego klimatu obcego miasta, w którym rozgrywa się fikcyjny, nierealny bal.

Noc w tym poemacie nadrealistycznym kryje różne ciemne sprawy, skojarzenia, nastroje. Jest dostosowana do kondycji duchowej podmiotu lirycznego, kondycji nie dobrej:

[...]

Jeśli rymów w tym, co piszę, jest mało,
to dlatego że mało słodczy w życiu.

Nad lustrem się kręcę
na małych skrzydełkach
jak kapłan-karzełek u swego ołtarza;
ołtarz mnie przeraża,
wzrok mój mnie przeraża –
muszę być po prostu chory,
bo mam dużo wódki w sercu.

[...]

BN, s. 229–230

[...]

Siedziałem na tym balu w chorobie,
w dreszczach, w gorączce i w febrze,
we własnym oknie błądziłem
srebrnym spojrzeniem po srebrze.
Światła widziałem za oknem,
ciemne domy w srebrnej powodzi
i całe miasto widziałem
jak srebrną śmierć, co przechodzi.

[...]

BN, s. 239

W *Balu u Salomona* dwa są miejsca zdarzenia: bogate w złoto, kryształy, lustra, kinkiety wnętrza pałacu, w którym odbywa się bal, i oglądane przez okna lub drzwi nocne, ciemne otoczenie pałacu. Uwaga poety skupia się na wnętrzu i jemu poświęcone są bogate w szczegóły opisy przedmiotów, sal oraz osób biorących udział w balu. Noc więc cofa się na plan dalszy i w poemacie tym nie ma takich poetyckich kon-

stacji, jak w późniejszych o parę lat *Noctes Aninenses*. Współtworzy ona raczej mroczny, pesymistyczny klimat poematu. To zarazem noc ciemna, mroźna i obca. Jesteśmy więc tu jakby bliżej tradycyjnych ujęć tego motywu, bliżej utworów takich jak *Ulica Towarowa*. Główny krąg asocjacyjny *Balu...* to światło i muzyka. I tak już zostanie właściwie do ostatniego utworu poety. Asocjacyjny krąg nocy jest tu wyraźnie podporządkowany tym motywom, ale w niektórych utworach lub fragmentach staje się on motywem ważnym, jak np. w *Zaczarowanej dorożce* z 1949 roku, tworzącej wizję dziwów nocnego Krakowa.

W jednym z późnych wierszy poety, pisanym po zawale serca, w 1952 roku, a zatytułowanym *Księżyc*, wracają dwa ulubione motywy: księżyc i księżycowej nocy.

[...]

Gdy odejdę, nie płacz, moja żono –
ja księżycem wrócę pod tve okno.

Kiedy w szybie promień zamigoce,
wiedz: to ja. Twój księżyc. Serce nocy.

Wiersze, s. 536

Słusznie Kira Gałczyńska dopatruje się w tym utworze przecucia śmierci, obecnego także w innych wierszach, a zwłaszcza w *Pieśniach*, pełnych niezwyklej, lirycznej powagi i ciepła. Zbliżał się poeta do swych 48 lat. Był to dla innych poetów zaledwie wiek dojrzałości.

„Blaskiem w wertep, ciemny i zły”

Motywy orfickie w poematach Gałczyńskiego

W *Zniewolonym umyśle* Czesław Miłosz tak pisze o poezji Delty (czyli Gałczyńskiego): „Tematyka wierszy Delty była

przygnębiająca. A jednak poezja jego – to jeszcze jedno z wewnętrznych sprzeczności tego fenomenu – wolna była od smutku i rozpacz. Przeciwnie, była z niej potężna afirmacja życia [...]. Można powiedzieć, że tematy dla Deltę były tylko pretekstem. Wysnuwał z siebie nic, jak jedwabnik, i owijał nią, cokolwiek napotkał na swej drodze. Był zdolny tworzyć pieśni i hymny na każdy temat [...]”⁴.

Miłosz łączył tę tendencję z faktem, że Gałczyński zawsze poszukiwał mecenasa, że tworzył pod jego gust, a byli to mecenas państwowi i ideologiczni, potrzebujący afirmacji swej ideologii i celów. Wydaje się jednak, że autor *Zniewolonego umysłu* przesadził: potężna radość życia i tworzenia stanowiła immanentną cechę tej poezji, niezależną od zamówień politycznych i gustów czytelnika, potrzebującego jak zwykle w Polsce – „pokrzepienia serc”. Arkadyjskie nurty w poezji Gałczyńskiego wynikały z wielu czynników, przede wszystkim – z typu wyobraźni, w której świat światła stanowił istotny składnik asocjacji, nastroju i refleksji – zarówno lirycznej, jak i groteskowo-satyrycznej.

Ale w poezji Gałczyńskiego panuje nie tylko arkadia, prze-wija się też w niej nurt ciemny, orficki – wystarczy wspomnieć o *Ulicy Towarowej* czy o *Balu u Salomona* w poezji przedwojennej, o nielicznych wierszach pisanych w stalagu, o poemacie *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich*, o fragmentach *Kolczyków Izoldy*, o *Niobe*, *Wicie Stwoszu*, czy o *Pieśniach*. Można więc mówić o współwystępowaniu dwu nurtów poetyckich: arkadyjskiego, dionizyjskiego, epikurejskiego oraz nurtu orfickiego, egzystencjalistycznego, przynoszącego nierzadko słowa smutku, a nawet rozpacz: *Notatki...* kończą się pointą.

[...]

i cień mój pomknie za mną tam
z wielką walizką rozpacz.

BN, s. 283

⁴ C. Miłosz: *Zniewolony umysł*. Kraków 1990, s. 219, 226.

Pisał Miłosz: „Delta zawsze potrzebował mecenasa. Teraz [tj. w Polsce Ludowej – T.W.] znalazł wreszcie mecenasa naprawdę hojnego: państwo. Cokolwiek teraz napisał, przynosiło mu obfite dochody. Jego pióro było zaiste złote”⁵.

Jest to jedna z wielu legend na temat Gałczyńskiego i innych: obfitość zarobków w PRL-u. Listy poety, przyjaciół i rodziny świadczą o czymś innym: o stałych problemach finansowych, które nie zawsze wynikały z rozrzutności pisarza i jego żony. Bieda zajrzała do domu Gałczyńskich, gdy przestano po ataku Ważyka drukować jego teksty i zapraszać na wieczory autorskie. To był rok 1950 i 1951...

Prawda o rzekomym słuźalstwie Gałczyńskiego była inna: poeta został zmuszony do szukania mecenasów, czasy dla ludzi pióra nastaly ciężkie. O tym, że poeta nie zawsze był tak merkantylny, świadczy porzucenie słuźby dyplomatycznej (przed wojną), niezłe opłacającej swych pracowników. To zresztą nie on, lecz mecenas, którzy poznali się na wielkości jego poezji, poszukiwali z nim kontaktów, zastawiali na niego – jak Jerzy Borejsza – sidła. To całe elity intelektualne i artystyczne Europy zastawiały na twórców i ich odbiorców owe sidła, głosząc kult Stalina i ZSRR-u.

Gałczyński nie był twórcą zniewolonym, jak Ważyk czy Pu-trament; toczył swą samotną wojnę o ocalenie własnej poezji, a zarazem tych wartości, najgłębiej osobistych, które ona wyrażała w obu wymienionych nurtach. I była to wojna zwycięska, poeta nie poniósł tak dotkliwej porażki artystycznej i intelektualnej, jak pisarze pokroju Jastruna, Słonimskiego, Zagórskiego i wielu innych, którzy przed wojną daleko byli od sympatii dla komunizmu.

Ciemne motywy poezji Gałczyńskiego są częste w twórczości przedwojennej. Przyjrzyjmy się wierszowi *Ulica szarlata-nów*, napisanemu jeszcze przed poznaniem Natalii Awałów:

⁵ Ibidem, s. 226.

Szarlatanów nikt nie kocha.

Zawsze sami.

Dla nich gwiazdy świecą w górze
i na dole.

W tajnych szynkach piją dziwne
alkohole.

I wieczory przerażają
błuznierstwami.

Wymyślili swe tablice
szmaragdowe.

Krwią dziewicy wypisali
charaktery.

Strachy w liczbach: 18,
3 i 4.

Przeklinamy Jezu-Chrysta
i Jehowę.

Szarlatani piszą księgi
o papieżach.

Zawsze w nocy mówią źle o
Watykanie.

Zawsze w nocy słyhać szklane,
szklane łkanie:

płaczą gwiazdy zaplątane
w szkła na wieżach.

Kiedy miesiąc umęczony
wschodzi na nów,
alkohole z przerażenia
drżą słodyczą.

Nie pomogą alkohole:

W nocy krzyczą

łzy fałszywe szmaragdowych
szarlatanów.

Bardzo cicho i boleśnie
jest nad ranem.

Dzwonią dzwony, świt pochyla
się w pokorze.

Odpuść grzechy szarlatanom,
Panie Boże,
wszak Ty jesteś takim samym
szarlatanem.

BN, s. 13–14

Jest to wiersz odbiegający od innych utworów poety: bardzo poważny, smutny, bez poetyckich fajerwerków, którymi Gałczyński zaskakiwał. Do słownikowych znaczeń szarlatana dopisuje poeta: samotność, alkoholizm, skłonność do bluźnierstw, posługiwanie się tajemniczymi znakami – symbolami, w tym liczbami, także antyklerykalizm, tragizm istnienia (por. czwartą zwrotkę). Los szarlatanów daleki jest od sielanki.

Pamiętajmy, że wiersz ten pisał Gałczyński w czasach, kiedy wiódł tryb życia właśnie daleki od sielanki, w biedzie, alkoholizmie i frustracji właściwej twórcom Kwadrygi. Dopiero po poznaniu Natalii życie poety zmieni się na tyle, że włączy do swej twórczości motyw domu i rodzinnego szczęścia. Ten model szarlataństwa, o którym traktuje utwór z 1928 roku, prywatnie stał się Gałczyńskiemu obcy, choć w wierszu głęboko współczuje „poetom-szarlatanom”; co więcej: dostrzega w nich zdolność tworzenia – stąd w poincie, w inwokacji do Boga prośba o odpuszczenie im grzechów.

Nie tymi tropami pójda inne „szarlatańskie” wiersze poety. Nie jest prawdą, że będzie tworzył mit poety szarlatana; to raczej będzie „antymit”. Owszem, ważną kreacją poety stanie się poeta magik, kpiarz, sowizdrzał, cygan itd. Lista tych samokreacji jest długa. Ale – nie szukajmy w poezji Gałczyńskiego tych wcieleń i masek, o których mówi *Ulica szarlatanów!*

Akcenty pesymistyczne znajdują się też w wierszach *Horacjusza wydania weneckie*, *Kryzys w branży szarlatanów*, *Ulica Towarowa*, lecz apogeum wszystkich wątków akcentujących bezsens świata, stan głębokiego kryzysu, poczucie zagubienia i samotności, chaosu i braku wartości przynosi poemat *Bal u Salomona*. Akcja tego utworu toczy się w nocy, ulubionej

porze Gałczyńskiego. Ale jest to noc inna niż w wierszach *Küferlin* i w poemacie z 1939 roku – *Noctes Aninenses*, w którym rozświetlają ją gwiazdy i księżyc, światła domu, świetliki. To noc spersonifikowana: tancerka, tańcząca w roziskrzonym ogrodzie. Noc *Balu u Salomona* jest inna – ciemna i ponura.

Nawet jednak w *Noctes Aninenses* po tańcu na klombach przychodzi fragment pt. *Noc umiera*:

[...]

zostały mi tylko zmarszczki,
ach! byle szmer mnie straszy!

[...]

BN, s. 274

W nadrealistycznym *Balu u Salomona* wyrazy *noc*, *mrok*, *cień ciemny*, *smuga*... padają często, zwłaszcza rzeczownik *cień* powtarza się wielokrotnie, w różnych kontekstach, zazwyczaj w podobnym znaczeniu, jakie mają wyrazy *smuga*, *znikać*, i zdania typu *a wszystko w cieniu*, *wszystko w cieniu* (BN, s. 248).

Świat, który przeważa w *Balu u Salomona*, jest światem, który ginie (BN, s. 231), który przypomina trumnę, w którym nawet dom, miejsce w innych wierszach poety arkadyjskie, zostaje przyrównany do „grzyba grozy”. Często występują frazy i większe fragmenty z wyrazami: *strach*, *przerażenie*, *drżenie* (por. np.: *świat to drżenie*, *wzrok mnie mój przeraża*, *serce trwożne*). Wtedy gdy poeta mówi o sobie, padają wypowiedzi typu: *mam dużo wódki w sercu*, *moje bezradne ręce*, *jak pielgrzym odejda w otchłanie absolutnego zwątpienia*. Kiedy mówi o przeszłości, zwierza się: [...] *i ja nie byłem jeszcze taki smutny*.

Bal u Salomona to bez wątpienia największy utwór Gałczyńskiego, poemat odkrywczy i pełen ekspresji, pasji, szczerości, jakiej od czasu romantyzmu nie było w poezji polskiej. Nie można więc było go pominąć w ogólnych ocenach poezji

Gałczyńskiego. Miłosz musiał znać ten poemat, więc też musiał wiedzieć, iż optymizm nie był Gałczyńskiemu wrodzony, że poeta ten przeżywał momenty kryzysu i głębokiego pesymizmu, widoczne nie tylko w wierszach pisanych w obozie w Altengrabow. Zapewne znał też poemat *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich* z 1945 roku, opublikowany w „Tygodniku Powszechnym” w 1946 roku, w numerze 26., oddający stan frustracji, osamotnienia i zagubienia, a w poinczie – stan rozpaczy:

[...]

Gdy wróci noc, znów pójdę sam
na pusty plac przed Notre-Dame
i cień mój pomknie za mną tam
z wielką walizką rozpaczy.

BN, s. 283

Wróćmy jeszcze do opinii Miłosza i innych krytyków Gałczyńskiego. Nie negują oni obecności optymizmu i radości życia w jego utworach, wiedząc jednocześnie, że optymizm ten nie płynął z socrealistycznych wzorców i nakazów. Była to postawa obronna poety, człowieka słabego, chorowitego, pełnego lęków i urazów, ale jednocześnie pełnego osobistej godności, dumy, wiedzy o tym, że prezentuje szczyty polskiej poezji. Gałczyński czynił sporo gestów i demonstrował swą niezgodę, a także bunt przeciwko czasom, w których przyszło mu żyć. Jak wiemy, wielokrotnie naraził się swoim przełożonym, czy to w wojsku, czy dyplomatom w Berlinie, czy jako więzień niemieckim władzom obozu. W 1950 roku stał się obiektem szczególnie ostrej i niegodziwej napaści koryfeusza socrealizmu. Toczył też walkę ze swą chorobą – alkoholizmem, a później z ciężką chorobą serca.

Urzędowy optymizm ówczesnej literatury polskiej i całego bloku komunistycznego w niewielkim stopniu wpłynął na postawę poety. Poeta nawiązywał do wielu nurtów klasycyzmu, do epikureizmu Kochanowskiego i jego radości ży-

cia, emanującej z fraszek i pieśni biesiadnych, do poezji Norwida i jego poglądów na źródła i rolę sztuki, na istotę piękna. Chętnie nawiązywał też do estetyzmu różnych nurtów poezji europejskiej, do katolicyzmu, z którym tak naprawdę nigdy się nie rozstał, do zmiany, jaka zaszła w jego życiu po poznaniu Natalii Awałów. Czerpał też siły z wrodzonego poczucia humoru, wdzięku i ze skłonności do niezwykłych pomysłów, improwizacji, żartowania i płatania nieszkodliwych figli. Był twórcą poezji pogody i czaru, należał do nielicznego grona tych wybitnych twórców, którzy umieli tworzyć wysokie wartości artystyczne, obracając się w świecie piękna i dobra.

I dlatego pisał udane, a nierzadko bardzo dobre wiersze o pokoju, pracy, odbudowie kraju i Warszawy... Stając się socrealistą, nadal pozostał wybitnym poetą, czego zazdrościli mu ci, którzy wraz z przyjęciem socrealizmu podpisali wyrok na własną twórczość. Był zawsze sobą, a tej sztuki życia i twórczości nie mieli inni, nawet wybitni twórcy.

Czy Gałczyński był nomadem?

Wątki podróźnicze w poematach Gałczyńskiego

W poezji Gałczyńskiego Marta Wyka, chyba jako pierwsza z badaczy, postrzegła zjawisko, które określiła terminem „nomadyzm”. We wstępie do tomu *Wybór poezji* pisze: „Wcześniej nazywano tę właściwość podmiotu lirycznego (i również samego poety) skłonnością do podróży i wędrówki, biorącą początek w tradycji średniowiecznej i renesansowej. Nowoczesne myślenie związane z kondycją artysty i, szerzej, człowieka, zakłada, między innymi, iż człowiek przestał szukać stałej geografii – w sensie fizycznym i psychicznym. Zmieniając nieustannie miejsca, uciekając od punktów stałych, daje on wyraz neurozie naszych czasów. Słowem, nie tylko zostaje

ukarany utratą domu i wygnany na szlak nieustannej wędrówki, on jej również potrzebuje”⁶.

Marta Wyka łączy ów nomadyzm poety z wiecznym niepokojem. Jej zdaniem, „obszary ogarnięte tym niepokojem były rozległe, zataczał on szerokie kręgi, które dałoby się nazwać (to jakby Dante *à rebours*): w centrum tego piekła znajdowało się poczucie wykorzenienia i świadomość możliwej utraty stabilnego punktu egzystencji”⁷.

Powiedzmy tu od razu: tematyka podróży jako wyraz owego egzystencjalnego i psychicznego niepokoju, niepewności miejsca wybranego do życia i twórczości nie należy w poezji Gałczyńskiego do motywów znaczących i silnych, jak to miało np. miejsce w poezji wielkich romantyków czy Iwaszkiewicza.

Prześledźmy jego marszrutę od czasów dzieciństwa: Warszawa – Praga (warszawska) – Moskwa – znów Warszawa – przymusowa Bereza Kartuska – znów Warszawa – Berlin, Warszawa – Wilno – Anin podwarszawski – peregrynacje wojenno-obozowe od Kozielska po Altengrabow – Paryż – Belgia (po wojnie) – Kraków – Szczecin – znów Warszawa – krótka podróż do Moskwy i Pragi czeskiej... Jak na nomada, niewiele tego. Wystarczy porównać to ze zmianami miejsc i kontynentów Sienkiewicza czy z przedziwnym niepokojem Konopnickiej, zmieniającej stale miejsca pobytu po wyjeździe w 1889 roku z kraju. W jakim więc sensie można mówić o „nomadyzmie” Gałczyńskiego?

Jest to przede wszystkim sprawa wyobraźni. Motyw podróży do miejsc fikcyjnych lub miejsc, w których poeta nigdy nie był, jak Taormina z *Balu u Salomona*, powraca dość często. Jest to przede wszystkim podróż ku miejscom arka-dyjskim, por. wiersze *Podróż do Arabii szczęśliwej* (1929), *Prośba o wyspy szczęśliwe* (1930). W tym ostatnim liryku, za-

⁶ M. Wyka: *Wstęp*. W: K.I. Gałczyński: *Wybór poezji*. Oprac. M. Wyka. [Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 189. Wyd. 6. zmienione]. Wrocław 2003, s. XXVII.

⁷ Ibidem, s. XXVIII.

czynającym właściwie wielką lirykę miłosną poety, zwraca się on do młodziutkiej żony:

[...]

myśli spokojne ponad wodami pochyl miłością.

BN, s. 19

Prośba o spokój, o sen pogodny i szczęśliwy występuje w lirykach przedwojennych i powojennych często. Jak wiemy, Gałczyński nie był poetą pesymistycznych i katastroficznych wizji, nieustannie poszukiwał tematów i nastrojów pogodnych. Ale to nie znaczy wcale, aby wiersze poety nie były poddane niepokoju. Poematem bólu i niepokoju jest *Bal u Salomona*, ale i w wielu wierszach powstałych w nieodległej perspektywie czasowej, dzielącej je od tego arcydzieła liryki otwartej, występują wyrażenia typu: *ciemny, ciemna siła, ciężki wieczór, drzewa... trwożliwe, rzeczka... tkająca czarna, ciemno*, czy stwierdzenia typu *wszystko jest takie niepewne* itp. Dlatego motywy arkadyjskie, obecne właściwie aż do końca, związane z poszukiwaniem miejsc szczęśliwych i spokojnych, będą w tej poezji – niezwykle dyskretnej i wyciszzonej w opisie bólu i śmierci – tak częste i mobilne. Zrazu, u początków wielkiej liryki tworzonej w Wilnie, podróż ku wyspom szczęśliwym okaże się ważnym składnikiem krainy fikcji, jaką stwarzała wyobraźnia poety: kraina marzenia i pogodnego snu. Pozwalały one jakby pogodzić się z daleką od marzeń rzeczywistością Wilna czy Pragi warszawskiej i z biedą, tak częstą w domu Gałczyńskich. Po wojnie rozwinię się motyw Arkadii prawdziwej, realnej: leśniczówka w Praniu. Wcześniej, tuż przed wojną, tę funkcję miał Anin – por. piękny poemat arkadyjski *Noctes Aninenses* (1939). Wszystko zburzyła wojna.

Zmiany miejsc pobytu (w końcu w Wilnie, w środowisku ciekawych ludzi, w tym poetów, nie było tak źle) związane są niewątpliwie z owym niepokoju – ukrytym motywem wielu wierszy Gałczyńskiego. Motyw ten wybuchnął z niekontrolowa-

waną siłą w „strumieniu świadomości”, a i „podświadomości”, i fantazyjnych „marzeniach” w *Balu u Salomona* (1933). W utworze tym występują wyrażenia związane z kategorią podróży, wchodzącą w skład silnego tutaj tematu snu, marzeń, niezwykłych wizji, a także tęsknoty za inną rzeczywistością, daleką od świata, który jest „jak trumna albo gramofon za szybą”. Jest to tęsknota za krajami południa, stąd nazwa miejscowości ze wschodniej Sycylii: *Taormina*, w tym poemacie użyta aż osiem razy w kontekstach, które wskazują, iż kojarzy się ona ze szczęśliwą podróżą, z kwiatami, por.:

[...]
może już jestem w Taorminie,
kropla rosy na różanych pączkach;
[...]

BN, s. 231

Do tego kręgu należą też poetyckie nazwy nie istniejących łądów mitycznych, jak *Gulistan* czy *Farlandia*. Ta ostatnia nazwa jest neologizmem poety i znaczy tyle, co *daleki kraj*, z ang. *far* – „dalekie”. Perskie pochodzenie ma natomiast *Gulistan*, nazwa przejęta z poematu Saadięgo z Szirazu. Zostanie ona użyta w *Balu u Salomona* w wyjątkowo pięknym fragmencie:

[...]
– Gulistan – mówi – to ogród róż,
w ogrodzie – mówi – strumienie.
Róże? na skronie – mówi – róże włóż,
strumienie – mówi – to cienie.
Kto mówi? – mówi – To kilka chwil.
Świat – mówi – jak lalka znika.
Ach, to nic – mówi – to tylko tryl.
Kto mówi? Mówi muzyka.
[...]
Słabnij czy mężniej, wążp czy się sil –
śmierć zagra ci na dudce.

Gulistan – mówi – to ogród róż,
w ogrodzie – mówi – strumienie.

[...]

BN, s. 235–236

Gałczyński nigdy nie był w południowej Europie czy w jakimś kraju „Arabii szczęśliwej”. W latach 1931–1933 przebywał w Berlinie jako referent kulturalny konsulatu polskiego; wiele podróżował po Niemczech i krajach sąsiednich. Po wyzwoleniu przebywał przez pewien czas na Zachodzie, między innymi w Paryżu, Brukseli i Rzymie⁸. Podróż na południe Włoch pozostawała ciągle w sferze jego marzeń. Znał tę „Arkadię” z publikacji i ilustracji. Podróżowanie było potrzebą wyobraźni i wyraźnie arkadyjskich tendencji w jego twórczości.

Czy często zmieniał miejsca zamieszkania? W jego sytuacji finansowej było to nierzadko koniecznością, podobne wędrówki odbywali inni literaci, zwłaszcza po wojnie, gdy otworzyły się możliwości otrzymania mieszkania i innych profitów. Wiele wędrówek Gałczyńskiego wymusiła sytuacja rodzinna, np. przeprowadzka rodziców z Warszawy do Moskwy, lub losy wojenne i tułaczka powojenna. Nie należały więc te podróże do chcianych, ale do wymuszonych. Po wojnie władze pozwalały wyjeżdżać tylko do krajów bloku socjalistycznego i były to wyjazdy protekcyjne, które zdecydowanie lepiej potrafili wykorzystać inni literaci, jak Ważyk na przykład. Niektórzy twórcy stali się dyplomatami: Putrament, Miłosz, Strykowski, Przyboś i inni. Gałczyński takich możliwości nie miał, więc jego nomadyzm był po powrocie do kraju w 1946 roku bardzo ograniczony. Pozostawało zwiedzanie kraju.

Ale zmiany miejsc zamieszkania w Polsce miały duże znaczenie. Idzie głównie o dwa miejsca: Kraków i skromną leśniczówkę Pranie na Mazurach. Były to miejsca dla Gałczyńskiego

⁸ M. Wyk a: *Konstanty Ildelfons Gałczyński*. W: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 2. Red. A. Hutnikiewicz, A. L a m. Warszawa 2000, s. 182.

go niewątpliwie arkadyjskie. Dla twórczości przedwojennej duże znaczenie miały: Wilno i podwarszawski Anin. Pobyty poety trwały tu krótko. Mamy więc cztery miejsca szczególnie: Wilno – Anin – Kraków – Pranie.

Większość jednak życia spędził poeta w Warszawie, w mieście urodzenia, debiutu poetyckiego, początków kariery, mieście trudnych lat ostatnich i śmierci. Jego stosunek do Warszawy był ambiwalentny, złożony i zmieniający się w poszczególnych okresach.

Każde z wymienionych miejsc zostało utrwalone w poezji, przy czym utrwalone z pietyzmem i sentymentem, a nade wszystko z wykorzystaniem tego, co składa się na *genius loci* tych miejsc. Dzięki temu stawał się Gałczyński poetą „krakowskim” czy poetą „mazurskim”, głęboko wczuwającym się w charakter i urodę Krakowa bądź Mazur. Miejsca, z którymi się wiązał, stawały się ważnym motywem utworu, jego kolorytu i charakteru. Czy można wskazać poematy bardziej krakowskie niż *Zaczarowana dorożka* i *Wit Stwosz*?

Zaznaczył się w poezji polskiej nurt krajoznawczy, który korzeniami swymi sięga poezji czarnoleskiej Kochanowskiego. Miał ten nurt różne odmiany, aż do topograficznych pieśni Wincentego Pola i ludowych stylizacji autentystów. Poezja Gałczyńskiego była daleka od tych tendencji, przynosząc obrazy, wizje, przeżycia i refleksje w pełnym tego słowa znaczeniu poetyckie, osobiste, oryginalne. Miejsca opisywane i wyobrażane musiały czymś zachwycić poetę, przyciągnąć jego uwagę i zmysł obserwacji.

Gałczyński nie zwiedził wielu krajów i wielu miejsc w Polsce. Nie był podróżnikiem, nie pisał wierszy w stylu Mickiewiczowskich *Sonetów krymskich* czy *Sonetów sycylijskich* Jarosława Iwaszkiewicza. *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich* nie były poematem o Paryżu. Zmieniał – niespokojnie – miejsca zamieszkania, ale sama podróż stanowiła dla niego raczej motyw drugorzędny.

Rozdział piąty

Natalia w poezji Gałczyńskiego

Pisząc o nazewnictwie osobowym Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Elżbieta Rudnicka-Fira zwróciła uwagę na różne manipulacje poety związane z imieniem żony. Użycie formy *Natalija* z sufiksem *-ija*, który, będąc zgrubieniem, nadaje imieniu żony pieszczotliwe zabarwienie. „Obecność archaicznej postaci *-ija*; (na wzór *Marija*) daje się wytłumaczyć dwojako: 1) poeta świadomie posługuje się formą, o której wie, że jest XIX-wiecznym archaizmem, 2) nawiązuje do form brzmieniowych wyrazów w języku włoskim, np.: *Lucia* (*Lucija*), *Maria* (*Marija*), *via* (*vija*) itp. Druga możliwość wydaje się bardziej prawdopodobna, gdyż Gałczyński prawie w ogóle nie używa archaizmów, dostarcza natomiast licznych przykładów wzorowania się na formie brzmieniowej obcojęzycznych wyrazów. Wielokrotnie używana przez poetę forma *Natalija* o wydłużonej artykulacji przedostatniej sylaby wzmacnia niewątpliwie nastrój liryzmu i poetyckości obecny zwykle w wierszach o osobie Natalii. Na marginesie warto dodać, że stanowi ona jeden z nielicznych wyjątków, wobec których autor pozwala sobie na czuły, otwarty sentymentalizm. Świadczą o tym jeszcze inne odmiany jej imienia, jak *Natula* z przyrostkiem *-ula* (forma podyktowana względami eufonicznymi: *Natula utulaj* – *matula*), *Natusia* z formantem *-usia* czy *Natałka* (rzadki typ spieszczenia utworzony za pomocą for-

mantu przyrostkowego, który wyspecjalizował się jako wykładnik nazw narzędzi – *grzałka, obieratka*). Trudno orzec, czy wszystkie wymienione zdrobnienia i spieszczenia są autorstwa Gałczyńskiego, czy też wykorzystał je wtórnie (są to bowiem formacje popularne w języku potocznym, wszystkie dotyczą osób autentycznych)¹.

Jeśli idzie o formę *Natałka*, to jest to forma rosyjska; Natalia była Rosjanką, i pewne wtręty i cytaty rosyjskie wprowadził Gałczyński do swej twórczości. Język rosyjski znał zresztą – po kilkuletnim pobycie w Moskwie – doskonale. Natomiast postać *Natalija* jest prawdopodobnie wzorowana na włoskich imionach typu *Lucija*, znanych między innymi z włoskich pieśni. Forma *Natałka* wymawiana zapewne z ruskim *ł* zębowym nawiązywała do polskojęzycznej *Nataliki*, zdrobnienia dość częstego w przypadku tego imienia.

Ważną cechą jest wprowadzenie różnych gier językowych związanych z imieniem *Natalia*, por. cytowany wcześniej przykład *Natula utulaj – matula*. A oto inne przykłady:

[...]

Wrzasnąłem jak we śnie, widząc
takie same dłonie-konwalie –
i lzy na Krystynę upadły,
na Talię i na Natalię.

*Na dłonie Krystyny księżniczki Mediolanu
malowanej przez malarza Holbeina, BN, s. 125*

Grą językową jest też rym: *konwalia – Natalia*, użyty dwukrotnie, i rym muzy Tali z Natalią w cytowanym już wierszu *Na dłonie Krystyny księżniczki Mediolanu...*

[...]

a Muzy były pijane,
trochę z wosku, trochę przeszminowane:

¹ E. R u d n i c k a - F i r a: *Antroponimia w poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Zeszyt 192. Prace Językoznawcze IX, 1997, s. 231–232.

Euterpe, Klio i Talia.

W Polsce została Natalia.

[...]

Więc śmiała się ze mnie Talia.
Sądziłem, że będzie Krystyna,
a to właśnie była Natalia:

[...]

BN, s. 124

W funkcji nazw własnych dotyczących żony poety występują często wyrażenia apelatywne, przymiotniki, rzeczowniki, eufemizmy typu „moja maleńka” itp. Zasób tych wyrażen jest bogaty i niektóre powtarzają się parokrotnie.

Ważną rolę w poezji miłosnej Gałczyńskiego odgrywał poetycki epitet. Poeta mógłby powiedzieć za Ronsardem, iż „epitety są po to, aby znaczyć, a nie po to, aby wypełniać utwór albo próżno zajmować miejsce w twoim wierszu”². Nie rezygnując z tego środka stylistycznego, Gałczyński nadał mu wysoką rangę dzięki zaskakującemu doborowi wyrazów. Są to przymiotniki i imiesłowy przymiotne typu: *smagła* (por. *smagły cherub* z wiersza *Wesoły most*, *smagła panno* z *Ballady ślubnej II*, *moja smagła* z *Piosenki*) oraz *smukła*, przy czym epitet ten występuje w połączeniu z epitetem *smagła*, współtworząc figurę dźwiękową dwu – brzmieniowo podobnych – wyrazów:

Moja mała bardzo lubi rosół,
moja smagła, moja smukła.

[...]

powtórzony też w końcowej zwrotce wiersza:

² Zob. *Poetyka okresu renesansu. Antologia*. Oprac. E. Sarnowska-Temariusz. Tłum. T. Dobrzyńska. Wrocław 1982, s. 345.

[...]
 Kreślę na dłoni smukłej i smągłej
 drogę dla bajki o Trzech Królach.

Piosenka, BN, s. 22

W poemacie *Noctes Aninenses* obie te nazwy Natalii występują w poincicie utworu:

[...]
 Wierszom moim fosforyczne furie
 blaskiem w wertep ciemny i zły –
 a mojej Smągłej, mojej Smukłej, mojej Pochmurnej
 łyzy.

BN, s. 277

Gałczyński, gdy pisał o sobie i swej poezji, przybierał różne maski: poety cygana, szarlatana, prestidigitatora, błazna, artysty rzemieślnika itd. Obdarzał też różnymi rolami swoją żonę, kochankę i żonę: Natalię.

Główną rolę odgrywa Natalia jako żona, towarzysza codziennego życia, istota zajmująca się domem, troskliwa i czuła dla męża, martwiąca się jego zdrowiem, niepokojąca się o finanse itp. Poeta kreśli portret kobiety – żony, którego nie było w poezji polskiej.

Moja mała bardzo lubi rosół,
 moja smągła, moja smukła.
 Gdy je rosół, to ja jestem wesół,
 bo to szczęście, gdy jest rosół i bułka.

W oberży dla bezrobotnej inteligencji,
 pod afiszem Ligi Morskiej i Rzecznej,
 moja mała ma miejsce bezpieczne,
 dużą łyżkę trzyma w małej ręce.

Tuż w szachy grają dwa biedne diabły –
 śnieg, śnieg po Wilnie hula.
 Kreślę na dłoni smukłej i smągłej
 drogę dla bajki o Trzech Królach.

Piosenka, BN, s. 22

Wiersz napisał poeta w Wilnie, wydrukował go w „Środach Literackich” w 1936 roku, w numerze 4. Jak pisze Marta Wyka, „wiersz ten jest uważany za jeden z najlepszych liryków poety”³.

Wiemy, że przychodziły okresy, kiedy brakowało Gałczyńskim na wszystko. Mimo że poeta drukował stosunkowo dużo i wszędzie tam, gdzie go zapraszano, honoraria były niskie i wypłacane nieregularnie. Utwór ten jest zapisem trudnej sytuacji materialnej, kiedy państwo Gałczyńscy musieli korzystać z tanich jadalni. Ale poecie nie szło tylko o danie świadectwa prawdzie o bezrobotnych inteligentach, ważniejsze od tego było sportretowanie Natalii zjadającej rosół dużą łyżką w małej dłoni.

Codzienne wyrażenia dotyczące posiłku i lubiącej rosół żony zostały tu zestawione z dwoma pięknymi epitetami opisowymi: *moja smagła*, *moja smukła*. W tym sąsiedztwie pozostałe prozaizmy nabierają cech poetyckich. Tak postępował Gałczyński zawsze, gdy pisał o Natalii:

Rozmowa liryczna⁴

- Powiedz mi, jak mnie kochasz.
- Powiem.
- Więc?
- Kocham cię w słońcu. I przy blasku świec.
- Kocham cię w kapeluszu i w berecie.
- W wielkim wietrze na szosie i na koncercie.
- W bzach i w brzoźach, i w malinach, i w klonach.
- I gdy śpiesz. I gdy pracujesz skupiona.
- I gdy jajko roztłukujesz ładnie –
nawet wtedy, gdy ci łyżka spadnie.
- W taksówce. I w samochodzie. Bez wyjątku.
- I na końcu ulicy. I na początku.
- I gdy włosy grzebieniem rozdzielisz.

³ M. Wyka: *Wstęp*. W: K.I. Gałczyński: *Wybór poezji*. Oprac. M. Wyka. [Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 189. Wyd. 6. zmienione]. Wrocław 2003, s. 22.

⁴ K.I. Gałczyński: *Wiersze*. Warszawa 1956, s. 449.

W niebezpieczeństwie. I na karuzeli.
 W morzu. W górach. W kaloszach. I boso.
 Dzisiaj. Wczoraj. I jutro. Dniem i nocą.
 I wiosną, kiedy jaskółka przylata.
 – A latem jak mnie kochasz?
 – Jak treść lata.
 – A jesienią, gdy chmurki i humorki?
 – Nawet wtedy, gdy gubisz parasolki.
 – A gdy zima posrebrzy ramy okien?
 – Zimą kocham cię jak wesoly ogień.
 Blisko przy twoim sercu. Koło niego.
 A za oknami śnieg. Wrony na śniegu.

Wiersz ten został napisany w 1950 roku, w szczytowej fazie socrealizmu. Nie zawiera jednak żadnych składników ideologicznych. Jest to wiersz dialog, wzorowany na rozmowie potocznej. Gałczyński lubił ten gatunek i przyczynił się w dużym stopniu do jego popularności w poezji po 1956 roku, poezji już wyzwolonej z wszystkich konwencji realizmu socjalistycznego⁵. Tego typu wiersze były tworzone jako stylizacje na Majakowskiego (pisali je „pryszczaci”: Mandalian, Braun, Bratny, Gruszczyński, Woroszyłski), stylizacje pseudoludowe (np. Ficowski, Ozóg) oraz stylizacje na gatunki i formy klasyczne (Jastrun, Ważyk, Słobodnik).

W *Rozmowie lirycznej* Gałczyńskiego występują składniki mowy potocznej, osadzonej w konkretnej, codziennej sytuacji, która wpływa w znacznym stopniu na język utworu: *Kocham cię w kapeluszu i w berecie, I gdy jajko rozłtłukujesz ładnie, nawet wtedy, gdy ci łyżka spadnie, W taksówce, W kaloszach – boso...* itp. Oprócz tych wyrażeń potocznych, prozaicznych występują poetyzmy *Kocham cię w słońcu. I przy blasku świec, jak treść lata...* itp. Obok tych dwu warstw językowych wiersz zawiera sporo składników neutralnych typu: *I na początku ulicy, I na końcu, W morzu. W górach, Dzisiaj. Wczoraj...* itp.

⁵ Pisałam o nich w książce: T. Wilkoń: *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949–1955*. Gliwice 1992.

Takim językiem nikt już wówczas nie pisał. Językiem, w którym nie ma elementów nowomowy ani retorycznych chwytów, wolnym też od stylizacji na „robociarski język”, typowy dla wielu poetów, nie tylko dla „pryszczatych”. Temu sposobowi mówienia pozostał Gałczyński wierny do końca, czego świadectwem najpełniejszym są *Pieśni* (1953), przy czym w poemacie tym przeważają poetyzmy i inne składniki stylu wysokiego, co wiąże się z pożegnaniem, uroczystym i poważnym charakterem utworu.

Czemu miały służyć użyte środki stylistyczno-językowe? Miłość prawdziwa jest – zdaniem poety – uczuciem codziennym, intensywnym i dającym poczucie szczęścia; to nie romantyczne wzloty i upadki zwątpienia, rozczarowania, ale bliski i serdeczny związek. Proponował poeta typ uczuciowości, która jest też odległa od wzorców liryki sentymentalnej. Zdaniem Artura Sandauera, Gałczyński w liryce był poetą tradycyjnym, sentymentalnym. Tymczasem miłosne wiersze Gałczyńskiego wprowadzały nie czułość, ckliwość, idealizację ukochanej, lecz typ uczucia opartego na podziwieniu, przyjaźni, wdzięczności, zaufaniu, codziennej adoracji.

W wierszach z lat 1929–1935 przeważa motyw miłości gwałtownej, erotycznej, a także romantycznej, polegającej na idealizacji kochanki. A oto przykłady⁶:

[...]
I nagle – burza srebrna, i
zbratane usta aż do krwi
przecięła zwierciadlana pełnia.

Usta i pełnia, s. 50

A ty mnie na wyspy szczęśliwe zawieź,
wiatrem łagodnym włosy jak kwiaty rozwiej, zacałuj,
ty mnie ukołysz i uśpij, snem muzykalnym zasyp,
otumań,

⁶ Wszystkie cytaty pochodzą z książki: K.I. Gałczyński: *Wiersze*. Warszawa 1956.

we śnie na wyspach szczęśliwych nie przebudź ze snu.

[...]

Prośba o wyspy szczęśliwe, s. 54

Palcem planety obracasz,
tchem – miliardowe gwichty
i twoja to sprawia praca,
że kołują złote jak nigdy.

[...]

Palcem planety obracasz, s. 65

Miłość, która porusza gwiazdy, niebo, spada jak burza: nagle – to krąg romantycznej hiperbolizacji i waloryzacji uwznioślającej. Odnajdziemy go także w poezji miłosnej Tetmajera. W wierszach Gałczyńskiego przeważa jednak arkadyjska wizja miłości, miłości szczęśliwej, łączonej symbolicznie z motywami światła, muzyki i pogody, z wizją „szczęśliwych” wysp i poetyckiej Taorminy, w której poeta nigdy nie był. Opiewać szczęście nie było w liryce polskiej łatwo. Wszak dominowały w niej rozstania, niespełnienia, nostalgia, ból, rozpacz i „duchowe katusze”. Niewiele ostało się w tej liryce ciała, erotyzmu i kobiecego uroku. Nade wszystko brakowało, z małymi wyjątkami, autentycznego portretu związanego z konkretną osobą.

Polska liryka miłosna była odpersonalizowana. Tworzyła byty wyidealizowane i konwencjonalne. Gałczyński, świadom tego stanu rzeczy, próbuje tworzyć nowy typ liryki miłosnej, nowy nie tylko ze względu na osobę żony, która zastąpiła dawne boginie i boginki, romantyczne kochanki, ale także ze względu na własną osobę, jako zakochanego w żonie męża. Ja i Ty, mąż i żona tworzą nierozłączny związek istot sobie najbliższych i wzajemnie się wspierających. Układ: zielony Konstanty i srebrna Natalia, był dotychczas nieobecny w naszej poezji. Były w niej wzniosłe eksklamacje, zabrakło jednak czułości, obecnej już w samym sposobie zwracania się do ukochanej żony:

[...]

Jeśli to wszystko piszę, moja maleńka żono,
złoty maleńki boże mój,
to przecież wiesz, że [...]

Bal u Salomona, s. 625

Jest to, jak za czasów Jana Kochanowskiego, liryka bez erotyki, jeszcze bardziej oszczędna w szczegółach opisowych, pozbawiona więc tych składników, które składały się na kobiecy portret. O urodzie Natalii jest zaledwie kilka drobnych wzmianek, ujętych w formę epitetu *smagła*, *smukła*, lub wypunktowany szczegół: *rzęsy najdłuższe ze wszystkich...* Gałczyński, poeta nie stroniący przecież od typu poezji autoironicznej i wynurzeniowej, jest niezwykle dyskretny w sferze liryki erotycznej.

Motywy Natalii występują w dwu odmianach: jako motywy skupione wyłącznie na osobie żony i jako motywy wplecione w wiersze o innej tematyce. W tym drugim przypadku motyw Natalii łączy się z najważniejszymi motywami liryki poety, wkomponowuje się niejako w świat poetycki, pełen, jak dowodzi *Bal u Salomona*, spraw,

[...]

które muszą być wypowiedziane,
wydarte i skonstruowane,
i szumiące jak drzewo,
jak podróż do Taorminy.

[...]

Bal u Salomona, s. 625

Bez Natalii wena poety, jak dowodzą skromne wiersze z okresu obozu i wyjazdu poety do Paryża po wyzwoleniu, здаje się przygasać; nawrót poetyckiej erupcji następuje w 1946 roku, po powrocie do kraju i odszukaniu swojej „Eurydyki”.

Środki poetyckie, jakimi posłużył się Gałczyński, budując wizję Natalii, nie były, powiedzmy to od razu, wyszukane i niepowtarzalne; poeta przywoływał je w różnych wariantach.

tach, niekiedy kilka razy. Niemniej jednak właśnie wiersze o i do Natalii wzbudziły wielki aplauz czytelników i – jak sądzę – przyczyniły się wydatnie do popularności poety, i to już przed wojną. Zasadnicze motywy związane z Natalią pozostały po wojnie te same, może tylko uległy poszerzeniu i pogłębieniu, ale wciąż obracały się wokół tych samych refleksji, obrazów, zwierzeń: poeta pozostał wierny wzorcowi liryki miłosnej, który stworzył.

Był to wzorzec szczęśliwego, kochającego się małżeństwa, miłości poety jako osoby tożsamej z osobą autentyczną, z Konstantym Ildefonsem Gałczyńskim, miłości skierowanej ku równie autentycznej i jakby ważniejszej osobie: żonie Natalii. To, że góruje ona nad mężem poetą zaletami i urodą, to sprawa niejako konwencjonalna w poezji miłosnej. Nie po to poezja budowała strzeliste i urodziwe portrety kobiet, aby coś zmienić w dawnym prowansalskim i petrarkowskim układzie: składający hołdy rycerz, poeta i górująca nad nim, otoczona nimbem sławy lub świętości kobieta. Wywyższanie jej na wszelkie możliwe sposoby pochodziło jakby z rycerskich turniejów poetyckich i cokolwiek by na ten temat napisały feministki, byłoby bardzo dalekie od jakichkolwiek prób deprecjacji pięknych i uduchowionych bogiń. Nasz Kochanowski, co chyba nie uszło uwadze Gałczyńskiego, wychwalał zalety umysłu Hanny – Doroty, nie inaczej to czynił o ponad pół wieku później protestancki Potocki. Portret kobiety od tamtych czasów był w liryce w zasadzie koliań cnót i przymiotów. Wszelkich, oprócz fizycznej siły, choć i tu dopuszczono wyjątki, jak dowodzą losy niektórych heroin noszących męską zbroję...

Gałczyński nic więc nowego w adoracji i ubóstwianiu Natalii nie wymyślił, ocierając się często niebezpiecznie o istniejące konwencje, jak choćby w wierszu *Melodia*:

Wskazała na piersi palcem,
swoim palcem, królem w pierścieniu,
i prosiła, żeby wierszem, żeby walcem
umuzyczyć ją, rzewnie znieśmiertelnić.

Więc dotknąłem klawiszów palcami
dla tych rzęs, dla tych ust, dla tej ręki,
pod oknami i za oknami
zadźwięczały tony piosenki.

I pół świata stało się moim,
kiedym takty strof doskonalił –
o tych palcach pachnących powojem,
o wieczornych rzęsach Natalii.

Wiersze, s. 75

Utwór napisany w 1934 roku jest świadectwem wzrastającego uczucia poety do Natalii. Użyte w nim środki poetyckie są szczególnie wysublimowane. Wiersz tkwi w barokowej i romantycznej tradycji ubóstwiania kobiety, poeta jednak nie obawiał się panegirycznej przesady i banalizacji tematu.

Nowością liryki miłosnej Gałczyńskiego, która uczyniła go poetą popularnym, było to, że wprowadzała ona model miłości rodzinnej, małżeńskiej. Czytelnik niewiele miał przykładów ubóstwiania żony, mówienia o niej, zwracania się do niej wprost, i to, jak już mówiliśmy, z czułością. Nie było wierszy, w których mówiłby poeta niemal wprost: *Kocham cię, żono*. I w wyrażeniu tego uczucia, pełnego czułości i przywiązania, nie było w poezji polskiej równych Gałczyńskiemu. Jeśli któremuś z naszych wieszczów udało się w końcu połączyć węzłem małżeńskim z kobietą, to raczej milczał na ten temat. Gałczyński przełamał ten dziwny zwyczaj, nazywając żonę *maleńką istotą*, ale i *maleńkim bogiem*, słowami z dziecięcego pacierza. Tego wcześniej nie było.

Oczywiście, to nie miłosne wiersze dla żony zdecydowały o wielkości jego poezji. Wielki Gałczyński to twórca *Balu u Salomona*, *Dzikiego wina*, *Noctes Aninenses*, *Zaczarowanej dorożki*, *Niobe*, poematów, w których pojawia się jakiś akcent miłosny, nie stanowiący ich dominanty. Te wielkie teksty po śmierci poety w 1953 roku były czytane przez przyzmat *Pieśni* i innych utworów, jeśli nie o Natalii, to dla Natalii...

Nie bez powodu Natalia Gałczyńska stała się obiektem paszkwilu Miłosza w książce *Zniewolony umysł*. Była ona poza sferą polityki, mimo swego rosyjskiego pochodzenia. Nie należała do żadnych ówczesnych organizacji. Wszystko wskazuje na to, że w dużym stopniu to jej poeta zawdzięczał ocalenie wspinających kart swej poezji przed poezją socrealistyczną. Tam gdzie tekst mógł wiązać się z Natalią, pojawiała się liryka w najczystszej postaci. I wyobraźnia. I poetyckie wizje oraz koncepty, wywodzące się jakby z ducha baroku. Wiersze pisane na zamówienie Borejszy i innych „łowców dusz” trzymały się z daleka od Natalii. To były wiersze pisane „dla pieniędzy”, ale tu trzeba czytać: aby żyć. Właściwie to, co napisał Gałczyński w *Balu u Salomona*: „Jeśli to wszystko piszę [...], / to przecież wiesz, że są nam potrzebne pieniądze / [...]” (*Wiersze, Bal...*, s. 625) można odnieść do lat pięćdziesiątych XX wieku, a więc czasów pełnej ofensywy socrealizmu.

Ważną formą poetyckiej nobilitacji Natalii były dedykacje wierszy, w tym wybitnych poematów, jak *Niobe* i *Zaczarowana dorożka*. Zwykle dedykacje zawierają utwory *Siódme niebo* z podtytułem *Z wierszy dla Natalii*; wiersz *Wenus* z dedykacją *Żonie*; wiersz *Wjazd na wielorybie* z dedykacją – *Natalii*. Wiersze dedykowane to utwory ważne w twórczości poety, cenione przez niego i związane z jakąś zmianą w życiu (por. np. *Wjazd na wielorybie*).

Są też dedykacje inne, same w sobie poetyckie. Bardzo piękną dedykację zawiera *Zaczarowana dorożka*:

*Natalii –
która jest latarnią zaczarowanej dorożki*

BN, s. 283

Dedykacja ta, wskazująca ulubiony przedmiot, często stosowany w opisach światła, jest jakby zapowiedzią świetlnego motywu, który wprowadził Gałczyński do *Dedykacji* i *Prześłania* poematu *Niobe*:

[...]

DEDYKACJA

*W południe wieku XX
Ten koncert ciemny jak wiatr w głazach,
Czeladnik u Kochanowskiego,
Złożyłem go w olsztyńskich lasach.*

*Tobie te dźwięki niosę w darze,
Niechaj otoczą twoje imię.
Ty dla mnie wodą w lata skwarze
I rękawicą jesteś w zimie.*

*Weź, Siedmiostrunna, rym ubogi,
Niech się we włosy ciemne wplata.
Ty – pieśń weselna mojej drogi,
Ty – blask i błysk nad światłem świata.*

Prze st a n i e

*Miła, gdy kartki te pożółkną,
Gdy wiatr się w głazach uspokoi,
Wnuk ujrzy w słońcu chmury brzeżek,
To będzie światło oczu twoich.*

[...]

BN, s. 330

Jak widać, wyrazy związane ze światłem (*blask, błysk, światło świata, światło oczu*) tworzą ważną część wierszy, przy czym metafory: *światło drogi* i *światło oczu*, mają swój ciężar gatunkowy, bliski wyrażeniom religijnym.

W licznych apostrofach skierowanych do Natalii wprowadził poeta stylizację na różne gatunki modlitewne, nawiązujące do psalmów Starego Testamentu albo do modlitw i pozdrowień ewangelijnych. Nawiązywał też często do stylu *Pieśni nad pieśniami*.

Gałczyński opiewa Natalię jako kochankę, muzę i żonę. Jest to jednak przede wszystkim Natalia żona, a więc istota, która w poezji mogła ulegać sakralizacji, uwzniośleniu bliskiemu patosowi.

Dedykacje poetyckie miały swoje specyficzne cechy. Wyodrębniły się jako integralna część wiersza swą formą i znaczeniem. Dedykacja w *Niobe* stanowi pierwszą część poematu, mówiącą w 1. zwrotce o czasie powstania utworu, o jego charakterze, o osobie poety jako „czeladniku Kochanowskiego”. Jest pieśnią utrzymaną w wysokim stylu, poważną, pełną miłości. Pisał Gałczyński też zupełnie inne dedykacje, np. żartobliwe. Ta ma jednak inny sens i funkcję: ma przybliżyć czytelnikom ten wielki poemat – traktat o sztuce, tragedii i klasyczności, ujawnić skromne aspiracje poety, nazywającego się czeladnikiem, ma też na celu wkomponowanie do utworu: osobistego, miłosnego wyznania, miłości do Natalii, miłości stanowiącej bardzo ważny składnik utworu, który mówi o najważniejszych dla poety sprawach i wartościach. Gdyby tego silnego akcentu brakło, poemat byłby niepełny.

W zwrotce drugiej poeta świadomie nawiązał, na zasadzie autocytatu, do przejmującego *Listu jeńca*:

[...]

Jedyna moja na świecie,
jakże wysławię Twe imię?
Ty jesteś mi wodą w lecie
i rękawicą w zimie;

[...]

BN, s. 115–116

Sądzę, że to nawiązanie w *Niobe* (utworze z 1950 roku) do wiersza napisanego w marcu 1942 roku w obozie dla jeńców wojennych w Altengrabow było zabiegiem znaczącym. Chciał poeta podkreślić ciągłość swych uczuć i przywiązania do Natalii, która w bardzo trudnym dla poety okresie odegrała nie małą rolę.

Zakończenie

Stwierdzenie Miłosza, iż „Gałczyński pragnął padać na kolana”, wprowadzone do *Traktatu poetyckiego*¹, było głęboko niesprawiedliwe i – chyba świadomie – pomijające to, co stanowiło esencję jego twórczości: żywiołową dążność do wolności, niezależności i swobody tworzenia. Jako młody poeta, Gałczyński w wierszu *Muzie nóżki całuje* wzywał:

[...]

Nastawienia” społeczne? Dla karzełek.
Recenzje niedorzeczne? Dla zgiełku.
Poeto, pluń, gdzie komuna, sanacja i endecja.

Tylko ona cię zbawi, przeklęta i jedyna –
i na gwiazdy wyprawi, rytm święty, mowa inna –
poezja.

BN, s. 43–44

Wiersz został napisany w 1936 roku, a jego autor był już po wielkim doświadczeniu poetyckim – *Balu u Salomona*. Miał też za sobą nieudaną próbę związania się z „Prosto z mostu”, co oznaczało pogorszenie sytuacji finansowej. Czuł się jednak wolny.

¹ C. Miłosz: *Poezje*. W: I d e m: *Dziela zebrane*. T. 2. Paryż 1987, s. 18.

Bal u Salomona był szczytowym przejawem tej wolności. Odrzucone w nim zostały wszelkie ideologiczne wybory, artystyczne maski i dotychczasowe konwencje. Poemat był więc manifestacją niezależności narratora – poety. Ujawnił też cenę, jaką trzeba płacić za tę niezależność: samotność, troskę o utrzymanie domu, a także lęk przed nadciągającą katastrofą, którą wyczuwali inni młodzi, utalentowani poeci tego okresu.

Bal u Salomona, a następnie kompozycyjnie ułożony poemat *Noctes Aninenses* wyznaczają drogi poszukiwań artystycznych Gałczyńskiego przed wojną: prowadziły one ku poezji niezależnej, oryginalnej, śmiało sterującej w stronę liryki. Groteska schodzi na plan dalszy, licząc się przede wszystkim jako komponent nadrealizmu, a więc poezji nowoczesnej.

Drogi te zostały jednak w 1939 roku niemal całkowicie zniszczone. W ciągu sześciu lat niewoli napisał Gałczyński mało: kilka krótkich wierszy, w których zapowiadał powrót, czy może raczej głębsze zbliżenie się do katolicyzmu (por. *Matka Boska Stalagów*). W obozie – dodajmy – zachowywał się godnie, ryzykując wiele swoją postawą kontestacyjną wobec ostrych zarządzeń niemieckich.

Po prawie rocznej peregrynacji wojennej – w wolnym świecie Zachodu nie znalazł dla siebie miejsca. Poeta i wtedy nie padł na kolana. Postanowił wrócić do kraju i pierwsze kroki, rzecz to naturalna, skierował w stronę „Tygodnika Powszechnego”. Różnił się jednak w wielu sprawach z redaktorami i środowiskiem tego pisma. Przede wszystkim nie chciał pisać o wojnie, obozach i powojennej tułaczce. Traktował ten blisko siedmioletni okres jako zamknięty. Przeciwny był kultowi powstania warszawskiego, podzielał w tej mierze stanowisko Osmańczyka i innych pisarzy, akcentujących tragiczną i daremną ofiarę powstańców. Nie miał w swej biografii nastawienia antyrosyjskiego, przeciwnie – nie tęsknił za powrotem czasów przedwojennych: Kraków w latach 1946–1948 był miastem stosunkowo liberalnym, otwartym, z pismami takimi

jak „Przekrój” czy „Twórczość”, w których mogli publikować swe teksty wszyscy umiarkowani autorzy. Ten okres znaczył dla Gałczyńskiego wyraźną erupcję twórczą, połączoną ze wzrostem aktywności. Przyciągały go kabarety, liczne jak na trudne czasy pisma, wieczory autorskie, organizowane przez Związek Literatów Polskich. Otrzymywał też wiele zaproszeń. Gdyby to było możliwe, poeta nie odmówiłby współpracy z pismami prorządowymi i opozycyjnymi, ale wtedy trzeba było wybierać, tym bardziej że redaktorzy „Tygodnika Powszechnego” mieli ambiwalentny stosunek do poety. Nie akceptowano jego „błazenady”, groteski, żartów, zabaw, a także emanującej z utworów radości życia. Twórcy „Tygodnika...” byli poważni, wierni ideałom i pozbawieni tych możliwości działania, jakie mieli twórcy współpracujący z pismami i instytucjami państwowymi.

Gałczyński nie dożył października 1956 roku. Zapewne żałowałby wtedy publikacji wierszy stalinowskich i *Poematu dla zdrajcy*, bo były to utwory zdecydowanie ideologiczne, wymuszone, przesadnie czołobitne... Pisał je jednak po to, aby mógł istnieć jako poeta, aby mógł pisać i publikować utwory, takie jak *Niobe* czy *Kronika olsztyńska*, aby ocalić coś ze swej twórczości.

Istotne jest to, że ocalił bardzo wiele. Nie idzie mi tu o porównanie z Ważykiem, ze Słonimskim, z Jastrunem, czy nawet „apolitycznym” Iwaszkiewiczem, ale także z poetami, którzy pisali do szuflady lub do coraz bardziej „anemicznych” pism opozycyjnych. Szedł od nich dalej w wyborze artystycznych środków, stylów, gatunków, form wersyfikacyjnych, w nowoczesności języka liryki i muzycznych eksperymentów. Szedł dalej w manifestowaniu swobody wyobraźni i prawa do uprawiania liryki osobistej, która wtedy (wyjąwszy może Broniewskiego i Staffa) prawie zupełnie zamarła, gdyż socrealiści uprawiać tej liryki nie mogli, a poeci opozycji nie chcieli, bo były ważniejsze sprawy.

Postawa Gałczyńskiego będzie bardzo ostro oceniana przez niektórych krytyków w latach osiemdziesiątych. Idzie tu o ar-

tykuł Jana Walca: *Być świnią w maju*², Jacka Trznadla: *Polski Hamlet, czyli kłopoty z działaniem*³. W pamfletach tych czyni się poetę twórcą odpowiedzialnym za socrealistyczną krytykę polskiej inteligencji. Jan Walc pisze: „[...] oto dorobek Gałczyńskiego jest jedynym, co w poezji polskiej ocalało z tamtej epoki. »Zielona Gęś« stała się największym sukcesem komunistycznej propagandy, kształtując stosunek do narodowej historii całego pokolenia polskiej inteligencji [...]”⁴. Jest to ocena kuriozalna. Po pierwsze, *Zieloną Gęś* traktowali socrealiści krytycznie. Idzie nie tylko o zwolenników Ważyka. Poeta, wracając w 1951 roku stopniowo do łask, musiał zrezygnować ze wznowienia swego cyklu w „Przekroju”. Fantazja, absurdalne pomysły i ponadideologiczne wartości *Zielonej Gęsi* nie przemawiały do gustów obrońców poety. Po drugie: Walc uważał, że Gałczyński coś ocalał z poezji polskiej lat 1948–1953, jednocześnie piętnował to, co ocalało, traktując poetę jako zdeklarowanego socrealistę. W tym duchu wypowiadają się też współcześni młodzi badacze. Otóż trzeba tu powiedzieć jasno: Gałczyński ocalał z tamtych trudnych lat bardzo wiele. Nie był bowiem socrealistą. Od czasu do czasu bywał nim – wtedy, gdy pisał na zamówienie dygnitarzy partyjnych. Należał przede wszystkim do poetów wybitnych i poezję traktował jako wartość najwyższej próby. Ocalał poezję przede wszystkim jako autor poematów od *Zaczarowanej drożki* po *Pieśni*. Są to poematy wielkie.

Co się tyczy pamfletu Jacka Trznadla, to trzeba podkreślić, iż Gałczyński nie miał nic z Hamleta. Istotną cechą jego postawy stanowiło dążenie do ocalenia tego wszystkiego, co można było ocalić w poezji: obronę świata wartości klasycznych

² J. Walc: *Być świnią w maju*. W: I d e m: *Wielka choroba*. Warszawa 1992; artykuł był napisany w 1986 roku; por. M. Wyka: *Wstęp*. W: K. I. Gałczyński: *Wybór poezji*. Oprac. M. Wyka. [Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 189. Wyd. 6. zmienione]. Kraków 2003, s. LXX.

³ J. Trznadel: *Polski Hamlet, czyli kłopoty z działaniem*. Komorów 1995.

⁴ J. Walc: *Być świnią w maju...*, s. 120.

i estetycznych, które socrealizm zwalczał. Poeta z uporem powtarzał i rozwijał najważniejsze ideały i motywy swej liryki, oddzielając twórczość prawdziwą od tej, która powstawała na zamówienie pism komunistycznych. W ciągu sześciu lat napisał na zamówienie Jerzego Borejszy i innych mecenasów sporo wierszy okolicznościowych i socrealistycznych. Ale i wtedy, gdy inni zaczęli tworzyć na jedną komunistyczną nutę, borykał się i walczył o prawo bycia poetą. Tworzył arcydzieła poezji polskiej w najgorszym dla niej okresie – arcydzieła, które były manifestacją niezależności artysty. Więc i wtedy nie padł na kolana.

Znalazło to swój najpełniejszy wyraz w *Zaczarowanej drodze* (1946), *Kolczykach Izoldy* (1946), *Niobe* (1950), *Wicie Stwoszu* (1951), *Kronice olsztyńskiej* (1953), *Pieśniach* (1953), a więc w poematach znakomitych, kontynuujących przedwojenne arcydzieła, takie jak *Bal u Salomona* i *Noctes Aninenses*, a także dramatyczne utwory typu *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich* (1945).

Warto w tym miejscu przytoczyć opinię Jerzego Giedroycia: „Nawet jego [Gałczyńskiego – T.W.] oportunizm był podszyty jakimś dyskretnym nurtem opozycyjnym”⁵. Nurt ten znajduje najpełniejszy wyraz w wymienionych poematach powojennych. Dzięki nim Gałczyński ocalał nie tylko swoją poezję, ale także poezję polską, która w tym czasie przeżywała głęboki i mocno odczuwalny kryzys.

⁵ J. Giedroyc: *Autobiografia na cztery ręce*. Warszawa 1999.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

- K.I. Gałczyński: *Cudotwórca z Mejszagoły*. Warszawa 2000.
- K.I. Gałczyński: *Dzieła*. T. 1–5. Oprac. K. Gałczyńska. Warszawa 1979.
- K.I. Gałczyński: *Farlandia*. Warszawa 2008.
- K.I. Gałczyński: *List z Moskwy*. „Odrodzenie” 1948, nr 47.
- K.I. Gałczyński: *Porfirion Osietek, czyli Klub świętokradców*. Warszawa 1929.
- K.I. Gałczyński: *Wiersze*. Warszawa 1956.
- K.I. Gałczyński: *Wiersze z Prania*. Wybór, posłowie i noty K. Gałczyńska. Warszawa 2003.
- K.I. Gałczyński: *Wybór poezji*. Oprac. M. Wyka. [Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 189. Wyd. 6. zmienione]. Wrocław 2003.

Bibliografia przedmiotowa

- Balbus S.: *Między stylami*. Kraków 1993.
- Balcerzan E.: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 1: *Strategie liryczne*. Warszawa 1987.

- Bartelski L.M.: *Opętanie poezją, czyli tajemnica Konstantego*. W: Idem: *W kręgu bliskich. Szkice do portretów*. Kraków 1967.
- Bartelski L.M.: *Sylwetki polskich pisarzy współczesnych*. Warszawa 1975.
- Biała plama 1950–1955*. „Poezja” 1986, nr 1/2.
- Biliński K.: *Apokalipsa według Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. W: *Studia i szkice*. Red. A. G o m ó ł a. Katowice 2005.
- Błoński J.: *Gałczyński 1945–1953*. Warszawa 1955.
- Błoński J.: *Poeci i inni*. Kraków 1956.
- Błoński J.: *Pozytywny ekscentryk, czyli o „Zielonej Gęsi”*. „Dialog” 1959, nr 4.
- Bujański J.R.: *Narodziny zaczarowanej dorożki*. Kraków 1989.
- Chrzastowska B., Wysłouch S.: *Poetyka stosowana*. Wyd. 2. zmienione. Warszawa 1987.
- Cieński A.: *Poezja i minidramat Gałczyńskiego. Interpretacje utworów*. Opole 2004.
- Cierniak J.: *Gałczyńskiego spór ze słowem*. „Poezja” 1966, nr 12.
- Drawicz A.: *Gałczyński na Mazurach*. Olsztyn 1971.
- Drawicz A.: *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1973.
- Drewnowski T.: *Próba scalenia*. Warszawa 1997.
- Dyskusja o poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. „Nowa Kultura” 1952, nr 3.
- Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. T. 1 i 2. Red. A. Kulawik i J.S. Ossowski. Kraków 2005.
- Falkowski S., Stępień P.: *Żyrafa czyli po co i jak czytać poetów współczesnych*. Warszawa 2000.
- Gałczyńska K.: *Czas swe wzory układa. Dziennik z Prania*. Warszawa 1984.
- Gałczyńska K.: *Gałczyński*. Wrocław 1998.
- Gałczyńska K.: *Jak się te lata myślą...* Warszawa 1980.
- Gałczyńska K.: *Konstanty Ildefons Gałczyński – Kriegsgefangener 5700*. Opole 1993.
- Gałczyńska K.: *Konstanty, syn Konstantego*. Warszawa 1990.

- Gałczyńska K.: *Mazurskie szlaki Gałczyńskiego*. Warszawa 1986.
- Gałczyńska K.: *Nie wrócę tu nigdy, czyli pożegnanie z Mazurami*. Warszawa 1998.
- Gałczyńska K.: *Srebrna Natalia*. Warszawa 2006.
- Gałczyńska K.: *W zgiełku wieku*. Warszawa 1992.
- Gałczyńska K.: *Zielony Konstanty, czyli opowieść o życiu i poezji K.I. Gałczyńskiego*. Warszawa 2000.
- Giedroyć J.: *Autobiografia na cztery ręce*. Warszawa 1999.
- Gronczewski A.: *Bardzo straszny dwór*. Pułtusk 1999.
- Guiraud P.: *Essais de stylistique*. Paris 1970.
- Guiraud P.: *Pole stylistyczne „gouffre” Baudelaire’a*. Tłum. E. Szary. „Poezja” 1969, nr 5.
- Hartwig J.: *Zaprzyjaźniony dom*. W: *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*. Wstęp i oprac. A. Kamieńska i J. Śpiewak. Warszawa 1961.
- Herling-Grudziński G.: *Wyjścia z milczenia*. Warszawa 1993.
- Jakimiak Z.: *Wieszcz czy błazen*. „Dziś i Jutro” 1946, nr 49.
- Jakubowski J.Z.: *Cygan i obywatel*. „Kultura” 1963, nr 26.
- Jaworski S.: *Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim*. Kraków 1976.
- Jeleński K.: *Szkice*. Kraków 1999.
- Jeżewska K.: *Gałczyński – jako miłośnik antyku*. „Meander” 1954, nr 4.
- Jędrzejko E.: *Struktura i funkcja leksyki światła w twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (na podstawie poematu „Bal u Salomona”)*. W: „Język Artystyczny”. T. 5. Red. A. Wilkoń. Katowice 1982.
- Kamieńska A.: *Szczęście artysty*. W: *Eadem: Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*. Warszawa 1971.
- Kern L.J.: *Karakuliambro*. „Poezja” 1987, nr 11–12.
- Konstanty Ildefons Gałczyński znany i nieznan*. *Studia i szkice*. Red. A. G om ó ł a. Katowice 2005.

- Koźniewski K.: *Wielka przygoda: Gałczyński*. „Polityka” 1962, nr 49.
- Kulawik A.: *Bal i Arkadia – dwa kluczowe motywy liryki K.I. Gałczyńskiego*. „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 6.
- Kulawik A.: „*Bal u Salomona*” Gałczyńskiego. *Próba określenia wrażliwości poetyckiej*. „Poezja” 1974, nr 6.
- Kulawik A.: *Kolczyki „Baraniej Mordy”*. W: *Gałczyński po latach. Sympozjon Neapol 23–24 maja 2003*. Red. J. Żurawska. Kraków 2004.
- Kulawik A.: „*Kolczyki Izoldy*” – *obrachunek poety z mitami narodowymi*. „Poezja” 1975, nr 6.
- Kulawik A.: *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Wrocław 1977.
- Kulawik A.: *Uwertura Gałczyńskiego do poematu „Niobe”*. „Ruch Literacki” 1968, nr 1.
- Kuncewicz P.: *K.I. Gałczyński*. „Tygodnik Kulturalny” 1963, nr 12.
- Kwiatkowski J.: *Jest Gałczyński*. W: *Idem: Klucze do wyobraźni*. Kraków 1973.
- Kwiatkowski J.: *Wielki humorysta*. „Życie Literackie” 1955, nr 46.
- Lam A.: *Między młotem a kowadłem*. W: *Idem: Lupus in fabula: szkice literackie*. Kraków 1988.
- Laska E.: *Źródła literackie „Zielonej Gęsi”*. „Przegląd Humanistyczny” 1965, nr 5.
- Libera A.: *O Gałczyńskim sentymentalnie*. „Literatura” 1973, nr 49.
- Lichański J.Z.: *Konstanty Ildefons Gałczyński, czyli sarkazm i retoryka*. W: *Konstanty Ildefons Gałczyński znany i nieznan*. *Studia i szkice*. Red. A. G om ó ł a. Katowice 2005.
- Ligęza W.: *Muzyka jako święto w liryce Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. W: *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. T. 1. Red. A. Kulawik i J.S. Ossowski. Kraków 2005, s. 89.
- Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 2. Red. A. Hutnikiewicz, A. Lam. Warszawa 2000.
- Łukasiewicz J.: *Oko poematu*. Wrocław 1991.

- Mag w cylindrze. O pisarstwie K.I. Gałczyńskiego*. Red. J. Rohoziński. Pułtusk 2004.
- Makowiecki A.Z.: *Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*. Warszawa 1980.
- Maliszewski A.: „*Poezja jest przewyciężeniem śmierci*”. W: *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*. Wstęp i oprac. A. Kamińska i J. Śpiewak. Warszawa 1961.
- Matuszewski R.: *Gałczyńskiana*. „*Nowa Kultura*” 1957, nr 9.
- Michalski H.: *Fantaziści*. „*Kultura*” 1938, nr 5.
- Miciński B.: *Pochylmy się nad wierszami Gałczyńskiego*. „*Prosto z mostu*” 1936, nr 13.
- Międzyrzecki A.: *Nad Eufratem, Tybrem i Wisłą. Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*. Wstęp i oprac. A. Kamińska i J. Śpiewak. Warszawa 1961.
- Miłosz C.: *Historia literatury polskiej do roku 1939*. Kraków 1993.
- Miłosz C.: *Poezje. Dzieła zebrane*. T. 2. Paryż 1987.
- Miłosz C.: *Prywatne obowiązki*. Paryż 1985.
- Miłosz C.: *Rok myśliwego*. Kraków 1991.
- Miłosz C.: *Zniewolony umysł*. Kraków 1990.
- Nagrabiecki J.: „*Czary-mary*” *sztukmistrza Ildefonsa*. (Wspomnieniowy esej o poecie wesołym, przekornym, sentymentalnym i paradoksalnym). „*Poezja*” 1987, nr 11–12.
- Napierski S.: *Powrót do raj*. „*Ateneum*” 1938, nr 2.
- Nyczek T.: *Zaczarowany Gałczyński*. „*Gazeta Wyborcza*” 2003, nr 24.
- Olejniczak J.: *Miłosz czyta Gałczyńskiego*. W: *Gałczyński po latach. Sympozjon Neapol 23–24 maja 2003*. Red. J. Żurawska. Kraków 2004.
- Olejniczak J.: „*Twarze*” *Gałczyńskiego*. W: *Konstanty Ildefons Gałczyński znany i nieznany. Studia i szkice*. Red. A. G om ó ł a. Katowice 2005.
- Ossowski J.S.: „*Szczęście w Wilnie*” *K.I. Gałczyński*. W: *Polski język i literatura w kontekście kultur słowiańskich*. Grodno 1995.
- Ossowski J.S.: „*Świat to drżenie*”. *O katastrofizmie K.I. Gałczyńskiego*. W: *Zmierzch świata? Artystyczne wizje współczesnych przemian kulturowych*. Red. D. O s s o w s k a. Olsztyn 1999.

- Ostrowska E.: *O artyzmie polskich średniowiecznych zabytków językowych*. Kraków 1967.
- Ostrowski J.: *Glosy do egzystencjalizmu K.I. Gałczyńskiego*. W: *Gałczyński po latach. Sympozjon Neapol 23–24 maja 2003*. Red. J. Żurawska. Kraków 2004.
- Ostrowski J.: *Postawa tragiczna w „Notatkach z nieudanych rekolekcji paryskich”*. W: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*. Red. H. Krukowska, J. Ławski. Białystok 2005.
- Ostrowski J.: *Postmodernistyczny „Porfirion Osietek”*. W: „Studia Historycznoliterackie”. T. 3. Red. B. Faron. Kraków 2003.
- Piechal M.: *Poeta idei*. „Prosto z mostu” 1938, nr 18–19.
- Piłań J.: *K.I. Gałczyński – poeta polifoniczny (1905–1953)*. W: *Idem: Eseje o poezji polskiej*. Tłum. A. Czciwor-Piotrowski. Warszawa 1987.
- Poetyka okresu renesansu. Antologia*. Oprac. E. Sarnowska-Temeriusz. Tłum. T. Dobrzyńska. Wrocław 1982.
- Pozdrowienia dla czarodzieja. Korespondencja K.I. Gałczyńskiego. Wybór listów*. Wstęp i komentarze K. Gałczyńska. Warszawa 2005.
- Putrament J.: *O talencie*. „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 1.
- Putrament J.: *Sosna przy drodze*. W: *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*. Wstęp i oprac. A. Kamieńska i J. Śpiewak. Warszawa 1961.
- Pyszny J.: *Legenda śmierci Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. W: *Po co nam Gałczyński. Studia i szkice*. Red. P. Kowalski i K. Leńska-Bąk. Opole 2005.
- Reiss J.W.: *Poezja zaczarowana muzyką*. „Dziennik Literacki” 1950, nr 29.
- Rudnicka-Fira E.: *Antroponimia w poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Zeszyt 192. Prace Językoznawcze. T. 9. Kraków 1997, s. 227–237.
- Saliński S.M.: *Ptaki powracają do snów*. Warszawa 1965.
- Sandauer A.: *O Gałczyńskim... tym razem bez taryfy ulgowej*. W: *Idem: Liryka i logika*. Warszawa 1969.
- Sandauer A.: *Poeci czterech pokoleń*. Kraków 1977.

- Sandauer A.: *Poeta „świętej powszedniości”*. (Rzecz o Konstantym Gałczyńskim). „Nowa Kultura” 1953, nr 22.
- Sebyłowa S.: *Okladka z Pegazem*. Warszawa 1960.
- Skarbowski J.: *Poezjo-muzyka Konstantego Idefonsa Gałczyńskiego*. W: Idem: *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*. Warszawa 1981.
- Skiwski E.: *Fantastyka i dzień powszedni*. „Pion” 1937, nr 1.
- Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1976.
- Starost M.: *Opus poetyckie Gałczyńskiego*. „Myśl Polska” 1938, nr 1.
- Stawar A.: *O Gałczyńskim*. Warszawa 1959.
- Stern A.: *Dans l'eau d'amour et de folie*. W: *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*. Wstęp i oprac. A. Kamieńska i J. Śpiewak. Warszawa 1961.
- Stępień T.: *Gałczyński i media*. Katowice 2005.
- Stępień T.: *O satyrze*. Katowice 1996.
- Stradecki J.: *Konstanty Idefons Gałczyński*. Warszawa 1970.
- Szymański W.P.: „Bal u Salomona”. „Poezja” 1968, nr 8.
- Szymański W.P.: *K.I. Gałczyński: Wjazd na wielorybie*. W: *Liryka polska: interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Kraków 1966.
- Szymański W.P.: *Konstanty Idefons Gałczyński*. Warszawa 1972.
- Szymański W.P.: *Małe rzeczy foremne. Powojenna twórczość K.I. Gałczyńskiego*. „Więź” 1959, nr 12.
- Szymański W.P.: „Z wielką walizką rozpaczy”. „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 49.
- Tatarkiewicz W.: *Vita brevis, ars brevis*. „Poezja” 1969, nr 3.
- Trznadel J.: *Gałczyński, Miłosz, Hamlet – „reakcjonista” w kabarecie*. W: Idem: *Polski Hamlet, czyli kłopoty z działaniem*. Paryż 1988.
- Turowicz J.: *Poeta z bożej łaski*. „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 1.
- Walc J.: *Wielka choroba*. Warszawa 1992.
- Waldorff J.: *Rękopisy Gałczyńskiego*. „Nowa Kultura” 1954, nr 13.

- Ważyk A.: *Perspektywy rozwoju literatury polskiej. Referat wygłoszony na V Zjeździe ZLP*. „Nowa Kultura” 1950, nr 1.
- Wilkoń T.: *Motywy światła i muzyki w poezji K.I. Gałczyńskiego*. W: *Gałczyński po latach. Sympozjon Neapol 23–24 maja 2003*. Red. J. Żurawska. Kraków 2004.
- Wilkoń T.: *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949–1955*. Gliwice 1992.
- Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*. Wstęp i oprac. A. Kamińska i J. Śpiewak. Warszawa 1961.
- Wyka K.: *Nowy gwiazdozbiór*. W: A. Drawicz: *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1972.
- Wyka K.: *Próbka sprawy Gałczyńskiego*. „Przekrój” 1948, nr 167.
- Wyka K.: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977.
- Wyka K.: *Słowa – klucze*. W: Idem: *O potrzebie historii literatury: szkice polonistyczne z lat 1944–1967*. Warszawa 1969.
- Wyka M.: *Gałczyński a wzory literackie*. Warszawa 1970.
- Wyka M.: *Gałczyńskiego model poezji popularnej*. „Współczesność” 1963, nr 24.
- Wyka M.: *K.I. Gałczyński*. W: *Autorzy naszych lektur. Szkice o pisarzach współczesnych*. Red. W. Maciąg. Wyd. 2. poszerzone. Warszawa 1967.
- Wyka M.: *Gałczyński Konstanty Ildefons*. W: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 2. Red. A. Hutniakiewicz, A. Lam. Warszawa 2000.
- Wyka M.: *Śmiechu warte...* W: Eadem: *Głosy różnych pokoleń – szkice literackie*. Kraków 1989.
- Wyka M.: *Wstęp*. W: K.I. Gałczyński: *Wybór poezji*. Oprac. M. Wyka. [Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 189. Wyd. 6. zmienione]. Wrocław 2003.
- Wyka M.: *Z problemów warsztatu poetyckiego Gałczyńskiego*. W: *O literaturze polskiej. Materiały*. Wybór i oprac. A.Z. Makowiecki. Warszawa 1974.
- Zagórski J.: *Prawdy i legendy*. W: *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*. Wstęp i oprac. A. Kamińska i J. Śpiewak. Warszawa 1961.
- Zarębianka Z.: *Epifania negatywna w „Notatkach z nieudanych rekolekcji paryskich” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*.

-
- W: *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. T. 2. Red. A. Kulawik i J.S. Ossowski. Kraków 2005.
- Zaruba J.: *Wspomnienia anińskie*. W: *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*. Wstęp i oprac. A. Kamieńska i J. Śpiewak. Warszawa 1961.
- Zawodziński K.W.: *Wesoły dekadent à la russe*. „Wiadomości Literackie” 1938, nr 14.
- Żukrowski W.: *Dary Gałczyńskiego*. W: *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*. Wstęp i oprac. A. Kamieńska i J. Śpiewak. Warszawa 1961.

Indeks osobowy

A

Andersen Hans Christian 61–67,
102
Augustyn św. 41

B

Bach Jan Sebastian 10, 104, 108,
117, 118, 158, 162
Bachelard Gaston 142
Bachtin Michaił 136
Balbus Stanisław 201
Balcerzan Edward 130, 201
Bartelski Lesław Marian 202
Baudelaire Charles 22, 31, 203
Beckett Samuel 27
Bédier Joseph 54
Beethoven Ludwik van 158, 162
Biliński Krzysztof 202
Błok Aleksander 113
Błoński Jan 14, 41, 51, 52, 57,
107, 108, 202
Borejsza Jerzy 169, 192, 199
Boy-Żeleński Tadeusz 54
Brandys Kazimierz 67

Bratny Roman 186
Braun Mieczysław 186
Breton André 11, 134
Broniewski Władysław 102, 110,
146, 197
Bruegel Pieter 108, 112, 158
Bujański Jerzy Ronard 202

C

Chagall Marc 24
Chopin zob. Szopen
Christie Agata 128
Chrystus Jezus 170
Chrzastowska Bożena 202
Cieński Andrzej 202
Cierniak Jadwiga 202
Czcibor-Piotrowski Andrzej 206
Czechowicz Józef 133

D

Dante Alighieri 175
Dobrzyńska Teresa 183
Doyle Arthur Conan 128
Drawicz Andrzej 12, 17, 20, 27,
28, 48, 49, 88, 113, 202, 208

Drewnowski Tadeusz 202

F

Falkowski Stanisław 139, 202

Faron Bolesław 206

Ficowski Jerzy 110, 186

G

Gałczyńska (Awałow) Natalia 10, 25, 29, 37, 49, 50, 55, 58, 59, 63, 80, 88, 91, 106, 113, 115, 119, 123, 132, 145, 147, 154, 165, 169, 171, 174, 181, 182, 184, 188, 189, 190–194, 203

Gałczyńska Kira 29, 41, 45, 59, 63, 68, 88, 167, 201–203, 206

Gałczyński Konstanty Ildefons – passim

Giedroyc Jerzy 199, 203

Goethe Johann Wolfgang von 35

Gombrowicz Witold 7

Gomółka Anna 202–205

Górski Wojciech 52, 54–56

Grochowiak Stanisław 132, 154

Gronczewski Andrzej 203

Grotger Artur 50

Gruszczyński Krzysztof 186

Guiraud Pierre 31, 142, 203

H

Harasymowicz Jerzy 132

Hartwig Julia 203

Herling-Grudziński Gustaw 12, 203

Hertz Paweł 35

Holbein Hans 13, 182

Homer 81, 144

Horacy 113, 114, 170

Hordyński Jerzy 149

Hutnikiewicz Artur 11, 178, 204, 208

I

Iwaskiewicz Jarosław 29, 102, 110, 158, 175, 179, 197

J

Jakimiak Zygmunt 203

Jakubowski Jan Zygmunt 203

Jastrun Mieczysław 102, 149, 162, 169, 186, 197

Jaworski Stanisław 203

Jeleński Konstanty 203

Jesienin Siergiej 156

Jeżewska Kazimiera 203

Jędrzejko Ewa 161, 203

K

Kamińska Anna 110, 203, 205–209

Kasprowicz Jan 41

Kazimirski de Biberstein Wojciech 33

Kern Ludwik Jerzy 132, 203

Kochanowski Jan 78, 95, 106, 109, 112–114, 120, 136, 143, 144, 156, 173, 179, 189, 190, 193, 194

Konopnicka Maria 175

Kostkiewiczowa Teresa 157

Kowalski Piotr 206

Koźniewski Kazimierz 204

Krasicki Ignacy 75

Krukowska Halina 206

Kruszewska Felicja 152

Krzeczkowski Henryk 35

Kubalski Tadeusz 19
Kubiak Tadeusz 132
Kubiszyn-Mędrala Zofia 161
Kulawik Adam 26, 39, 51–54,
57, 58, 83, 147, 161, 202,
204, 209

Kuncewicz Piotr 204
Kwiatkowski Jerzy 204
Kwiatkowski Tadeusz 44

L

Lam Andrzej 11, 178, 204, 208
Lechoń Jan (Serafinowicz Le-
szek) 50
Lenartowicz Teofil 142
Leśmian Bolesław 158, 203
Liberba Antoni 204
Lichański Jakub Zdzisław 204
Ligeza Wojciech 83, 204

Ł

Ławski Jarosław 206
Łeńska-Bąk Katarzyna 206
Łukasiewicz Jacek 204

M

Maciąg Włodzimierz 208
Majakowski Władimir 110
Makowiecki Andrzej Zdzisław
205, 208
Mandalian Andrzej 67, 186
Matejko Jan 140
Matuszewski Ryszard 107, 205
Michalski Hieronim 205
Miciński Bolesław 205
Mickiewicz Adam 156, 179
Międzyrzecki Artur 205
Miłosz Czesław 67–70, 167–
169, 173, 178, 192, 195, 205

N

Nagrabiński Jan 205
Napierski Stefan 205
Norwid Cyprian Kamil 58, 103,
109, 113, 114, 143, 174
Nyczek Tadeusz 205

O

Ogiński Michał Kazimierz 84
Olejniczak Józef 205
Osmańczyk Edmund 50, 59, 196
Ossowski Jerzy Stefan 39, 83,
147, 161, 202, 204, 205, 209
Ostrowska Ewa 100, 206
Ostrowski Jerzy 206
Ożóg Jan Bolesław 43, 186

P

Piechal Marian 206
Pilań Jan 206
Piłsudski Józef 45
Pol Wincenty 179
Pollak Seweryn 113, 120, 121
Popowski Stanisław 88
Potocki Wacław 190
Prokop Jan 41, 207
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 41
Przyboś Julian 95, 178
Przybylska Renata 161
Puszkina Aleksander 61, 62, 64,
156, 158
Putrament Jerzy 169, 178, 206
Pyszny Joanna 206

R

Rabelais François 21
Reiss Józef Władysław 46, 206
Rohoziński Janusz 205

Ronsard Pierre de 183, 206
Rudnicka-Fira Elżbieta 181, 182,
206

S

Saadi z Szirazu 33, 177
Saliński Stanisław Maria 206
Salomon (król Izraela) 19, 23–
25, 27, 28, 30, 32, 34–37, 39,
61, 75, 84, 85, 119, 120, 132,
133–137, 141, 146, 155, 161,
162, 165, 166, 171, 172, 175,
176, 177, 189, 191, 192, 195,
196, 199, 203

Samuel Otwinowski 33
Sandauer Artur 9, 10, 21, 23,
43, 50, 52, 56, 70, 93, 139,
140, 141, 158, 187, 206, 207
Sarnowska-Temierusz Elżbieta
183, 206

Sebyłowa Sabina 207
Serafinowicz Leszek zob. Le-
choń

Serafiński Roch zob. Lechoń
Sienkiewicz Henryk 175
Skarbowski Jerzy 207
Skiwski Jan Emil 207
Sławiński Janusz 41, 157, 207
Słobodnik Włodzimierz 186
Słonimski Antoni 67, 110, 169,
197

Słowacki Juliusz 57, 114
Staff Leopold 11, 74, 197
Stalin Józef 110, 169
Stańczyk 140
Stawar Andrzej 24, 43, 50, 56,
207

Stern Anatol 207
Stępień Paweł 139, 202

Stępień, Tomasz 70, 71, 147, 207
Stradecki Janusz 207
Strykowski Julian 178
Stwosz Wit 74, 75, 81, 97–104,
106, 108, 129–131, 135, 144,
168, 179, 199

Szary Ewa 31, 203
Szekspir William 114, 144, 158
Szopen Fryderyk 82, 105, 160
Szymański Wiesław Paweł 26,
41, 134–136, 207
Szymborska Wisława 110

Ś

Śpiewak Jan 203, 205–209

T

Tatarkiewicz Władysław 134, 207
Tetmajer zob. Przerwa-Tetmajer
41, 188
Truman Harry 67
Trznadel Jacek 198, 207
Turowicz Jerzy 207
Tuwim Julian 110, 133, 158
Tycjan 58

U

Uniłowski Krzysztof 154

V

Villon François 98, 99

W

Wagner Richard 22
Walc Jan 198, 207
Waldorff Jerzy 207
Wążyk Adam 62, 66, 79, 104,
106, 110, 147, 169, 178, 186,
197, 198, 208

- Wegner Jan 106
Węgierski Tomasz Kajetan 75
Wieczysty Marian 47
Wilkoń Aleksander 161, 203
Wilkoń Teresa 83, 161, 186, 208
Witkiewicz Stanisław Ignacy
(Witkacy) 19
Wolter 22
Woroszyński Wiktor 67, 186
Wyka Kazimierz 31, 43, 49, 57,
143, 208
Wyka Marta 13, 20, 31, 46, 47,
50, 67, 70, 101, 104, 111,
139–143, 151, 152, 155, 174,
175, 178, 185, 198, 201, 208
Wysłouch Seweryn 202
Wyspiański Stanisław 26–28, 45
- Z**
Zagórski Jerzy 149, 169, 208
Zarębianka Zofia 39, 208
Zaruba Jerzy 209
Zawodziński Karol Wiktor 209
Zborowski Samuel 45
- Ż**
Żeromski Stefan 26
Żukrowski Wojciech 209
Żurawska Jolanta 51, 83, 161,
204–206, 208

Opracowała *Aleksandra Gaździcka*

Teresa Wilkoń

Poetic works
by Konstanty Ildefons Gałczyński

S u m m a r y

The book *Poetic works by Konstanty Ildefons Gałczyński* constitutes a monograph devoted to 14 poetic works, especially *Ball at Solomon's*, *Isolde's earrings*, *Niobe* and *Wit Stwoszcz*, that is the works which played an important role in his pre-war and post-war literary output. The series of poetic works also includes *Wild wine* being close to other poetic works, especially *Olsztyn chronicle*, in length and structure.

Starting from *The end of the world*, poet's deepened interests in grotesque and satire are visible, whereas his *Ball at Solomon's*, which can be regarded as a masterpiece, constitutes a manifestation of nadrealism, fantasy and dramatic lyric poetry.

Big forms of poematic works were also created by Gałczyński after war. Between 1945 and 1948 three important works were created: *Notes from unsuccessful Parisian retreat*, *Isolde's earrings* and *Enchanted carriage*. The last two introduced the forms of the poematic work divided into voices constituting a symphony and music concert stylization. What happened at the same time was a specific dramatization of the poem.

Between 1949 and 1953 the spread of a socialist realism begins in Poland. In 1950 the poet is strongly criticised for "a lower middle-class aestheticism" and lack of an ideological engagement. It results in a ban on the publication of his works. After an over year silence, Gałczyński, after Jerzy Putrament's and other artists' interference, somehow is back in grace, but has to start a battle to save what has been the best in his poetry so far. He comes back again to

the form of a poematic work, as in the case of *Niobe*, suggesting innovative solutions and artistic ideas. Just before his death, Gałczyński writes *Hymns*, a testament constituting a defense and manifestation of the poetic mood based on classic models, music motives and love lyric poetry.

The second part of the book deals with the analysis of the poet's world of imagination, the nature of presented images and visions. The author thoroughly discusses the motives of light, music, thing and moon.

Gałczyński's imagination was not dominated by the worlds of lower middle-class and suburban culture, the world of funfairs, carnivals, folk entertainment and shops with old things and strange objects. These motives and objects are relatively frequent in Gałczyński poetry, particularly in his pre-war works, though they come back after war in *Enchanted carriage* recreated by a fairy-like atmosphere of Cracow by night.

The very trend, though, often loses in favour of "festive everyday life", poetry of happiness and love. As late as at the end of Gałczyński's life, the topics so far unknown start to appear, namely nature and landscape of Mazuria, retreat of forester's lodge Pranie, its lake and forest. The very motives are accompanied by strong Arcadia accents, but also the stigmas of coming death. They played a crucial role in saving what was in Gałczyński's poetry most important.

Teresa Wilkoń

Les poèmes
de Konstanty Ildefons Gałczyński

R é s u m é

Le livre *Poematy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* constitue une monographie consacrée aux 14 poèmes, en particulier *Bal u Salomona*, *Kolczyki Izoldy*, *Niobe* et *Wit Stwosz*, alors des oeuvres qui ont joué un rôle important dans la production littéraire d'avant et d'après-guerre. L'auteur a ajouté au cycle de poèmes l'oeuvre *Dzikię wino* dont la longueur et la composition ressemblent aux autres poésies, et surtout à *Kronika olsztyńska*.

A partir de *Koniec świata* le poète commence à s'intéresser à la grotesque et à la satire, cependant *Bal u Salomona*, un chef-d'oeuvre incontestable, manifeste déjà son penchant vers le surréalisme, la fantaisie et la dramatique.

Gałczyński usait de grandes formes de poèmes aussi après la guerre. Dans les années 1945–1948 il a écrit trois poèmes importants : *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich*, *Kolczyki Izoldy* et *Zaczarowana dorożka*. Les deux derniers introduisent une forme de poème à plusieurs voix, stylisée à une symphonie ou un concert musical – ainsi le poète théâtralise la forme.

Dans les années 1949–1953 commence en Pologne une offensive du réalisme socialiste. En 1950 le poète est féroce­ment attaqué pour « un esthétisme du petit-bourgeois » et un manque d'engagement idéologique ce qui provoque une interdiction de publication de sa production littéraire. Après un silence d'un an, grâce à l'intervention de Jerzy Putrament et autres écrivains, Gałczyński est disculpé mais il doit lutter pour protéger ce qui est essentiel pour sa poésie. Il revient alors à la forme de poème, comme dans le cas de *Niobe*,

en proposant des solutions formelles et des idées artistiques nouvelles. Juste avant la mort il écrit un testament lyrique *Pieśni* qui constitue une protection et une manifestation de poéticité basée sur des modèles classiques, sur des motifs musicaux et sur la lyrique d'amour.

Dans la seconde partie de la monographie l'auteur se concentre sur l'imaginaire du poète et sur le caractère d'images et de visions présentées. L'auteur décrit minutieusement le motif de lumière, de musique, d'objets et de lune.

L'imagination de Gałczyński n'était pas dominée par la culture de petit-bourgeois ni de celle de faubourg, par un univers des parcs d'attractions, de carnivals, des fêtes folkloriques, des boutiques avec des bizarreries et de vieux objets. Ces motifs et objets apparaissent dans la poésie de Gałczyński très souvent, avant tout dans la période d'avant la guerre, mais ils reviennent après la guerre dans le poème *Zaczarowana dorożka*, transformés par l'ambiance magique de Cracovie nocturne.

Cependant ce courant fait souvent place à une « fête du quotidien », une poésie du bonheur familial et de l'amour. C'est seulement à la fin de sa vie que le poète aborde des thèmes absents auparavant, comme la nature et le paysage de Mazury, l'intérieur de la maison forestière de Pranie, ses lacs et la forêt. Les motifs sont accompagnés des accents arcadiens très forts mais également des stigmates d'un pressentiment de la mort qui s'approche. Ils ont joué un grand rôle dans la préservation de l'essentiel de la poésie de Gałczyński.

Redaktor: Małgorzata Pogłódek

Projekt okładki i stron działowych: Zenon Dyrzka

Redaktor techniczny: Barbara Arenhövel

Korektor: Aleksandra Gaździcka

Copyright © 2010 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1959-9

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 14,0. Ark. wyd. 11,0. Papier
objętościowy 70 g Cena 18 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław