

# Jan Błoński

---

## Poezja K. I. Gałczyńskiego (1945-1953)

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 45/4, 504-544

---

1954

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JAN BŁOŃSKI

POEZJA K. I. GAŁCZYŃSKIEGO

(1945 — 1953)

1

Gdy Konstanty Ildefons Gałczyński powrócił z wojennej tułaczki do kraju, w jego poetyckiej teczce znajdowało się zaledwie kilka — bez wyjątku zresztą bardzo pięknych — utworów, które z obozu jenieckiego przesłał w listach do żony. Owo milczenie poety w czasie okupacji daje do myślenia. Kazimierz Wyka próbował je tak wytłumaczyć:

Gałczyński był przed wojną i pozostał nadal poetą okolicznościowym. Poetą okolicznościowym w dobrym i pełnym znaczeniu tego terminu. Czyli poetą, który, jak ptaki gniazda, buduje swoje utwory z wszelkich kamyków, z wszelkich wydarzeń, aktualiów przynoszonych mu przez dzień bieżący. Tajemnicą jego kunsztu pozostaje to, że te ptasie budowle nabywają trwałości, że żyć umieją na własną odpowiedzialność, poza chwilą, która je wyłoniła...<sup>1</sup>

Poeta, przez internowanie w obozie wytrącony z prawdziwego biegu wydarzeń, zmuszony do życia z przeszłości i przyszłości, wspomnień i marzeń, nie mógł stworzyć nic poza kilkoma wierszami, związanymi właśnie ze swoim wojennym losem. Warto ów „okolicznościowy“ charakter Gałczyńskiego zapamiętać. Bagaż okupacyjny poety był znikomy, pierwsze tomy, jakie wydał w Polsce Ludowej, napisane były już w latach 1945—1947. Ale Gałczyński miał ze sobą bagaż swych przedwojennych doświadczeń, które mogły nastrajać do jego poezji nieufnie.

Gałczyński debiutował w pismach codziennych, kolumnach literackich, później wiele ogłaszał w radio, w rozmaitych pismach satyrycznych itd. Znaczna część tej twórczości zaginęła w pamięci czytelników. Dzisiaj tylko długim szperaniem można by odnaleźć te

---

<sup>1</sup> K. Wyka, *Próbka sprawy Gałczyńskiego*. *Przekrój*, 1948, nr 167.

kilkadziesiąt czy kilkaset wierszy, felietonów czy słuchowisk, które poeta, z bardzo trafną intuicją wyboru, sam skazał na zapomnienie. Później, w czasie pisania i wydawania żartobliwie-fantastycznej powieści *Porfirion osielek czyli Klub świętokradców*, zagościł Gałczyński na krótko w K w a d r y d z e.<sup>2</sup> Grupa skupionych tam poetów była bardzo niejasna zarówno pod względem ideologicznym, jak i artystycznym. Drogi z niej wiodły i na lewo, i na prawo. Po kilku latach i po wydaniu dwu niewielkich utworów: *Koniec świata* (1930) i *Zabawa ludowa* (1932), poeta nawiązał kontakt z pismem *Prosto z Mostu*, związanym z polityką skrajnego odłamu endecji.

Gałczyński był przed wojną poetą o podwójnym jakby obliczu. Twórczość jego rozłamywała się wówczas stale na dwa nurty. Mówiąc najprościej: na lirykę i satyrę. Podział ten, na pozór banalny, odpowiada jednak rzeczywistemu rozłamaniu widzenia świata przez Gałczyńskiego. Ten zdezorientowany i obojętny wobec spraw tego świata inteligent a zarazem jeden z najlepszych liryków polskich XX w., ten cudowny poeta i najgorszy wzór dla poetów... podzielił sobie rzeczywistość na dwa niezwiązane ze sobą (w przedwojennym okresie) kręgi: krąg zakreślony przez światło anińskiej lampy, krąg samowaru, kota i krzywego lufcika, krąg — „intymistyczny“ i na krąg bezsensownych spraw „wielkiej rzeczywistości“. Ów rozdział nie jest oczywiście rozdziałem stylu ani postawy, jest rozdziałem nurtów lirycznych. Gałczyński będzie chętnie mieszał, także w jednym wierszu, groteskę i liryzm, absurdalne dowcipy z miłosnymi apostrofami. Współbrzmienie rozbieżnych tendencji stylistycznych jest jedną z podstaw poetyki Gałczyńskiego. Tu chodzi jednak o głęboką rozbieżność w widzeniu świata.

Satyra poety posiadała przed wojną posmak nihilistyczny. Nic nie ma sensu, śmiejmy się więc. „Wszystko jak sen wariata śniony nieprzytomnie...“<sup>2</sup> Zwłaszcza nie ma sensu nic, co ludzie biorą poważnie, od czego spodziewają się poprawy swego losu. Postawa Gałczyńskiego jest postawą „inteligenta na ruinach“. Oderwanie od życia społecznego, dezorientacja ideowa, powierzchowny „sceptycyzm“ — kazały mu wszystkie ideologie i wszystkie poważne sprawy wrzucać do jednego absurdalnego worka. Powstawało gigantyczne rumowisko poglądów, które łatwo już było kompromitować. Podstawą satyry Gałczyńskiego była niewiara i wykpiwanie wszelkich wartości społecznych.

<sup>2</sup> Z wiersza *Serwus Madonna*.

Na kilka lat przed wojną związał się Gałczyński, jak wspomniałem, z grupą *Prosto z Mostu*. Redakcja zapragnęła, by satyra poety zwróciła się przeciw sanacyjnej rzeczywistości, w imię hasła obozu „narodowego“. I w istocie, kilkanaście wierszy poety zgrabnie kompromituje sanację, tylko zresztą w tej dziedzinie, w której różniły się owe dwa bliźniacze, lecz konkurencyjne obozy: w dziedzinie obyczajowości politycznej, propagandy, biurokracji czy spraw personalnych. Jednocześnie jednak Gałczyński dawał do zrozumienia, że jego związek z wszelką polityką jest przypadkowy i w gruncie rzeczy obojętny. Uderzające są jego uparte wyznania obojętności ideologicznej:

„Nastawienia“ społeczne? Dla karzełków.  
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.

(*Muzie nóżki całuję*)

Jeśli jednak nic nie ma sensu, pozostaje poecie miejsce, w które zawsze się można schronić przed absurdem świata. To właśnie poezja. A czym jest poezja?

Moja poezja to są proste dziwy,  
to kraj, gdzie w lecie  
stary kot usnął pod lufcikiem krzywym  
na parapecie.

(*O mej poezji*)

Poezja, to dla Gałczyńskiego przede wszystkim liryka, liryka intymna, czuła, sentymentalna, wrażliwa i zabarwiona bardziej fantastyką niż groteską. Wyraża ona „proste dziwy“, treści najchętniej osobiste, wyłączone z biegu świata, głoszące nawet ostentacyjnie swoją dlań obojętność. Miłość, opisy domu i samotnych wieczorów, biadania nad losem poety-cygana, marzenie egzotyczne — oto prawie wszystkie motywy tej liryki. Będzie ona stylistycznie zbliżać się i do fantastyczności ballady, i do skamandryckiego wzoru poetyckiego, i do bardziej skomplikowanych form wypowiedzi, powołujących się na Rimbauda. Wiązać się jednak będzie w całość dzięki zgodności realiów — owej feerii drobnomieszczańskiej, w której świat „szarego człowieka“ rozbłyśnie wszelkimi kolorami udziwnienia — i dzięki

jednolitości stylu, opartego na prestidigitatorskiej zręczności w'operowaniu dość skąpymi zasobami wyobraźni. Jeszcze doń zresztą powrócę.

*Casus* Gałczyńskiego — przed wojną — nie jest trudny do rozwikłania.

Gałczyński — pisze Artur Sandauer — mógł wówczas tak łatwo wpaść w objęcia skrajnej prawicy, która przechwyconymi od socjalizmu hasłami: antyliberalizmem, kultem pracy i prostego człowieka usiłowała maskować swą reakcyjną treść. Co jednak u polityka było oszustwem, to u poety — autentycznym przeżyciem; i to właśnie sprawia, że niektóre z jego przedwojennych wierszy po dziś dzień nas wzruszają<sup>3</sup>.

O owych głęboko ukrytych, zdrowych ziarnach poezji Gałczyńskiego także będzie jeszcze mowa.

Gałczyński był poetą zdeorientowanego drobnomieszczaństwa i zubożniałej inteligencji. Nie tworzą one własnej literatury, ale byłoby, jak się zdaje, błędem niedoceniać wpływu, jaki mogą mieć na kształtowanie się pewnych odłamów artystycznych w łonie zasadniczej tendencji literackiej. Posiadały one, jak wiemy z historii, skłonność do wahań międzyklasowych. Jednakże sprawa przebudowy społecznej nie była dla nich — jak dla klasy robotniczej — kwestią godności i życia, a kwestią „urządzenia się“. W powszechnej dezorientacji ideowej wśród inteligencji w okresie dwudziestolecia mógł wytworzyć się pewien typ drobnomieszczańskiego nihilizmu i drobnomieszczańskiej ucieczki od życia. Pierwszy wyrażał się pogardą dla intelektu, światopoglądu i zainteresowań społecznych, druga — kultem lumpenproletariatu, łatwej cudowności, lirycznego intymizmu, cygańskiego trybu życia (w którym wyrażały się także naiwne aspiracje kulturalne małego mieszczaństwa). Tyle — informacyjnie — o przedwojennym Gałczyńskim.

## 2

Poetycka działalność Gałczyńskiego po wojnie rozpoczęła się, jak wiadomo, od *Przekroju*. Był on tam jakby redakcyjnym poetą i satyrykiem, dostarczając, oprócz częstych bardzo liryków, cotygodniowej porcji humoru w postaci felietonu — w rubryce *Listy z fiołkiem* — i krótkiego skeczu wystawianego przez Teatrzyk „Zielona Geś“. Powodzenie obydwu tych rubryk, a szczególnie ostatniej, było

---

<sup>3</sup> A. Sandauer, *Poeta świętej powszedniości*. Nowa Kultura, IV, 1953, nr 22.

niezmierne. Przyczyniło się ono w decydującym stopniu do powstania pewnej „legandy Gałczyńskiego“. Wokół poety rozgorzały gwałtowne dyskusje.

O cóż chodzi? Teatrzyk „Zielona Gęś“ był teatrem humoru — jak przyjęto mówić — absurdalnego. Jego tradycje leżą, z jednej strony, w humorze Francuza Jarry’ego, bufońskiej błazenadzie skłóconego ze społeczeństwem cygana literackiego, z drugiej — w systematycznej ruinie sensowności świata, jaką niosły z sobą pewne prądy dwudziestolecia, w szczególności nadrealizm. Nie od rzeczy będzie też przypomnieć podobne, choć bardziej jeszcze parodystyczne próby Witkacego i drwinę gombrowiczowską. Trzeba jednak od razu powiedzieć, że Gałczyński bardzo prędko potrafił wyjść poza te tradycje i wkrótce nadał swej satyrze sens zupełnie nie nihilistyczny.

Wydaje się, że w dotychczasowych analizach nie podkreślono dość wyraźnie prawie identyczności humoru absurdalnego i parodii. Mianowicie: nie ma absurdu „samego w sobie“. Mówiąc dla rozśmieszenia kogoś głupstwa, zawsze odwołujemy się niejako do automatycznie reagującego w mózgu słuchacza „zmysłu sensowności“; absurd, nonsens istnieje tylko jako korelat sensu: określa się go przez przeczenie. Podobnie humor absurdalny istnieje jako parodia rzeczywistości: polega na drażnieniu rozsądku. W zależności jednak od tego, do jakiego rozsądku i do jakich zakresów racjonalności się zwraca, zmienia się też jego rola i wartość. Dzieje „Zielonej Gęsi“ świadczą też o znacznej przemianie ideowo-światopoglądowej poety.

Podstawiania fałszywego związku przyczynowego między zjawiskami, które jest najbardziej rzucającą się w oczy i najbardziej niebezpieczną cechą tzw. humoru absurdalnego, używał Gałczyński — wbrew pozorom — bardzo oszczędnie. Bo chwyt ten ma tę właściwość, że im silniej się zaznacza, tym bardziej znosi i likwiduje humor. Humor bowiem wymaga nieustannego odniesienia do rzeczywistości: bełkot obłąkanego, choć sfałszowane są w nim prawie wszystkie stosunki przyczyny i skutku (antylogiczne kojarzenie), nie jest dowcipny. Właśnie dlatego, że bezustannie traci kontakt ze światem rzeczywistym na rzecz obsesyjnego potoku skojarzeń.

Humor Gałczyńskiego jest więc absurdalizującą parodią, nie „czytym absurdem“ polegającym na przypadkowym i bezsensownym łączeniu zjawisk. „Zielona Gęś“, zwłaszcza w swych początkach, nawracała niekiedy do nihilistycznej drwiny, charakterystycznej dla Gałczyńskiego z lat przedwojennych. Była wtedy czasem „beztematyczna“, tzn. oparta tylko na przypadkowym dowcipie słownym, po-

legającym na braniu *in crudo* retorycznych wyrażen języka. Efekty te prędko Gałczyńskiego znudziły i „Zielona Gęś“ stała się — paradoksalne — szkołą politycznego wyrobienia poety. Nie tylko jego samego, lecz i czytelników, których „Gęś“ często drażniła i denerwowała, ale równocześnie fascynowała i przekonywała swoim dowcipem.

Sens ideologiczny ewolucji „Zielonej Gęsi“ da się stosunkowo łatwo odczytać. Elementy przedwojenne — polegające na drwinie z poważnych spraw natury społeczno-ideowej przy jednoczesnym wychwalaniu codziennej intymności mieszczańskiej — występują w stopniu znikomym. „Zielona Gęś“ rozpoczęła się od rozrachunków inteligentkich. Właśnie dlatego decydująca rola przypadła w niej parodii.

Mianowicie, inteligencja była z natury rzeczy strażnikiem i w pewnym sensie twórcą pewnych użytecznych mitów mieszczańskich natury polityczno-kulturalnej. Domyślamy się, o co chodzi: cierpiętnictwo narodowe, teoria trzech wieszczów, przedmurze chrześcijaństwa itp. Te mity były oczywiście klasowo użyteczne i spełniały dość ważną rolę w walce ideologicznej z ruchami postępowymi. Ich rozbitcie mogło przyczynić się do przekonania pewnych odłamów inteligencji do obozu lewicy. Przytoczę tu powszechnie znany *Dymiący piecyk*:

CHÓR POLAKÓW (basem, wierszem):

My tu od wieków stoimy,  
a ten piecyk ciągle dymi,  
czy to w lecie, czy też w zimie  
piecyk dymi, piecyk dymi,  
ach, geopolitycznymi  
racjami jesteśmy wyni \*

DYMIĄCY PIECYK:

O, biedny, biedny jam piecyk,  
od wieków te same rzeczy,  
od tej ściany do tej ściany  
cały piec zaczarowany,  
więc czy to w lecie, czy w zimie  
dymem natrętym dymię  
i nic się, ach! nic nie zmienia,  
a ci Polacy modlą się i grają Szopena  
och!

CHÓR POLAKÓW:

Cudu! Cudu!  
„Jak jarmużu bedłki“ (?)  
tak cudu pragnie lud.

---

\* szczeni.

OSIOŁEK PORFIRION (z narzędziami):

Nic nie rozumiem. Nie ponimaju. *I do not understand.*

(Wynosi popiół, czyści rury, czyli wykonuje kilka prostych czynności zduńskich.)

PIECYK: (przestaje dymić).

CHÓR POLAKÓW: (natychmiast z radości pogrąża się w pijaństwo i dzwoni w dzwony).

DZWONY: Bum-buum tedeuum!

CHÓR POLAKÓW (konkluzja):

Nasz piecyk cudem zreperowany,  
lecz Osiołek Porfirion to gość podejrzany.

(Biją Porfiriona.)

Gałczyński już przed wojną czuł świetnie śmieszność i groteskę owych społecznych mitów i społecznych „narowów“ narodowych. Ustosunkowywał się do nich negatywnie, przeciwstawić potrafił im jednak tylko domowe zacisze i urok prywatnego życia. Po wojnie rzeczywistość podsunęła mu stanowisko, początkowo dość ogólnikowe, które pozwoliło poecie z owymi mitami walczyć.

Walkę z obiegowymi mitami mieszczańskimi Gałczyński łączył z demaskowaniem pozycji inteligenta. Robił to oczywiście nie tylko w „Zielonej Gęsi“, ale i w licznych wierszach satyrycznych. Inteligencja skłonna była uznawać siebie za warstwę wyższą, wyodrębnioną ze społeczeństwa, szczególnie ważną, korzystającą z osobnych przywilejów. Łączyło się z tym przekonanie o odrębności kultury w stosunku do życia społecznego. Gałczyński demaskował pustkę i bzdurność tych fałszywych „tradycji“ narodowych. Nawoływał do rzetelnego wysiłku zamiast „obraźalstwa na rzeczywistość“ i obojętności wobec spraw odbudowującego się i rozwijającego społeczeństwa.

Oczywiście Gałczyński nie wykonywał tu żadnej herkulesowej pracy. Grunt był już dobrze przygotowany. Poeta tylko zadawał jakby ostatni cios resztkom owych inteligencko-mieszczańskich mitów o roli inteligencji i o narodowych tradycjach kulturalnych. Pół wieku przedtem Nowaczyński, zwalczający je zresztą z zupełnie innych pozycji, wołał groźnie: „Gwiżdżę na waszą romantyczną Trójcę!“ Gałczyński zaś dobijał swą drwiną ostatnie pozostałości pseudo-romantycznych nałogów wyobraźni narodowej, tak jak Molier drwinami z lekarzy dobijał w opinii społecznej średniowieczną medycynę, już skompromitowaną osiągnięciami pierwszych medyków-racjonalistów.



Podobną rolę grała w drwinie Gałczyńskiego walka z tzw. „wadami narodowymi“. Jak wiadomo, rzeczy takie nie istnieją, są to tylko pewne uogólnienia narosłych w ciągu wieków błędów czy przyzwyczajęń pewnych klas. Otóż Gałczyński zwracał mit o „wadach narodowych“ przeciwko samym jego twórcom: przeciw inteligencji, przesiąkniętej jeszcze szlacheckimi tradycjami, i przeciw mieszczaństwu snobującemu się na inteligencję. Wykazywał, że właśnie tylko te warstwy są owymi wadami dotknięte.

Jasne teraz, że Gałczyński musiał się posługiwać przede wszystkim parodią. Parodię tę celowo tak przejawiał, że wychodził „absurd“, „błazeństwo“, kult rzekomego nonsensu. Poza tym oczywiście, dla celów ściślejszej humorystycznych, połączonych wszakże z poetyckością (bo przecież humor może się łączyć i często łączy z subtelną wynalazczością poetycką), poeta żartował często w sposób mniej zaangażowany. Szczególnie w *Listach z fiołkiem* dawał znakomite felietony czy poemaciki, pełne rzadkiego humoru, który tylko owi „ponuracy“ z wiersza Minkiewicza mogą mu mieć za złe.

Dalsza ewolucja „Zielonej Gęsi“ przebiegła zgodnie z ogólnym rozwojem ideowym poety. Ostatnie jej przedstawienia poświęcone były atakom antyimperialistycznym i walce z biurokratyzmem, tą szczególną pozostałością inteligencko-mieszczańskich nałogów. Później poeta zwrócił się ku innym formom wypowiedzi. Spotykały go zresztą wówczas liczne ataki nadgorliwców pragnących zamknięcia jego teatrzyku. Dziś widzimy jasno, że były to w większości ataki niesłuszne i niesprawiedliwe — „Gęś“ spełniała ważną funkcję literacko-społeczną<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Przytaczam tu uwagi Jerzego Putramenta o „Zielonej Gęsi“, wypowiedziane w czasie dyskusji o poezji Gałczyńskiego, która odbyła się na posiedzeniu sekcji poezji warszawskiego oddziału ZLP (druk. *Nowa Kultura*, III, 1952, nr 3): „W pierwszym okresie po wojnie poezja Gałczyńskiego odegrała bardzo poważną i pozytywną rolę. Gałczyński swoimi *Listami z fiołkiem*, swoją »Zieloną Gęsią« i bezpośrednią poezją — wierszem wyśmiewał warstwy kołtunerii i okupacyjnego dorobkiewiczostwa w sposób najzjadliwszy ze wszystkich poetów współczesnych, działających w Polsce. Dlaczego? Bo uderzał w to, co było dla nich najbardziej istotne. Wiersze bojowe, wiersze i satyry proletariackie grały swoją rolę i w tym czasie, ale nie w stosunku do tej warstwy. Ta warstwa była nieprzemakalna na tego rodzaju poezję. Dopiero trzeba było uderzyć w nią w ten sposób, jak to zrobił Gałczyński wyśmiewając jej snobizm, wyśmiewając jej mistycyzm, jej wiarę w cuda, które mają zmienić jej los, mają ją uratować od zagłady, którą jej niesie historia“. Podobne opinie powtarzały się w dyskusji: Artur Sandauer stwierdza np.: „»Zielona Gęś«... wymierzyła tyle niechybnych ciosów w rodzimą kołtunerię“.

Powstaje teraz pytanie, czy „Zielona Gęś“ i jej rodzeństwo przysłużyły się poezji Gałczyńskiego. Dlaczego poeta wybrał właśnie formę miniaturowego teatru (może parodii teatru)? Otóż humor może mieć siłę oczyszczającą i humor Gałczyńskiego pomógł mu na pewno w zerwaniu z tymi kompleksami wyobraźni, pod jakimi ugięła się jego przedwojenna twórczość. Powiedziałem już, że „Zielona Gęś“ była — co naprawdę paradoksalne — szkołą politycznego doświadczenia. Była także na pewno czyścicem poetyckiej wyobraźni.

Tak przedstawia się pierwszy okres (1945—1948) powojennej twórczości Gałczyńskiego w satyrze. Trzeba bowiem dodać, że poetycka satyra Gałczyńskiego walczyła na jednym froncie ze swą „teatralną“ siostrą (przykładem choćby cykl *Śmierć inteligenta* czy *Powiadka o czterech wytrwałych reakjonistach*). Mówiąc o jednej, charakteryzowałem zarazem drugą. „Zielonej Gęsi“ odpowiadają chronologicznie wiersze liryczne zebrane w tomie *Zaczarowana drożka*. O ile jednak satyra Gałczyńskiego poświęcona już była ważnym sprawom społecznym i przyjmowała wobec nich stanowisko w zasadzie słuszne, to liryka poety długo jeszcze obracała się wokół spraw, do których ją przyzwyczyli lata przedwojenne. Satyra wyprzedzała tu lirykę, otwierała jej nowe drogi światopoglądowe.

## 3

Liryka Gałczyńskiego stanowi istotę jego twórczości i niewątpliwie w imię swych osiągnięć lirycznych zdobył on sobie sławę doskonałego poety. Gałczyński był, jak to się mówi, „urodzonym poetą“. Pod jego piórem każdy temat, nawet najbliższy, nabierał niezwyklej, wzruszeniowej mocy. Nawet w najbardziej przypadkowych i nieważkich jego utworach dostrzega się wielką zdolność lirycznego widzenia świata i poruszania wyobraźni czytelników.

Liryka Gałczyńskiego daje wrażenie dużej jednolitości i zwarłości. O ile po r. 1948 można zaobserwować w niej daleko idące zmiany, o tyle w pierwszych latach powojennych była ona bardzo podobna do swego przedwojennego kształtu. Oto przykłady:

Jak się te lata mylą!  
ej! biegną jak konie kare...  
i znów idę z tobą nad Willą  
zieleniejącym bulwarem.

Wiosna przegląda się w wodzie  
 niczem ty w lustrze weneckim;  
 po moście gołąb chodzi  
 poważnym krokiem niemieckim...

*(Jak się te lata mylą, 1934—1936?)*

Księżyc w niebie jak bałajka,  
 ech! za wstążkę by go tak ściągnąć  
 i na serduszko —

byłaby piosnka bardzo nieziemską  
 o zakochanych aż do szaleństwa,  
 nieludzko.

Jeszcze by można rzekę w oddali  
 i cień od dłoni, i woń konwalii  
 dziką;

ławkę przy murze, a mur przy sadzie  
 i taką drogę, która prowadzi  
 do nikąd.

*(Romans, 1945)*

Czemu to podobieństwo tonu przypisać? Poeta nie umiał w pierwszej chwili dostrzec głębokiej zmiany, jaka dokonała się przez powstanie Polski Ludowej, i żył dalej w kręgu swych dawnych przyzwyczajzeń. Gałczyński był tu o tyle usprawiedliwiony, że lata wojny spędził w zawieszeniu, poza gwałtownym biegiem wydarzeń historycznych. Wspomniałem już, opierając się na uwagach Artura Sandauera, że przed wojną obóz skrajnej prawicy nacjonalistycznej umiejętnie wykorzystał właściwy poezji Gałczyńskiego kult pracy, kult prostego człowieka i apologię „zwyczajnego życia“. Takie zainteresowania liryczne nie były w zasadzie obce czy obojętne dla rozwoju poezji w Polsce Ludowej. Oczywiście, w latach 1946—1948 Gałczyński te problemy zacieśniał, sprowadzał je do wymiarów drobnomieszczkańskiego światka, który jego wyobraźnia hojnie obdarowywała blaskami poezji. Zdawało mu się jednak, i wielu jego czytelnikom, że nie ma w tym nic sprzecznego z postulatami chwili. Gałczyński kontynuował więc swe przedwojenne formy wypowiedzi lirycznej, satyrze tylko przeznaczając rolę polityczną. Zobaczymy potem, że mimo owego zacieśnienia problematyki i wyobraźni — tkwiły w liryce Gałczyńskiego wartości, które umożliwiły jej późniejsze stopniowe zaangażowanie się w walce o realistyczną poezję.

Z czego składał się poetycki arsenał Gałczyńskiego? Nie trudno odpowiedzieć. Zasoby jego wyobraźni wydają się małe. To znaczy:

mało bogate w sensie ilości i różnorodności zjawisk, jakie asymiluje wewnętrzna wrażliwość poety. Pod tym względem już pierwszy tom Gałczyńskiego, *Porfirion Osielek*, był bardzo znamieny. Liryka Gałczyńskiego musiała podierać się rekwizytornią poetycką, to znaczy pewnymi elementami rzeczywistości, które od dawna (a ściśle mówiąc: na ogół od czasów romantycznych) uchodzą za specjalnie poetyczne, niby naładowane poetycznością. Każda epoka, prawie każdy poeta miał takie swoje obsesje wyobraźni, które jak gdyby otwierały mu bramę do królestwa poezji. Są dla psychiki twórcy jakby pewne słowa „magiczne“, obdarzone własnościami inkantacji lirycznej. Dla Ronsarda była to np. róża, dla Mallarmègo lustro i kryształ, dla Słowackiego tęcza, zwiewność, gwiazda. Oczywiście, przykłady podaję bardzo przypadkowe; dla dokładnego badania poezji i owe słowa inkantacyjne nie będą bez znaczenia. Otóż u Gałczyńskiego owymi rekwizytami poetyckimi są często najbardziej ograne, najbardziej banalne elementy tradycji poetyckiej.

Nie na tym koniec. Gałczyński zasób swoich słów inkantacyjnych dobierał także z innych dziedzin i to w swoisty sposób. Budował pewien elementarny zasób wyobraźniowy, od którego niejako mógł dopiero rozpoczynać pracę swojej wyobraźni. Świat poetycki Gałczyńskiego — mówię o owym wyjściowym zespole skojarzeń — składał się, obok pewnych rekwizytów tradycyjnej poetyckości, z dość sporej ilości realiów życia codziennego, oryginalnie dobieranych. Będą to więc pewne sprzęty i akcesoria drobnomieszczańskiego życia, zwroty ze słownika miłosnego, wreszcie kilka obsesji kolorystycznych, nastrojowych i pejzażowych (np. zieleń, brzozy, „rosyjskość“). Tu niezbędne są dwa wyjaśnienia. Po pierwsze: owe wyjściowe skojarzenia poetyckie nie były nigdy zupełnie nienaruszalne i trwałe; przesunięcia dadzą się zawsze zaobserwować już w ciągu kilku miesięcy, choć niektóre z owych „inkantacji“ uparcie odzywają się w coraz to nowych wierszach poety. Po drugie: Gałczyński już w swojej rekwizytorni poetyckiej dokonywał pewnej operacji, mającej chronić jego poezję od banalności i szybkiego zużycia. Małą ilość tych „iskier poetyckich“, bez których nie mógł ruszyć z miejsca, zastępował mianowicie ich oryginalnością, niecodziennością i dziwacznością. Przykłady łatwo znaleźć. Tu miejsce owych koboldów, kroksztynów czyli morskich koników, dziwacznych malowideł, lamp dorożkarskich powyginanych w niespodziewane kształty i dających niespodziewane światła etc.

Gałczyński więc już w łonie swej „materii poetyckiej“ prowokował egzotykę i fantastykę codzienności. Zarówno jednak jedna, jak i druga były w pewien sposób ograniczone, „oswojone“. Poeta gra mianowicie na ustawicznym ich potwierdzaniu i — kolejno — dezawuowaniu. Podobnie będzie zresztą robił z uczuciami i wzruszeniami. Bowiernie właściwości te składają się na pewną cechę ówczesnego stylu Gałczyńskiego, która polega na maksymalnej inwencji, na prawdziwie prestidigitatorskiej zręczności w przedstawianiu stosunkowo małej ilości elementów wyobraźniowych. „Jest to [...] rodzaj poetyckiej szarlatanerii — mówi Artur Sandauer — jarmarczny kuglarz, przerycający błyskawicznie karty przed oczyma olśnionej publiki“<sup>5</sup>.

Gałczyński dysponował więc wtedy niewielkimi zasobami wyobraźni — jednak inwencja jego była ogromna. To znaczy, że niewielką stosunkowo ilością rekwizytów żongluje w mistrzowski sposób. Stąd m. in. wynika, że jest on mistrzem humoru absurda i parodii „przez sprowadzenie do absurdu“. Bowiernie umysł i wyobraźnia takie jak jego nie omieszkają wykorzystać każdej, nawet nieoczekiwanej wersji czy przedstawienia danego zjawiska. Jest to jakby poetycka kombinatoryka. Nie należy zresztą sądzić, że taka struktura wyobraźni jest spowodowana wyłącznie konstrukcją psychiczną twórcy. Przeciwnie temu świadczy przemiana, jaka pod wpływem rewolucji warunków zewnętrznych dokonała się w warsztacie twórczym poety. W okresie powojennym mianowicie stopniowe związanie się poety z kulturą socjalistyczną umożliwiło mu znaczne rozszerzenie zasobów wyobraźni. Natomiast źródeł przedwojennego zacieśnienia wrażliwości jego chłonnej wyobraźni należy szukać w sytuacji społeczno-politycznej twórcy. Była to sytuacja piewcy drobnomieszczactwa, który od kluczowych problemów epoki niewątpliwie — w ten czy inny sposób — uciekał. Zwężenie zainteresowań poznawczych poezji mściło się na samym warsztacie lirycznym poety: powodowało ubóstwo materiału poetyckiego i skazywało na liryczną żonglerkę niewielką ilością elementów świata rzeczywistego. Elementy te, gwoli nadania im poetyckiego blasku i niecodziennosci, bywały barokowo powykrzywiane i udziwnione w sposób, jaki można zaobserwować już w *Porfirionie Osiełku*, tzn. drogą „przekręcenia“, sztubackiej jakby, dziecinnej manii wywracania rzeczywistości podszewką na wierzch, później zaś udziwnione w sposób bardziej konsekwent-

<sup>5</sup> A. Sandauer, *op. cit.*

ny: przez celowy dobór rekwizytów i trwale ustalenie upodobań wyobraźni na fantastyce codzienności.

Jak to wygląda w praktyce? Trudno o jasne przykłady, ponieważ owe „inkantacyjne słowa“ poezji Gałczyńskiego odzywają się w nielicznych wariantach w wielu jego wierszach, a rzadko koncentrują się w jednym. Uroczy wierszyk o Benvenuto Cellinim może pokazać zamiłowanie Gałczyńskiego do „tematu z wariacjami“, jak mówią muzycy. „Tematem“ są tu dwa kolory, „wariacji“ jest kilka: naście:

Gdy rzeźbisz kapliczkę złotą,  
dorób i srebrne drzwiczki.  
Mistrz Benvenuto z ochotą  
wyrabiał złote słowiczki.

Rzeźbił kapliczki, słowiczki  
mistrz Benvenuto z ochotą:  
słowiczki kłaskały złoto,  
a srebrnie dzwoniły drzwiczki.

Mistrz Benvenuto także  
wytapiał złote żabki,  
żabki o srebrnych oczkach,  
co miały złote łapki...

*(Srebrne i złote)*

Wielu poetów pisało podobne wiersze dla zabawy. U Gałczyńskiego był to jednak długo stały, choć zwykle nie tak jaskrawie widoczny. Spójrzmy na opis nocy anińskiej. Zwraca w niej uwagę udziwienie rekwizytów, które u Gałczyńskiego stale występują. Oto fragment wiersza *Krewny Ganimeda*:

...i nagle zobaczyłem, jakbym się ze snu ocknął,  
przez szybę w dzikim winie:  
werandę, dzikie wino i ową lampkę nocną,  
wiszącą na kroksztynie.

Kroksztyn był morski konik, takem to nagle odczuł,  
bo inne zwidziało się wszystko,  
a świeca — biedna babcia uwięziona w kloszu,  
wiatrowi na pośmiewisko;

więc gdy on szedł werandą, woniejący, komiczny,  
cały w ironiach, w półtonach,  
to lampa na łańcuchu, na kroksztynie, pod liśćmi  
kołysała się jak podchmielona,

gubiąc światełka różne, tak promień za promieniem  
cały winograd oplół,  
a gdy wiatr blask pchnął dalej, stał się jednym promieniem  
promieniejący ogród...

Cóż za inwencja w komplikowaniu i ufantastycznianiu najprostszego obrazu! Charakterystyczna jest zwłaszcza ostatnia zwrotka. Można by — tym razem w całości przedwojennej poezji Gałczyńskiego — przeprowadzić statystyczne badania częstotliwości pewnych obrazów czy słów i próbować posegregować warianty w ich zastosowaniu. Robota byłaby jednak próżna. Myślę, że i bez niej uważny czytelnik Gałczyńskiego uzna za słuszną definicję: małe zasoby wyobraźni — wielka inwencja.

Powstaje teraz kwestia, w jaki sposób inwencja Gałczyńskiego posługiwała się swoim skromnym repertuarem wyobraźniowym. Powiedzieć, że była bogata i zróżnicowana, wydaje się za mało. Nie wyjaśni także sprawy, jeśli stwierdzimy (a stwierdzimy zresztą słusznie), że opiera się ona na zaskoczeniu, niespodziance, często — parodii. Ale to kieruje nas już na właściwe tory.

Inwencję Gałczyńskiego można — jak się zdaje — sprowadzić w najgrubszym zarysie do operowania dwoma zasadami. Pierwszą jest pociąg poety do operowania sprzecznościami, jakby automatyczna fascynacja przeciwieństwem. Druga natomiast spokrewnia inwencję Gałczyńskiego z mechanizmami humoru i dowcipu.

Upodobanie w sprzeczności rozwijało się w poezji Gałczyńskiego stale i jednolicie do wojny, osiągając swój szczyt w *Balu u Salomona*. Później weszło jakby do stałego arsenału jego środków poetyckich. Chodzi o umiejętność wywołania dwuznaczności stosunku bohatera lirycznego do kwestii będącej osią sytuacji lirycznej, inaczej mówiąc — do umiejętności stałego poddawania w wątpliwość własnego stanowiska. Dochodzimy tu np. do powszechnej dosyć ambiwalencji sentymentalizmu i ironii, nieobcej także poetom zgoła innego nurtu (np. poezji Apollinaire'a). Można by powiedzieć, że sentyment, który budził w poecie świat intymistyczny, świat udziwnionej codzienności mieszczańskiej, był jakby podminowany wewnętrzną ironią w stosunku do tego świata, ironią będącą dalekim odpowiednikiem przekonania o jego kruchości, nietrwałości i lichocie. Odpowiada to dwuznacznej sytuacji klasowej inteligencji i drobnomieszczaństwa, które — choć skłonne do chwilowego optymizmu i przekonane o swej

wartości — czują, że przyszłość nie układa się im pomyślnie. Tak więc i tu możemy wyznaczyć — chociaż tylko domyślnie — pewne genetyczne wytłumaczenia stylu.

Styl „ambiwalentny“, oparty na wahadłowym ustosunkowaniu bohatera lirycznego do tematu, pozostał zresztą w twórczości Gałczyńskiego do końca. Oczywiście udoskonalony, wyzwolony ze swych zbyt schematycznych zastosowań i podniesiony do rzędu głębszego środka widzenia rzeczywistości (zwłaszcza w satyrze). Przed wojną świadczył o pewnym rozchwianiu w widzeniu tej rzeczywistości, o pewnym „poczuciu winy“ wobec własnej niedoskonałości poznawczej. W sumie — barokowa „zgodność sprzeczności“, mówiąc skrótowo, była przed wojną i, do pewnego stopnia, po wojnie podstawą poetyki Gałczyńskiego.

Podaję znów przykład, jeszcze i tym razem z przedwojennej twórczości poety, gdzie omawiane sprawy występują wyraźniej. Systematyczne rozbijanie nurtu lirycznego i „atomizowanie“ bohatera lirycznego pokazuje dobrze wiersz *W Warszawie* (zupełnie przypadkowo, jak się zdaje, jest on w *Wierszach* z r. 1936 zaliczony do *Satyr*). Bohater siedzi cały dzień w domu, na Żoliborzu. Chce się wybrać do elektrotechnika na ulicę Suzina, aby oddać do reperacji gramofon.

Warszawa.

Cały dzień oddaję do reperacji gramofon,  
już 13-a. Nie mogę oddać!

ba, nie mogę wstać z tego zawieszonoego w niebiosach fotela,  
którego gałki w kształcie anielskich twarzączek,  
a w kształcie kobiet leżących poręcze...

przy telefonie portrety; po twarzy Norwida biega ironiczny, słoneczny  
a Wyspiański ma taką twarz, jakby mówił: [promyczek,  
— Pan je brzoskwinie, a ja się męczę...

Czas p ł y n i e.

Nieruchome i realne są tylko te cztery brzoskwinie...

Cały dzień oddaję do reperacji gramofon...

ale czy to wypada, gdy jestem Jupiter Stator,

(czy widział kto Jowisza z gramofonem?)

bożek,

na tronie, z berłem, z orłem, z małą złotą baletnicą, tańczącą mi na dłoni  
jak co? [rozpostartej

jak morze...

Jestem zbyt bogaty dla tego świata.

Lepiej zostanę gwiazdą nad małym niemieckim miasteczkiem,  
albo pszczołą, która koło uszu twych lata...



Cały dzień oddaję do reperacji gramofon —  
nie mogę...  
13-a, 14-a, 15-a, 16-a,  
telefon, telefon...  
telefon to jest dziecinny płacz tego miasta,  
tego dziecka chorego na trwogę...  
Warszawianie! i co macie z tych telefonów,  
gdy nocą wracacie do niekochanych domów?  
PUSTE SERCE —  
PUSTE RĘCE  
zupełnie tak jak w mojej piosence...

Widać, jak przez wiersz przepływają najrozmaitsze skojarzenia bohatera lirycznego, działające stale w sprzecznych kierunkach: raz uwznioślającym, raz poniżającym. Poemat rozgrywa się na kilku planach jednocześnie: wyzwalają się kolejno wspomnienia literackie, niezbyt już na serio brane, małomieszczańskie marzenia, egzotyka antyku i — jeszcze — strach przed „miastem“, przed bezduszością cywilizacji technicznej, nie mówiąc już o żartach ubocznych, posiadających jednak zawsze jakiś przykry, bolesny posmak.

Mówiliśmy o „baroku“ Gałczyńskiego. Słowo „barok“ podsuwa od razu pewne skojarzenia historycznoliterackie. Czy można w wypadku Gałczyńskiego mówić o kontynuowaniu bogatych tradycji polskiej poezji barokowej? Tylko bardzo ogólnie, drogą rozumowania przez analogię. Mianowicie: i tu, i tam wystąpiło pewne zwięźenie zakresu realiów poetyckich, wywołane u poetów barokowych stopniowym kostnieniem społeczno-ideologicznym feudalizmu, u Gałczyńskiego zaś — eskapizmem, ucieczką w świat drobnomieszczańskiej fantastyki codzienności. I tu, i tam można mówić o dużej inwencji „kombinatorycznej“ (rozwoju tzw. „formalnych“ wariantów stylu). W każdym razie nie wydaje się, aby mogła tu być mowa o wpływach i świadomym kontynuowaniu tradycji, jak to sugerowali niegdyś — z aprobatą — krytycy *P r o s t o z M o s t u*, którzy wypisali zresztą o poecie nieprawdopodobną ilość głupstw<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Godne podkreślenia, że krytycy uważani za bardzo spostrzegawczych, np. eseista Bolesław M i c i Ń s k i, zupełnie nie byli w stanie dostrzec społecznego tła wierszy Gałczyńskiego; nawet w najprostszym, tematycznym sensie. Woleli — jak to w najwyższym stopniu robił redaktor *Prosto z Mostu* (1937, nr 57/58) Stanisław P i a s e c k i — doszukiwać się w nim urojonych, renesansowych tradycji tężyny narodowej. Najrozsądniejsze przed wojną uwagi o Gałczyńskim wypowiedział Józef Czechowicz (*Prosto z Mostu*, 1936, nr 13) i Stefan N a p i e r s k i (*Ateneum*, 1938, nr 2). Te ostatnie ciekawe są tylko w odniesieniu do warsztatu poety.

Wróćę teraz do samego problemu „zgodnych sprzeczności“. Otóż w pewnych wypadkach mogą one być znakiem głębokiego rozdarcia wewnętrznego w widzeniu świata. W wypadku Gałczyńskiego były one raczej sposobem wykręcania się od jednoznaczności poznawczej. Wchodzi tu w grę ów mechanizm przekręcania, spokrewniający inwencję poety z mechanizmem humoru. Nie wdając się w teoretyczne analizy zjawiska śmiechu, możemy powiedzieć, że opiera się ono na pewnej dewaluacji, kompromitacji i obnażeniu, opartym na niespodziance myślowej. Analogicznie można się zastanowić nad stylem Gałczyńskiego. Zbieżność z mechanizmem humoru polega u niego zarówno na dewaluowaniu, kompromitacji i rozbiciu elementów zewnętrznego świata, jak i na rozbijaniu jednolitości i sensowności nurtu własnego wzruszenia lirycznego.

W jaki sposób kompromituje poeta świat zewnętrzny, powiedziałem już w rozdziale o satyrze poety. W liryce jednak te same sposoby znaczą co innego. Proceder Gałczyńskiego polega tu na ustawicznym „rozkładaniu“, atomizowaniu bohatera lirycznego. Niewątpliwie zaznaczał się w tym punkcie destrukcyjny (niekoniecznie uświadomiony) wpływ pewnych kierunków poezji europejskiej. O ile jednak tam miało to charakter „poważny“, wyposażony nawet w pewne własności intelektualne, to u Gałczyńskiego zamiar poetycki jest inny, i skromniejszy. Mianowicie: rozbijanie jednolitości nurtu lirycznego oparte zostaje na skojarzeniu humorystycznym. Powaga wywołuje natychmiast swoje zaprzeczenia, nie tylko jednak drogą „dialektycznego“ działania bezwzględnych sprzeczności, ale po prostu w nurt uczucia włączają się bez przerwy sprawy uboczne, wyposażone często w właściwości kompromitujące swą obrzydliwością czy intymnością. Parodiowanie samego siebie widoczne było np. w cytowanym przed chwilą wierszu.

Nie chciałbym wywoływać wrażenia, że ówe rozbijanie jedności wzruszeniowej poematu polega zawsze na wykorzystaniu i wtrącaniu elementów humorystycznych. Działa tu tylko zasada, zbliżona do zasady humoru, to jest zasada zaskoczenia inną stroną rzeczy, tzw. popularnie „odwrotną stroną medalu“. Zasada ta, jak łatwo się domyśleć, działa najczęściej w kierunku ujemnym, rozkładającym, kompromitującym. Chciałbym jednak podkreślić, że może także działać w kierunku wręcz przeciwnym. Tak na przykład po ironicznym hymnie na cześć *Małych kin* następuje pointa, w której okazuje się, że małe, niepoważne kino

...to gospoda ubogich,  
którym dzień spłynął źle...

a więc z drwiącego nieco opisu wyciąga poeta wniosek zupełnie poważny, odsłaniający inny, wzruszający aspekt sprawy. Najczęściej jednak zaskoczenie inną stroną rzeczy polega na nagłym włączeniu do ciągu lirycznego — paradoksalnego aspektu rzeczy, często o równym walorze znaczeniowym (tzn. nie mniej „poważnym“ czy „niepoważnym“, a po prostu — innym). Znow odwołuję się do podanego powyżej przykładu.

## 4

Gałczyński uduziwniał rzeczywistość, pozostając jednocześnie banalnym; uprawiał fantastykę codzienności, obracając się jednocześnie w ograniczonym kręgu wyobraźni; rozbijał jednorodność nurtu lirycznego i przemyślał nonsens pod płaszczykiem rytmu<sup>7</sup>. Jednocześnie — nikt temu nie zaprzeczy — był poetą prostym. Oto paradoks godny doskonałego poety. Paradoks — klucz do całej twórczości Gałczyńskiego.

Jak to być może? Otóż u Gałczyńskiego styl, widzenie świata, myśl poetycka były długo pogmatwane i dziwaczne. W jego wierszach galopowały nieraz całe chmary nonsensów; ale uczucia, które te wiersze ożywiały, były nadzwyczaj proste. Prosta miłość do żony bije z meandrów fantastycznych opisów, prosty szacunek dla bohaterów i pogarda dla kombinatorów prześwitują przez mgły *Kolczyków Izoldy*, prosta miłość ojczyzny promieniuje z wierszy wojennych. Wszystko może być — dla przedwojennego Gałczyńskiego — zmyśleniem, dziwactwem, błędem; tylko uczucia są zawsze pewne i proste. Źródło poezji Gałczyńskiego bije w sercu poety. Cokolwiek zmaści umysł lub przekrzywi wyobraźnia, serce zawsze ma rację:

Długom błądził i szukał, świat mnie zalewał jak woda,  
pełen stworów dziwacznych, niksów, wodników, rusałek,  
aż pewnego wieczoru znalazłem, czego szukałem —  
żonę pochmurnoką, małego, słodkiego kobolda.

Gdy pada z deszczem zmrok, gdy męczy mnie nuda i trwoga,  
gdy strach pospołu z psalmistą tak pijam, jak ciemne wino,  
splątam za wierszem wiersz, jak wianek z rozmarynu  
na głowę słodkiego kobolda, na głowę małego boga.

( \* \* \* )

<sup>7</sup> Por. A. Sandauer, *op. cit.*

Uczucia — dobrze; ale jakie uczucia? Nie tylko najprostsze, lecz i najpowszechniejsze. Są w poezji „wieczne“ tematy: miłość, przyroda, ojczyzna, rodzina. Są też „wieczne“, od człowieka nieodłączne, uczucia. Otóż Gałczyński w tych „wiecznych“ tematach, które w dziejach literatury i poezji przybierały nieskończoną ilość wariantów i sensów, umiał odnaleźć taki styl odczuwania i taki sposób oddania owych odczuwań, który dostępny był i bliski każdemu prostemu człowiekowi, pragnącemu dla siebie przede wszystkim bardzo zwyczajnego i bezpretensjonalnego szczęścia. Temu człowiekowi, którego życie i pracę tak lubił chwalić Gałczyński, słusznie potępiając — w jego imieniu — elitarną poezję, i jednocześnie fałszywie (!) drwiąc — w jego imieniu — ze spraw o większym wymiarze intelektualno-społecznym. Był w poezji Gałczyńskiego „instykt szczęścia“, był żywiołowy optymizm szczęścia, wiara w życie, jakiegokolwiek by było. W jego przedwojennym, programowo-absurdalnym wierszu *Serwus Madonna* tuż po zapewnieniu: „Wszystko jak sen wariata śniony nieprzytomnie“, czytamy także inne zapewnienie:

Albowiem życie wiekuiste — śmierć płonna.

Być więc może, że (odwołuję się jeszcze ciągle do czasów przedwojennych) mimo całego przekonania o nieracjonalności życia, mimo całej afektowanej pogardy dla zagadnień społeczno-intelektualnych, wobec których poeta był bezradny myślowo i — może — artystycznie, na dnie jego przekonań poetyckich tkwiło poczucie niezniszczalności życia, jego zasadniczej słuszności i dobroci. I to poczucie, choć dziś dla nas niewystarczające, było na pewno kotwicą jego poezji. Dla uważnego czytelnika nie ulega wątpliwości, że wiersze Gałczyńskiego — mimo wszelkich pozorów — są poezją uczuć zupełnie prostych, nie tylko osobistych, erotycznych czy rodzinnych. Nawet jego wiersze dekadencje wpisywały się bez trudności w „cygańską“ tradycję naszej i światowej liryki. Zawsze mówiły o konkretnej sytuacji poety, o jego bardzo rzeczywistych i zrozumiałych uczuciach; nie tońęły natomiast nigdy w głębiach dekadencjości, „metafizyczenia“ itd. I więcej: na dnie poezji Gałczyńskiego — znów wbrew pozorom — odkrywamy pewną uporczywą i spokojną wiarę w swego rodzaju życiowe czy moralne „imponderabilia“. Zadziwia np. spokój, z jakim przyjmował groźbę wojny (*Troszeczkę pomarzyć*), jak natychmiast odnalazł w sobie niezłomną wiarę w słuszność i niewątpliwe zwycięstwo sprawy ojczyzny, której zagrożenie przez „kolegę Atyllę“ (Hitlera) może być tylko chwilowe i skazane z góry na klęskę. Podobnie — mimo chwilowych inwektyw czy zniechęceń — jest z miłością do

ojczyzestego krajobrazu, z wiarą w piękno i trwałość miłości, przyjaźni itp. Kiedy zostały zagrożone i poddane w wątpliwość pewne „pierwsze zasady“ moralne: prawda, miłość, ojczyzna, pokój — Gałczyński z miejsca zapomina o swojej dawnej niechęci do spraw społecznie ważnych i z pewnością oraz spokojem wyraża wiarę w słuszność i przetrwanie owych wartości. Stąd się wywodzi, że pierwszego wstrząsu w poezji Gałczyńskiego trzeba szukać w wierszach powojennych, i to jest też zapewne przyczyną, że bardzo prędko, nim jeszcze Gałczyński uświadomił sobie w pełni zadania socjalistycznego poety, oddał swoje pióro sprawie obrony pokoju. Trzeba też dodać, że wojna nie mogła nie spowodować u poety patriotycznej reakcji na hitlerowski najazd: zawdzięczamy jej szereg pięknych wierszy, od *Flag* do elegii *Na śmierć Esteriny*. Rzeczywistość społeczna siłą wdzierała się do wierszy poety.

Bliskie szerokim masom czytelnicznym cechy poezji Gałczyńskiego — występujące zresztą w połączeniu z innymi, płynącymi z zupełnie innych źródeł — związane były ze szczególnym stylem lirycznym. Wiele o nim, jak już widzieliśmy, można powiedzieć. Gałczyński był jednak zawsze — i słusznie — uważany przez wszystkich za poetę prostego i zrozumiałego. Ale rodzajów prostoty jest tyle, ilu twórców. Jeśli Gałczyński — obok Broniewskiego i Tuwima — był najpopularniejszym poetą współczesnym, to jednocześnie zrozumiałość jego poezji była zupełnie swoista i od poezji tamtych różna.

Prostota poezji Gałczyńskiego opiera się na mowie mówionej jako na bazie stylistycznej. Gałczyński celowo, z dezynwolturą, w pełni świadomie wykorzystywał wszelkie niedokładności, zacięcia, skróty potocznej mowy ludzkiej: siekał lub nieprzerwanie wydłużał zdania, urywał w połowie, posługiwał się obficie równoważnikami, nieprawidłowo budował zdania poboczne. Tak jak w ustach mówcy zaplątuje się nieraz jednocześnie kilka intencji uczuciowych czy znaczeniowych, tak w lirykach Gałczyńskiego zdania wydają się czasem przychodzić — gramatycznie — z różnych stron. Wchodzi to w skład szerszego zresztą obyczaju poetyckiego. Mianowicie: Gałczyński wychodził naprzeciw czytelnika nieufryzowany, na bakier z obowiązującymi regułami; pewien nieporządek posiadał u poety charakter kokieterii<sup>8</sup>. Ale skrótowny czy „nieporządnny“ tok wiersza wcale nie

<sup>8</sup> Oto przykład:      Kultura to nie żaden cud,  
lecz zwykła świeczka,  
to tych spod serca parę nut,  
ludzkość serdeczna.

oddala go od czytelnika. Nie zapominajmy, że wzorem jest dla poety mowa ludzka, że poezja przybiera tu charakter improwizacji ulicznej: „twórca mówi tak, jak wszyscy... ale to jest jednak poezja!“ Niewątpliwie było to jeszcze jedno źródło popularności Gałczyńskiego, podobnie jak przystępność jego wierszy wiele zawdzięcza stosowaniu popularnych i tradycyjnych form wiersza — rytmów, rymów, budowy stroficznej czy nawet gatunków lirycznych. Wszystko się tu łączy: prostota uczuć z prostotą języka, proste formy ludzkiej wrażliwości z tradycyjnymi formami lirycznymi, choć poeta nieraz z nimi igrał i lubił je przekrzywiać i przestawiać.

Gałczyński, powróciwszy do kraju, nie tylko satyrze, jak wiemy, poświęcał swoje pióro. Jego obfita wówczas liryka szybko powróciła do tych tematów i form wypowiedzi, które poeta najchętniej uprawiał przed wojną. Znowu rozkwitła poezja życia codziennego, zwykłych smutków i zwykłych radości ludzkich. Był to niewątpliwie wyraz odprężenia po latach wojny, uspokojenia porażonej wyobraźni i póżucia moralnego: wszystko „wracało do normy“. Gdyby nie satyra i elementy satyryczne w liryce (poeta często wtrącał je do swych wierszy), zdawałoby się nieraz, że Gałczyński nie widział przemian, jakie zaszły po wojnie, i nie czuł kierunku, w jakim zmierza kraj. Wiele jego wierszy mogłoby się bez trudności znaleźć wśród utworów przedwojennych. Wspomniałem już, dlaczego mogło się to poecie i niektórym jego czytelnikom wydawać usprawiedliwione.

W głębszej warstwie poezji Gałczyńskiego dokonywały się jednak ciekawe przemiany. Chaos wrażeń uspakajał się, łagodził; „dziwność“ — przed wojną przybierająca nieraz upiorne, fantastyczne kształty — „oswajała się“ stopniowo, stając się nieobowiązującym żartem, poetycką igraszka. Co jednak najważniejsze, owa prostota uczuć, optymizm i zaufanie do życia, które niegdyś można było wy czuć zwykle tylko w tonie i atmosferze wiersza, przechodziły do bezpośrednio znaczeniowej warstwy utworów i zmieniały Gałczyńskiego w najpogodniejszego chyba poetę lat powojennych. Umiał on też w pełni zachować i rozwinąć komunikatywność swego stylu, „zwy czajność“ języka i tradycyjność — nieraz zresztą żartobliwie poważną — formy poetyckiej, o których była już mowa.

---

Ze trudno? Hm. To nic. To nic.

Grunt to nadzieja.

Więc zamiast znaczka na ten list,  
serce naklejam.

(List noworoczny, w tomie: *Ślubne obrączki*, 1949)

Wróć na chwilę w przeszłość: przed wojną Gałczyński był poetą zblakowanym, oszukanym przez faszyzm, który starał się zdyskontować te wartości w jego poezji, które zbliżały ją do szerokich mas czytelnicznych, tzn. przede wszystkim kult pracy, szacunek dla prostego człowieka oraz optymizm „mimo wszystko”. Te wartości poezji Gałczyńskiego znacznie poprzedziły jego związanie się z tygodnikiem *Prosto z Mostu*. Więcej: od postawy politycznej poety były w pewnym stopniu niezależne, tzn. szersze, głębsze i od niej prawdziwsze. One też uratowały dla nas wiele wierszy przedwojennych Gałczyńskiego. Po wojnie, kiedy cechy te zaczęły się ujawniać coraz silniej, ich aktualność stała się na pewno większa, a ich adres społeczny sensowniejszy. Trzeba jednak od razu dodać, że wówczas wyrażały się jeszcze w sposób bardzo ogólnikowy i — co ważniejsze — sam poeta dobrze nie rozumiał, dlaczego są one przydatne i cenne dla czytelnika naszych czasów. Chodzi mi tylko o to, że mimo powojennego powrotu do mało zmienionego stylu poetyckiego, styl ten w rzeczywistości zawierał w stopniu silniejszym, niż dawniej, istotne wartości poezji Gałczyńskiego; że te wartości stopniowo mnożyły się i koncentrowały, aż do chwili, w której Gałczyński zrozumiał, czego żąda od niego socjalistyczna współczesność. Dokonując obrachunku ze swoją przeszłością, rozpoczął nowy okres twórczości, opartej już na świadomym uczestnictwie w budowaniu socjalistycznej kultury:

Z większą niż kiedykolwiek radością biorę dziś pióro do ręki. [...] Radość płynie stąd, że nareszcie rozpoczyna się rewolucja kulturalna w Polsce, w której to rewolucji i ja biorę udział...<sup>9</sup>

Kiedy Gałczyński pisał w r. 1950 powyższe słowa, najtrudniejsze znajdowało się już poza nim: przełamana została niechęć pióra do spraw społecznych; Gałczyński był już autorem wielu pięknych wierszy patriotycznych, od niedawna zaś i polityka weszła w krąg jego poetyckich zainteresowań. Ten okres rozwojowy Gałczyńskiego nie obywał się jednak, co rozumiałe, bez nowych trudności i błędów.

## 5

Powojenną twórczość Gałczyńskiego można podzielić bez trudu na trzy wyraźne etapy. Pierwszy, o którym była już mowa, wyrażał się kontynuacją przedwojennego stylu lirycznego i rozkwitem satyry, uderzającej na ogół w groteskowe przeżytki przeszłości w dziedzinie

<sup>9</sup> K. I. Gałczyński, *O sobie*. *Odrodzenie*, VII, 1950, nr 8.

obyczajowej, później — politycznej. Są to lata „Zielonej Gęsi“ i *Zaczarowanej doróżki* — 1945—1948. Lata 1948—1951 — *Ślubne obrączki* i częściowo *Wiersze liryczne* (wydane w r. 1952, ale gromadzące przeważnie utwory wcześniejsze) — można by nazwać latami „deklaratywnej“ liryki politycznej (zainteresowania Gałczyńskiego dla satyry znacznie w tym czasie osłabły). Wreszcie, po dłuższej przerwie w publikacjach, poemat *Niobe* rozpoczyna w r. 1952 nowe poszukiwania artystyczne Gałczyńskiego. Zdaje się, że lata bezpośrednio poprzedzające śmierć przyniosły najwybitniejsze dzieła twórcy, skoro powstały wówczas takie klejnoty jego liryki, jak *Ojczyzna* czy *Księżyc*, jak niektóre fragmenty *Niobe* czy *Wita Stwosza*, i tak doskonałe utwory lżejszej muzy, jak cykl bajek *Ezop świeżo malowany*.

Jesteśmy w tej chwili w roku 1949. Jeżeli zwrot polityczny i tematyczny twórczości Gałczyńskiego dokonał się prędko, to styl, realia i upodobania wyobraźni poety przekształcały się bardzo wolno. Gałczyński bardzo mało — w swej liryce — wiedział, co się wokół niego dzieje. Jest to zresztą zrozumiałe i wiąże się ściśle z naturą drogi, którą Gałczyński postępował ku roli poety socjalistycznego. Mianowicie: poeta — zarówno z racji doświadczeń swego życia, jak i swej twórczości — nie umiał problemów współczesności atakować z pozycji walczącego rewolucjonisty, z pozycji człowieka świadomego trudności i w imię łamania tych trudności występującego. Daleki był początkowo od pozycji aktywnego współuczestnika przemian społecznych.

Świadomość wysiłku rewolucyjnego, świadomość trudności i walki klasowej w kraju była dlań jakby przymglona, bo pisarz osobiście tej walki nie przeżył i nie doświadczył. Dlatego poetyckie odkrycie demokracji ludowej stało się dla Gałczyńskiego równoznaczne z odkryciem ziemskiego raj.

Gałczyński pisał o wszystkim: o walce o plan, o sprawie pokoju, o odbudowie miast, o przyjaźni polsko-radzieckiej, a przede wszystkim o szczęściu codziennego życia w Polsce. Wszystko w jego wierszach układało się radośnie, pogodnie, łatwo. Jednakże pewnych spraw dokładnie nie znał i umiał je wyrazić tylko deklaracjami, inne zaś przedstawiał w świetle dość szczególnym. Szybko to zresztą spostrzeżono.

Nowe zainteresowania poezji Gałczyńskiego zostały początkowo przyjęte z radością przez krytykę i czytelników. Po niejakiem czasie zaczęto jednak stawiać pewne zarzuty, ową zaś przysłowiową, przepelniającą kielich kroplą stał się wiersz *Tobie łatwiej córeczko*, który



zaatakowano i zaatakowano brutalnie, biorąc za punkt wyjścia ataku dość w istocie niefrasobliwe rymowanie (moje złotko — Nowotko), dające nie zamierzone oczywiście przez poetę efekty humorystyczne. Zarzucono Gałczyńskiemu niepoważny stosunek do spraw poważnych, nieumiejętność należytego, nie budzącego wątpliwości wyrażenia problemów współczesności, nieuzasadniony, płytki, drobnomieszczański optymizm i deklaratywność. Rewizja tych — zbyt pochopnych i nie wnikających w istotę rozwoju poety — zarzutów nastąpiła dopiero później. Niemało przyczynił się do tego, oczywiście, zarówno sam poeta, który udoskonalił swoją twórczość, jak czas, który wiele błędów i nieporozumień wytłumaczył i rozjaśnił.

Przytrafiło się przede wszystkim Gałczyńskiemu charakterystyczne zagubienie perspektyw: wykorzystując własne, uzbierane już doświadczenia poetyckie, doprowadził w niektórych wierszach (przede wszystkim z tomu *Ślubne obrączki*) do swoistego utożsamienia pewnych typowych marzeń mieszczańskich z rzeczywistością demokracji ludowej. Demokracja ludowa stała się w jego wierszach rajem mieszczańskim, mieszczańską utopią. Obraz rzeczywistości zwięził się pod jego piórem do obrazu powszechnego, elementarnego szczęścia życia codziennego, traktowanego jednak dość prymitywnie, „drobnomieszczańsko“. Pamiętamy przedwojenne wiersze poety o inteligentach, którzy marzyli o stałej pracy w „firmie, bo praca w firmie to czysty raj“. Otóż ich marzenia się spełniły. Wszyscy dostali pracę w firmie, wszystkim się dobrze powodzi, wszyscy spokojnie pracują, a potem wracają do domu, podlewają pelargonie na oknie i słuchają przez radio „Mazowsza“. Elementy przedwojennego „prywatnego“, intymistycznego nurtu twórczości poety znalazły tu nowe zastosowanie. Jest to jakby „konsumpcyjne spojrzenie na socjalizm“. Trudno się dziwić, że wielu ono drażniło, zwłaszcza że dopiero się wówczas rozpoczynała walka o wykonanie sześcioletniego planu, że literatura zorientowana była przede wszystkim na produkcję i jej trudności, że były to — wreszcie — lata wielu niedociągnięć i braków. Należało jednak zrozumieć, że Gałczyński robił, co mógł. Przyzwyczajenia wyobraźni były silniejsze od politycznych celów, które poeta sobie stawiał. Czasem też paczyły zamierzoną wymowę wiersza.

Szczególnie wyraźnie uwidaczniało się to w wierszach poświęconych wielkim tematom politycznym. Podobnie jak opis codziennego życia w kraju zmierzającym do socjalizmu zmieniał się nieraz w panegiryczny okaz rzekomego raju, tak tu pomagał sobie nieraz poeta przesadnym, frazeologicznym apoteozowaniem, głośnymi deklaracja-

mi, bogactwem pozornie tylko związanych z tematem rekwizytów. Aby dobrze zrozumieć postępowanie pisarza, trzeba i w tym wypadku odwołać się do tradycji jego stylu.

Ulubionym niegdyś „sposobem“ urozmaicania czy nawet budowania wiersza było dla Gałczyńskiego zmienianie stosunku bohatera lirycznego do tematu, rozbijanie nurtu lirycznego. Jasne, że proceder ten nie mógł mu być przydatny obecnie. Gałczyński stał się nagle ubogi w materiał poetycki: nie miał z czego budować wiersza, tym bardziej, że tylko część jego tradycyjnych rekwizytów mogła mu być teraz użyteczna. A wielki temat polityczny wymagał wiele. Nie wystarczyły same deklaracje, trzeba je było czymś podeprzeć. Tu właśnie tkwiła trudność i, jak się zdaje, błąd poety: sądził, że tam, gdzie trzeba było obserwacji i przeżycia, wystarczy ornament. Gałczyński chciał zostać poetą politycznym posługując się fałszywym bogactwem ornamentu. Jeśli za „deklaratywne“ uważamy takie wiersze, w których określone uczucia czy wzruszenia, wyrażone przez poetę *explicito*, dosłownie i po imieniu, nie znajdują uzasadnienia w całości utworu (lub też znajdują uzasadnienie zbyt wątle), nie posiadają własnego dowodu wzruszeniowego — to wiele wierszy Gałczyńskiego — z okresu, powiedzmy, *Ślubnych obrączek* i późniejszych — posiadało tę cechę w wysokim stopniu. Wiersze te, mianowicie, to formuły polityczne *plus* ornament. Gorzej: formuły polityczne utopione w morzu ornamentów. Ornamenty zresztą pochodziły często z „drugiej ręki“.

Było trochę — nieudanych zresztą — parodii tego stylu Gałczyńskiego. Przepis na wiersz wygląda wtedy tak (oczywiście, przedstawiam rzecz karykaturalnie): bierze się poważny temat, powiedzmy — walkę o pokój. Cóż to jest walka o pokój? To walka klasy robotniczej Zachodu o swe prawa, to nasz wysiłek produkcyjny, to obrona naszego codziennego życia, szczęśliwego i spokojnego mimo wszelkich trudności, to wreszcie obrona dorobku kulturalnego. Każdy z tych momentów łatwo wyrazić kilkoma skrótowymi obrazami (pięści strajkujących dokerów, robotnik przy maszynie, małe dzieci, muzyka Bacha albo pióro poety). Trzeba to wszystko zmieszać... i wychodzi taki fragment:

i plakaty, plakaty na ścianie,  
i przez świat idące wołanie,  
głosy matek i pięści dokerów,  
i motory, i pióra autorów,  
wielkie oczy dzieci małych,  
artykuły wstępne i piosenki,

i ta lampa, co mi teraz świeci,  
i płynące jak śpiew transparenty  
przez kontynenty, przez firmamenty —  
i najwyższa ze wszystkich lir:  
Pokój!<sup>10</sup>

(Przez świat idące wołanie...)

Oczywiście wszelka sztuka polega na wyborze i „mieszaniu“ obrazów. Chodzi jednak o to, aby były ze sobą organicznie związane. Cytowany fragment, na który podałem karykaturalny przepis, nie raziłby mocno, gdyby nie znajdował się w otoczeniu innych, bardzo podobnych, gdyby zasada budowania wiersza była zwykle inna. Rekwizyty poetyckie nie są tu zasymilowane: pochodzą z drugiej ręki i nie prowadzą w sposób naturalny do końcowego wniosku.

Pochodzą z drugiej ręki, tzn. nie wypływają z głębokiego doświadczenia poetyckiego autora. Są pożyczane, nie własne. Chcąc uświetnić

---

<sup>10</sup> Z tomu: *Wiersze liryczne*, 1952. A oto inny przykład: wiersz *Toast* (także z *Wierszy lirycznych*):

Ja za hutników i górników,  
którzy na warcie stoją;  
ja za poetów i lotników,  
za cały Front Pokoju;  
  
za lud nad Oką i Sekwaną,  
nad Wisłą i nad Szprewą.  
Za wszystkie dzieci. Za wiślaną  
falę srebrzystobrewą;  
  
za wszystkich miasta architektów,  
za socjalizmu sławę;  
za Bethovena, za Mozarta,  
za Polskę i Warszawę;  
  
za małych księży; myśl Engelsa;  
i jeszcze raz za dzieci!  
Za dni jutrzejsze! Za zwycięstwa!  
za Wrocław i za Szczecin;  
  
za tych, co krwią do Partii płacą.  
I za te złote chmury!  
Za astronomów, wynalazców  
i zamiataczy ulic...

Nie mam tu nic przeciwko samemu chwytowi wyliczania; rażąca jest łatwizna sąsiadujących ze sobą haseł.

To przykłady na deklaratywną publicystykę. Wierszy, w których szczególnie rażąco okazywało się utożsamienie demokracji ludowej z drobnomieszczan-

poruszony temat, Gałczyński sięga zarówno do rekwizytów artystycznych (symboliczni przedstawiciele sztuki: Bach, Chopin, Stwosz, Mickiewicz), jak i do notatek gazetowych, przynoszących ostatnie wiadomości ze świata. Jednak i w jednym, i w drugim wypadku są to często puste formy, słowa, ornamenty panegiryku — co nie znaczy zresztą, że Gałczyński nie umiał nigdy przeżyć głęboko wydarzenia politycznego. Innym elementem lirycznego alembiku są realia codziennego życia. Do czego prowadzi ich nadużycie, mówiliśmy powyżej. Wszystko razem stwarzało czasem atmosferę sztuczności i deklamacji. Tak płacił poeta za przedwojenne zwężenie wyobraźni, za oddalenie i obojętność dla problematyki społecznej i intelektualnej, i — co z tego wynikało — za trudność rzetelnego zrozumienia wszystkiego, co się wokół niego dzieje.

Nie chcemy przez to powiedzieć, że wiersze poety z lat, mówiąc z grubsza, 1948—1951 nie posiadają dla nas wartości. Wręcz prze-

---

skim rajem, poszukajmy w *Ślubnych obrączkach*. Oto *Dytyramb na cześć pokoju*:

Dzięki tobie kupują meble  
narzeczeni.

Dzięki tobie w seminariach  
uczą się studenci wytrwali.  
Dzięki tobie spokojnie na koźle  
dorożkarz fajkę pali.

Dzięki tobie na kolanach babki  
mruczy malutki kotek.  
Szafarzu myśli pogodnych  
jak kwiatki,  
opiekunie bibliotek!

Gorzej jest w wierszu (\*, \* \*) (s. 20):

**I WSZYSTKO MUSI BYĆ ZAŁATWIONE:**

żeby wszyscy mieli płyty z gramofonem:  
Bacha, Haydna, Czajkowskiego, Szymanowskiego  
i „Pulcinellę“;  
żeby wszyscy mieli kurę i Bacha w niedzielę,  
tj. alkohol radości blisko, a knajpę daleko;  
(„O radości, córo bogów...“)  
żeby się zestroiły sprawy wiejskie i miejskie,  
i żeby więcej metalu, i żeby dniało;  
żeby się dźwigało, bracia i potężniało  
nasze państwo! nasze państwo plebejskie.

ciwnie: nawet swym niezbyt szczęśliwym stylem umiał poeta nieraz porwać czytelnika. Wtedy zwłaszcza, gdy entuzjazm autora silnie spajał różnorodne elementy wiersza. Byłoby ślepotą niedostrzeżenie roli społecznej wierszy Gałczyńskiego, wysiłku, jakiego wymagało przestawienie jego poezji na „tor, którym przejeżdża rewolucja“, niewątpliwej urody wielu jego ówczesnych utworów. Trzeba tu mówić o — koniecznej widocznie, ze względu na własne tradycje poetyckie — niedoskonałości pewnego etapu rozwojowego poety, o niczym więcej. Zapewne, jest sztuką z tak właściwie banalnych i mechanicznie łączonych elementów „zrobić“ wiersz. Niejeden i z tego byłby dumny i za to byłby chwalony. Zresztą i w takich poematach jak *Przez świat idące wołanie...* znajdujemy fragmenty wyższego lotu, ale ten fałszywy barok polityczny, montowany z długich wyliczeń i rwanych zdań-haseł, nie jest tym, co możemy uważać za szczyt poezji Gałczyńskiego. Sam poeta wiedział o tym dobrze i poszedł — po przeszło roku prawie zupełnego milczenia — o wiele dalej.

## 6

*Niobe* jest poematem o poezji. O poezji w ogóle i o poezji Gałczyńskiego. Jest

poematem pisany jak gdyby w trzech planach: 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 dziś zdobi

---

Fałszywa „krzepa“ tryska z takich np. wierszy:

Służba Polsce? Wasz syn, mówicie, zapisał się?  
 Dumni jesteście. Brawo.  
 Naród to jest rodzina. Usprawnimy komunikację,  
 więcej szos tryśnie ku Tobie, Warszawo.  
 . . . . .  
 Zetwuem? Fajni goście. Dąbczaki. Dąbrowszczaki.  
 Każdy, wiecie, tak jasno spoziera,  
 jak pilot samolotu. Ano, już dziś kraj taki,  
 jak piosenka, jak rozkaz generała Waltera.

(*Służba Polsce*)

Trzeba jednak koniecznie dodać, że sporej ilości najbardziej w tym stylu utrzymanych wierszy nie włączył Gałczyński do *Słubnych obrączek* ani nie wydał później.

hall poradziwiłłowskiemu 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<sup>11</sup>.

To prawda, ale w ostatnim zdaniu krytyk się nieco zapędził. Byłoby błędem doszukiwanie się w *Niobe* „filozoficznego problemu trwałych wartości w sztuce“. Sam krytyk zresztą przyznaje, że ten problem obejmuje tylko część poematu, gubi się w meandrach wyobraźni Gałczyńskiego. Polemizując z Lichniakiem Matuszewski przyjmuje, mimo zastrzeżeń, jego punkt widzenia na *Niobe*, jako „na zespół tez intelektualnych“ wyrażonych poetyckim językiem. Dlatego dochodzi do wniosku, że poemat zakrawa trochę na apologię „sztuki wiecznej“. Tymczasem Gałczyński takich ambicji intelektualnych i historycznych nie miał. *Niobe* nie jest symbolem sztuki w tym sensie, o jakim mówili krytycy. Jej losy nie mają bynajmniej obrazować historycznych przekształceń sensu dzieła sztuki, obrazować „wiecznych wartości artystycznych“. Żeby tak przypuszczać, trzeba zupełnie nie pamiętać o właściwościach całej poezji Gałczyńskiego. *Niobe* jest symbolem sztuki, ściślej — poezji, ale w innym sensie. Za jej pośrednictwem wyrażają się aspiracje poezji samego Gałczyńskiego. *Niobe* jest apologią *pro poesia sua*.

*Niobe* nie jest więc estetyką Gałczyńskiego, jest jego poetyką. Językiem obrazów mówi, jak sobie Gałczyński wyobraża zadania poe-

---

<sup>11</sup> R. Matuszewski, „*Niobe*“ i „*Wit Stwosz*“. Nowa Kultura, III, 1952, nr 5. Matuszewski pisze m. in.:

„Podjęty przez poetę problem tzw. wartości trwałych w sztuce jest problemem filozoficznym, jednym z najtrudniejszych problemów estetyki marksistowskiej. Wiąże się on nierozdzielnie z zagadnieniem historycznie zmiennej i klasowo uwarunkowanej funkcji sztuki, z tym wszystkim, co stanowi całą historyczną treść sztuki jako zjawiska społecznego. Gałczyński tylko miejscami zbliża się do tych zagadnień w swojej wizji dziejów nieborowskiej *Niobe* (np. w części pt. *Mała fuga*). Snując fantazje na temat dziejów *Niobe* nie potrafi dostatecznie zaakcentować głównego ich wątku, który, o ile miałyby nosić znamię typowości, winien ukazywać dobitnie klasową funkcję dzieła sztuki w epoce, w której ono powstaje, i ewentualnie później historyczną przemianę jego roli, oderwanie od związanych z nim dawniej klasowych treści.

Ujęty w sferze nieco ahistorycznej fantastyki, pozbawiony powiązań z konkretnymi treściami klasowymi, problem ów zawisa u Gałczyńskiego w dziejowej próżni, wygląda trochę na apologię idealistycznie pojętej »sztuki wiecznej«.

Zawarty tu komentarz zamierzonego sensu *Niobe* wydaje mi się nietrafny. O co innego w poemacie chodzi, jak to staram się wykazać.

zji *anno* 1952. Poeta wychodzi od opisu rzeczywistego faktu, od cierpienia Niobe mitologicznej, ale przeciw współczesnej, bo mitologia grecka, ujmująca w legendę najprostsze stosunki moralne, jest zawsze aktualna. Niobe, której dzieci Apollo i Diana „rozstrzelali o świcie“, to także polska matka oplakująca rozstrzelanych przez faszystów synów<sup>12</sup>. Poezja musi więc — komentujemy dalej poemat — wychodzić od cierpień ludzkich, od ich codziennych, ale ważnych spraw, wychodzić od dogłębnego, czułego zajęcia się człowiekiem.

Cóż dalej? O ile ów „pierwszy plan“ poematu, o którym mówił krytyk, jest poetycką ilustracją ogólnych założeń współczesnej poezji, to plan następny, „na wpół fantastyczne dzieje greckiej rzeźby, przedstawiającej głowę Niobe“, nie jest niczym innym, jak tylko odtworzeniem rozmaitych natchnień poezji samego Gałczyńskiego. Nagi fakt zostaje niejako „przepuszczony przez kulturę“; poezja wzbogaca go całym dorobkiem swoich doświadczeń, ustawia w wielkim szeregu ludzkiego doświadczenia. Jasne, że poeta może tu mówić tylko w swoim imieniu. Praktycznie biorąc, wyklada tu swoją stylistykę, swoje własne tradycje. Nie przypadkiem Niobe znalazła się w Bizancjum; znamy rozmiłowanie Gałczyńskiego w bizantyńskich madonnach, w dziwacznej nieco architekturze wschodniej, w egzotyzmie tamtejszego słownictwa. Nie przypadkiem także wędruje Niobe przez malarstwo renesansu, nie przypadkiem zjawia się u niej z wizytą „*monsieur Chopin*“, którego Gałczyński uważa przeciw za patrona narodowego charakteru sztuki polskiej i który odgrywa tu w transpozycji słownej „coś w c-dur“, śliczny kujawiak, oznaczony w poemacie \*.\*. „Nieborów“ zaś, gdzie w końcu zawędrowała głowa Niobe, toć przeciw sam ekstrakt stylistyki tego poety, jego zakochania się w dostojnych i nieco dziwacznych wnętrzach, w niezliczonych wariantach barokizującego opisu, jaki Gałczyński tak chętnie uprawiał! Nie przesądzam tu o wartości tradycji poetyckich Gałczyńskiego — to sprawa inna. W tej chwili komentuję tylko *Niobe*.

Cała środkowa część poematu zbudowana jest na zasadzie przecinania się wątków nastrojowych, co poeta podkreśla nadawaniem nazw muzycznych poszczególnym fragmentom *Niobe*. Tak jak w symfonii przeplatają się w kolejnych wariantach stałe motywy, tak tu

<sup>12</sup> Sam poeta pisze w *Ostinato*:

Niobe!  
Czy ty masz może tyle siostr,  
a każda ma twoją głowę?

kontrastują ze sobą pewne „melodie“ wyobraźni: suche, prozaiczne objaśnienia kustosza przerywają autorskie inwokacje do Niobe, aby z kolei ustąpić miejsca spokojowi pejzażowego *Małego koncertu skrzypcowego*, urwanego bolesną, a nieporadną skargą *Nenii Niobe*. Oczywiście, gdyby poemat miał przedstawiać kolejne przekształcenia sensu dzieła sztuki, takie zabiegi stylistyczne byłyby nonsensem, nie są one jednak niepotrzebne, jeśli mają symbolizować natchnienia i style poetyckie Gałczyńskiego, jeśli mają ukazywać wszelkie możliwe ustosunkowania się do człowieka (tu: do cierpienia Niobe), wszelkie struny, w jakie może on w swej poezji uderzyć.

Wreszcie w ostatniej części poematu, zatytułowanej: „*O radości, iskro bogów*“, wszystkie dotychczasowe motywy zbiegają się w hymn na cześć Niobe. Ten hymn jest w oczywisty sposób hymnem na cześć poezji (szerzej: sztuki), poezji, która — można by powiedzieć — podniosła indywidualne nieszczęście Niobe do rangi wspólnego i zrozumiałego wszystkim ludziom cierpienia. Stało się tak dzięki eksploatacji wszystkich możliwych — możliwych oczywiście dla Gałczyńskiego — skojarzeń myślowych i wzruszeń uczuciowych związanych z dziejami Niobe. Jest więc ideowe i artystyczne uzasadnienie swej własnej poezji. Wszystko, co napisałem — mówi poeta — służy w swej różnorodności jednemu celowi; poezja, wychodząc od faktu z ludzkiego życia, tworzy użyteczną społecznie i celową artystycznie syntezę: służy ona głębokiemu, istotnemu porozumieniu międzyludzkiemu, zrozumieniu społeczeństwa i przyrody.

Spiewaj, Niobe, struny swymi,  
mą piszczalkę, także weź ją.  
Kto ci może co uczynić,  
kiedy jesteś wieku pieśnią.

Ziemia blisko. Pieśni blisko.  
Pieśń się śmieje z bomb i kul.  
„O, radości, bogów iskro,  
gwiazdo elizejskich pól!“

(*Niobe*)

Pieśń o cierpieniu kończy się akcentem radości. Niobe to jest poezja, ale to jest także pokój, praca, postęp. Jest to możliwe? Wychodząc od człowieka, poezja wraca do człowieka, ale po to, by przynieść mu pokrzepienie. Wyzwała go od samotności, łączy z innymi ludźmi, służąc społeczeństwu i wskazując społeczeństwu drogę. Dzięki temu, dodajmy, że umie połączyć indywidualne z typowym, że umie prze-



zwyciężyć indywidualne na rzecz powszechnego. Poezja odnajduje braterstwo ludzkie. Niobe to jest „krwią okupiony pokój“. Cierpienie Niobe nie poszło na marne. Nie ulega wątpliwości, że *Niobe* jest poematem w dużym stopniu niezrozumiałym dla czytelnika mało biegłego w śledzeniu odległych aluzji i skojarzeń, nie umiejącego dośpiewać sobie znacznej części tego, co poeta tylko sugeruje. *Niobe* nie jest zrozumiała dla masowego czytelnika. Stało się tak dlatego, że — po pierwsze — sens *Niobe*, który krytyka abstrahuje z poetyckich obrazów, jest podany w formie porwanej i aluzyjnej. Poeta strzeże się pomagania czytelnikowi, nie ułatwia mu w niczym śledzenia rozwoju poematu; — raczej przeciwnie. Po drugie, poeta ucieka od mówienia od siebie, nigdzie nie precyzuje bezpośrednio swego celu. Po trzecie, zagalopowuje się nieraz w stronę formalistycznych chwytów lirycznych. Tak np. chcąc oddać uniwersalny charakter poezji, Gałczyński posługuje się przedziwnym *volapückerem* języków europejskich, albo też, chcąc zasugerować jej „prazwiazek“ z człowiekiem, ucieka się do stylizacji dziecinnego gaworzenia. Dodajmy także, że sam wybór symbolu Niobe jest dla czytelnika niejasny. Czyżby nie można było znaleźć czegoś bliższego naszym tradycjom? Widać nie można, skoro poeta obrał Niobe; takiego właśnie symbolu domagała się jego wyobraźnia — przynajmniej wówczas, w chwili tworzenia. Czytelnikowi to jednak zrozumienia poematu nie ułatwia.

Widzimy więc, że można zgłosić do *Niobe* dwojakie zastrzeżenie: co do kompozycji i dostępności poematu (zarzuty wynikały tu z aluzyjnego i ogólnikowego sugerowania problemu), i co do nieudanych eksperymentów formalnych w niektórych partiach. Wielka jest jednak w *Niobe* siła natchnienia lirycznego! Przypomina się przedwojenny *Bal u Salomona*, który był także wielką erupcją lirycznego żywiołu, rozbiciem się „bani z poezją“. Ale jakaż różnica między zawiłymi meandrami *Balu*, spoza których wyziera wątpliwość, dwuznaczność i strach przed światem, a *Niobe*, w której — poza skomplikowanymi arabeskami rekwizytów i aluzji — widać rzeczywisty kształt ludzkiego cierpienia, przeistoczonego przez sztukę i dzięki temu: zdolnego do natchnienia człowieka wiarą i ufnością w przyszłość.

Nie możemy oceniać poezji porównując je z idealnym — nieistniejącym zresztą — wzorcem realistycznej liryki. Każdy poemat musi znaleźć miejsce we własnej linii rozwojowej danego poety, musimy go oceniać według tego, co twórczego i nowego wnosi do dorobku autora. Otóż, jeśli możemy powiedzieć, że *Niobe* nie jest

poematem w pełni udanym (choćby ze względu na swą małą czytelność), to na pewno jest poematem, który posunął naprzód tragicznie w rok później przerwana twórczość Gałczyńskiego. Poeta sformułował tu zasady swej poetyki — nie mogła ona nie wywołać naszego poklasku. Pokazał głębokie źródła swej poezji, tak jak je widział. Byliśmy już daleko zarówno od programowej szarlatanerii okresu przedwojennego, jak i od programowego panegiryzmu pierwszych lat powojennych. Poetyka wyłożona w *Niobe*, choć w samym poemacie dała wyniki nie całkiem zadawalające, prowadziła do dobrych i pięknych rezultatów.

Dopełnieniem czy też raczej współakordem *Niobe*, której zarzucono pewną „ezoteryczność“ wyobraźni, jest poemat, który — jak rzadko — trzyma się ziemi i jej spraw, a mianowicie — *Wit Stwosz*. Tam mieliśmy jakby uogólnioną teorię własnej sztuki, tu poeta chodzi krok w krok za twórcą, z miłością pokazuje proste sprawy jego rzemiosła i jego życia. Tam mieliśmy symfonię natchnień, symfonię kojarzących się wzruszeń artystycznych, które były zarazem poetyckim *credo* Gałczyńskiego, tu — suita poetyckich obrazów, które rekapitulują los i twórczość artysty i, co bardzo ważne, obywają się bez lirycznych „sztuczek“, pozostają w klasycznej formie lirycznej. Dlatego mówię, że *Niobe* i *Stwosz* to w gruncie rzeczy dwie strony tego samego problemu, który pasjonował poetę — problemu jego własnej poezji. Niektórzy w obydwu tych poematach, zwłaszcza w pierwszym, niesłusznie widzieli swego rodzaju eskapizm, zanurzenie się w sprawy obce współczesności, którą już poprzednio Gałczyński umiał — choć niewątpliwie w niedoskonały sposób — poetycko przetwarzać. Tymczasem wydaje się pewne, że poezja Gałczyńskiego potrzebowała momentu zastanowienia się nad sobą. Tym momentem są właśnie obydwie poematy. Przypominały się w nich różnorodne tradycje i inspiracje artystyczne poety oraz uwidoczniły nowe elementy jego poetyki: właśnie miłość i sympatia dla człowieka, które przybierały tu formy mniej „drobnomieszczańskie“, a zarazem prostsze i uniwersalniejsze; miłość do ojczystego kraju i do jego tradycji, która wyzwalała się z grymasu autoironii, aby skierować się na drogę przejmującego — w najlepszym sensie — patosu; wreszcie wiara w przyszłość, ten — powiedzmy — optymizm, który przestawał już być zdawkowy i ograniczony, a zaczynał zbliżać się do trudnego optymizmu socjalistycznego.

Jednakże *Wit Stwosz* różni się od *Niobe* tym właśnie, że znacznie większą rolę odgrywa w nim moment historyczny, poetycka trans-

pozycja zarówno życia Stwosza, jak i jego wielkiego dzieła — ołtarza mariackiego w Krakowie. Gałczyński poszukiwał w nim prawdy o społecznym życiu epoki. Bogactwo realistycznych szczegółów starał się przełożyć na język poezji. Ale i tu byłoby naiwnością domaganie się od poety precyzyjnego oświetlenia historycznych i społecznych perspektyw dzieła Stwosza. Widzi on bowiem średniowiecznego rzeźbiarza przez swoje własne problemy i poglądy twórcze, doszukując się w Wicie Stwoszu analogii i wzoru dla siebie. Większa ścisłość w kompozycji poematu i głębsze zainteresowanie epoką zostały zapewne spowodowane także przez fakt, że poeta ma do czynienia z postacią historyczną, a nie mitologiczną (a więc bardziej jednoznaczną intelektualnie i uczuciowo). Gałczyński, wczuwając się świetnie w klimat dawnego czasu, wybiera zeń jednak to, co go dziś najbardziej interesuje czy trapi.

Jest tu więc programowe wyznaczenie przymierza pomiędzy pracą a sztuką, która się rodzi z trudu („gdyby Wit Stwosz dzisiaj żył, to by rzeźbił monterów i szoferów“, i — więcej dla monterów i szoferów). Dzieło Stwosza uczy współczesnego twórcę związku z ludem i jego dążeniami. Ale jest tu także porównanie ściślejsze: poeta to rzemieślnik, rzemieślnik słowa — a więc występuje pokrewieństwo przez warsztat poetycki, szczególnie widoczne u rzeźbiarza, którego praca jest w pewnym sensie pracą „ręczną“. Podjęty zostaje motyw poety-rzemieślnika<sup>13</sup>; robotnika. Wypływa zeń charakterystyczne dla samego Gałczyńskiego usprawiedliwienie swej poetyki: mistrz Stwosz „kochał ulicę“, podpatrywał szczegóły życia, kopiował najrozmaitsze przedmioty codziennego użytku, portretował przechodniów, lubował się — tak jak Gałczyński — w codzienności. Ciekawe jest także stałe podkreślanie samotności i nieszczęścia w życiu artysty zdanego na łaskę i niełaskę mecenasów, krzywdzonego i poniewieranego przez los. Słusznie zauważa krytyk, że

postawa rozdźwięku między samotnym artystą a społeczeństwem, której ślady znajdujemy w poemacie [...] — to echo sytuacji artysty w epoce zupełnie innej, bliższej oczywiście samemu Gałczyńskiemu niż Stwoszowi<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Utożsamienie poety z rzemieślnikiem posiada zresztą nieco dwuznaczny charakter. Twórczość artystyczna, z natury swojej „wolna“, może mianowicie zostać przy tym ujęciu zrozumiana jako „zamówienie“. Idealnymi poetami-rzemieślnikami byli poeci dworscy.

<sup>14</sup> R. Matuszewski, „Niobe“ i „Wit Stwosz“. Nowa Kultura, III, 1952, nr 5. Niektóre jednak dalsze zarzuty Matuszewskiego wydają się w istocie zbyt „pedantyczne“, jak to sam krytyk przyznaje.

Ten ostatni na pewno był w większej zgodzie wewnętrznej ze swym społeczeństwem niż poeta, zwłaszcza w epoce przedwojennej. Odzywają się tu echa doświadczeń życiowych i artystycznych Gałczyńskiego, odzywają się bardzo mocno. Zdaje się więc, że *Wit Stwosz*, który jest w swej stylistyce niewątpliwym w porównaniu z *Niobe* krokiem ku realizmowi, nie przedstawia postępu w „teorii poezji współczesnej“, jaką wykladał Gałczyński w *Niobe*, a może nawet wyraża ją w sposób mniej wszechstronny.

Nie przeczy to faktowi, że jako całość *Wit Stwosz* na pewno stanowi utwór bliższy współczesnemu czytelnikowi niż *Niobe*. Nie posiada żadnych załamań, cały jest ściśle związany, czytelny, prosty. Rozsiane są w nim nadzwyczajne piękności (jak *Nocną porą*, *Polskie tercyny*, *Piosenka o Wicie Stwoszu*, prześliczna rozmowa Stwosza z matką). Uroda *Wita Stwosza* jest inna niż dawnych wierszy Gałczyńskiego. Zapowiada w swych najlepszych fragmentach nową stylistykę poety, nowy etap jego rozwoju. Los chciał, że ten etap ograniczył się do kilkunastu zaledwie wierszy.

## 7

Przedziwne były koleje twórczości Gałczyńskiego. Na początku wolał od polityki staromodne dorożki i urok dzikiego wina, później socjalizm rozumiał jako drobnomieszczański raj i z przesady uczynił zasadę swej poezji, a wreszcie oddał się rozważaniom o sensie poezji, po których zdążył dać nam tylko kilka wierszy. Gałczyński był jednym z najlepszych poetów polskich ostatnich lat. Popenił mnóstwo błędów: tyle, ile nikt inny. Tylko jednak głusi mówią zawsze trafnie o muzyce. Gałczyńskiego wiodł nieomylny instynkt poetycki, który sterował nim w najlepszym kierunku: do poezji, nowej ideowo i prawdziwej uczuciowo. Wiodła go też miłość do człowieka, która sprawia, że nie ma w jego twórczości wierszy nam obojętnych. Kiedy bawił się w „Bachusa demokracji“, radował czytelnika wyrazem najprostszych uczuć ludzkich; kiedy przesadzał, mówił przesadnie prawdę; kiedy „estetyzował“, robił to z myślą o społecznej roli poezji. Jak te paradoksy były możliwe, starałem się wytłumaczyć. Gałczyński miał do zwalczania ciężkie dziedzictwo i do oswojenia szczególne właściwości swego talentu. A jednak był zawsze poetą żywym, zawsze poszukującym, zawsze pełnym dobrej woli. Mało kto w powojennej literaturze tyle zrobił, tyle szukał. Mało kto z takim uporem dążył do znalezienia tonu prawdziwie własnego, własnego a jednocześnie powszechnego. Wiersze najcharakterystyczniejsze dla kogoś z trzech

etapów jego rozwoju mogły być pomyłkami; niezależnie jednak od nich powstawały zawsze poematy piękne, trafne i pożyteczne. To, co najbardziej rzuca się w oczy, nie zawsze jest najlepsze. Gałczyński próbował wielu ujęć. Wiersze-eksperymenty, które doprowadzały do skrajności kolejne koncepcje liryczne, czy też pewne przyzwyczajenia wyobraźni, wydają się z dzisiejszej perspektywy drugorzędne, choć nadają ton etapowi poetyckiemu. Zapładniały one jednak myśli poety i posuwały naprzód jego rozwój w wierszach innych, gdzie nie ujawniają się tak silnie.

Gałczyński zmarł nagle, tak naprawdę „w pełni sił twórczych“, jak rzadko się zdarza. Powiedział może połowę tego, co mógł — miał przecież zaledwie 47 lat. Trudno mówić o jego poezji tak, jakby była zamknięta, ostatnie bowiem lata przed śmiercią — niezmiernie płodne i twórcze — zapowiadały nowego Gałczyńskiego.

Spójrzmy najpierw na satyrę poety. Uprawiał ją Gałczyński pod koniec życia z zainteresowaniem nierównym: miesiącami nie odzywał się wcale, po czym zaś dawał — jeden po drugim — utwory wybrane. Śmierć zastała go przy pracy właśnie nad nowymi poematami satyrycznymi. W każdym razie to, co zdążył napisać, jest w satyrze jego szczytowym osiągnięciem. Myślę przede wszystkim o cyklu bajek *Ezop świeżo malowany* i o *Chryzostoma Bulwiecia podróży do Ciemnogrodu*, poemacie, który stanowił właściwie także wielką bajkę.

Gałczyński znalazł siebie w bajce. Dlaczego? Był on lirykiem z pewną predylekcją do fantastyki, satyrykiem z wyraźną predylekcją do parodii. Zarówno fantastyka, jak i parodia mogą być „realistyczne“. To zależy, co zawiera fantazja czy też czemu służy dowcip parodysty. Otóż satyra Gałczyńskiego, wsparta głównie na parodii i burlesce, dążyła zawsze — nieświadomie, ale nieuchronnie — do tworzenia pewnych fikcyjnych, fantastycznych światków, w których panowały własne prawa, oczywiście tak skonstruowane, aby służyły celom satyrycznym. Jego temperament poetycki i satyryczny był zbyt silny, aby pomieścić się w granicach inwektywy czy ironii. Poeta wolał raczej budować fikcyjny kraj „Zielonej Gęsi“, w którym te same zwykle osoby odgrywały role, kompromitując siebie i, oczywiście, wsteczność. Ten chwyt pozwalał na zaostrenie satyry, na wzmocnienie czarnych barw bez szkody dla życiowego i poetyckiego prawdopodobieństwa. Analogicznie postąpił np. Andrzejewski w *Wojnie skutecznej*. Rodzaj poetycki bajki, zwłaszcza bajki zwierzęcej, oparty jest właśnie na analogicznej konwencji fikcyjnego światka, w którym wszelkie cechy moralne występują w stanie „czystym“,

nie oglądając się na społeczne czy psychologiczne prawdopodobieństwo. Nic dziwnego, skoro już samo zachowanie bohaterów bajki jest niezgodne z rzeczywistością „fizyczną“ i ułatwia, siłą rzeczy, wszelkie inne zabiegi fantastyczne. W tym sensie można powiedzieć, że w bajce — i we wszelkiej satyrycznej opowieści fantastycznej — czuje się Gałczyński lepiej niż w „normalnym“ wierszu satyrycznym, opartym na drwinie czy inwektywie bezpośredniej. Potwierdza to *Ezop i Podróż do Ciemnogrodu*.

Bajki poety są doskonale przede wszystkim dlatego, że są bardzo świeże. Gałczyński umiał posłużyć się nowymi sytuacjami w tym tak skonwencjonalizowanym rodzaju. Nowe sytuacje umiał zaprawić fantastycznością i „dziwnością“ i jednocześnie nadać im bardzo wyraźne ostrze polityczne czy obyczajowe (jak np. w historii o „drewnianej głowie“, po której włożeniu bohater stał się „idealnym biurokratą“ i oportunistą i wśród podobnych sobie zaczął nagle robić karierę). Więcej: wychodząc z tradycyjnego stylu bajki Gałczyński nie tylko odświeżał jej sytuację, ale i wprowadzał do niej swój rozchełstany, niestaranny na pozór język, igrał z konwencją bajki (dotychczas najczęściej „poważną“ w nastroju), dając tym bardzo nowe i zabawne efekty.

Proces oswojenia absurdu, który zapoczątkowała „Zielona Geś“ i który trwał stale, także w bajkach, doszedł do końca w doskonałej *Chryzostoma Bulwiecia podróży do Ciemnogrodu*. Gałczyński podejmuje tu bardzo stary chwyt podróży do fantastycznego kraju, który jest w istocie syntezą, przejawieniem rzeczywistego społeczeństwa. W swoim Ciemnogrodzie umieścił Gałczyński całą tzw. „reakcję“. Jest to miasto reakcjonistów najróżniejszej maści: od kolaborantów do bikiniarzy czy gospodarczych panikarzy. Bliżej nieokreślony Chryzostom Bulwieć zapoznaje się z życiem Ciemnogrodu, aż do jego symbolicznego zniknięcia w nurtach rzeczki Ciemnawki. Mnóstwo tu bardzo zabawnych scen, w których miesza się satyra na amerykańskie gangsterstwo, na wyczekujących na trzecią wojnę emigrantów, na rzeczywistych i potencjalnych agentów imperializmu, na snobów wreszcie, panikarzy, plotkarzy. Poemacik jest jednak dlatego świetny, że to całe towarzystwo widzi w krzywym zwierciadle absurdu, w nieokreślonej atmosferze nonsensu i bzdury:

Bulwieć, że hotel  
był zimny zimą,  
w dzień tkwił w gospodzie  
Pod Białą Lilią.

Schodziły tu się  
 na kawkę słabą  
 różne aniołki,  
 oraz kollabo,  
 mrugacze oczu,  
 deptacze schodów,  
 szeptacze nowin,  
 ómy Ciemnogrodu.

Siwy kollabo  
 (w nietrzeźwym stanie)  
 grał im Chopina  
 na fortepianie.

Wtem jakiś yankes  
 rzucił dolarka  
 i już to bractwo  
 jest na czworakach.

Kłębią się, pędzą  
 sforą ponurą  
 korespondenci  
 „Wolnych Europ“;

pod stolikami  
 wyją i kwilą.  
 Larum w gospodzie  
 Pod Białą Lilią.

Łapaj monetę!  
 Chwytaj monetę!  
 Jednego przy tym  
 zgnięti „poetę“;

czterej panowie  
 pod żyrandolem  
 piątemu panu  
 przegryźli wole;

hańba! wołali,  
 robili zeza,  
 a piękny starzec  
 grał poloneza.

Pejzaż powyższy  
 z psami wśród niwy  
 jest zły, czy dobry,  
 ale prawdziwy.

Jeśli to prawda, że śmiech jest potężną bronią polityczną, to Gałczyński umiał się nią świetnie posłużyć. Jego sztuka operowania

absurdem wydała tu doskonale rezultaty; wsteczniectwo bowiem, Ciemnogród, jest absurdalny *par excellence*. Wydobywając jego starczą śmieszność, której szkodliwość poeta jednocześnie jasno czytelnikowi sugeruje, Gałczyński postępuje znacznie trafniej, niż gdyby grzmiał na zacofańców patetycznie i nudno. Przy tym zaś przypomina, że satyra musi być śmieszna, że nie ma dobrej satyry bez przedniego humoru; rzecz, o której niejedni zapomnieli.

Równocześnie, jak wspomniałem, zarysował się nowy styl liryczny poety. Jego jaskółkami były niektóre partie *Niobe* i *Wita Stwosza*, a także niektóre wiersze drobniejsze, jak *Ojczyzna*, *Księżyc* czy cykl *Pieśni*. Gałczyński starał się porzucić styl „fałszywego baroku politycznego“, który zresztą może był dlań przez pewien czas niezbędny, na rzecz stylu, dla którego trudno znaleźć określenie, ale o którym na pewno możemy powiedzieć, że opierał się na czystości i prostocie uczuciowej. Gałczyński nie ubożał w formy wypowiedzi: *Ojczyzna* jest takim samym wyliczeniem jak dawne panegiryki polityczne poety, ale prawdziwszym. Przedziwny stop na wpół „groteskowej“ nieporadności z tragizmem w elegii *Na śmierć Esteriny* czy *Uwertury* z *Niobe* może także zmieścić się w tym najlepszym stylu poety. Najpiękniejsze stawały się liryczne wiersze Gałczyńskiego wtedy, kiedy poeta zrzucał maskę. Nie wtedy, kiedy rezygnował z humoru czy groteski — nie, nie o to chodzi — ale wtedy, gdy porzucał maskę poetyckiej przesady, sztucznego rozładowania, sztucznego baroku pozornej obfitości, sztucznej łatwości. Kiedy przestawał być szarlata-nem, za którego się niegdyś tak chętnie podawał, a stawał się coraz bardziej — po prostu — poetą. Zapewne, porzuczał wówczas znaczną część swej wirtuozowskiej poetyki, przestawał trochę być autorem, do którego przyzwyczaił swoich czytelników; ale nie ma postępu bez wyrzeczeń. Wyrzeczenia techniki nie muszą wiązać się z poetycką szarzyzną; przeciwnie: prostota zawsze popłaca. Posłuchajmy fragmentu *Pieśni*, jednego z ostatnich wierszy Gałczyńskiego, który brzmi dziś jak jego własne epitafium:

Wybaczcie mi, ludzie, jeśli  
w tych pieśniach dałem tak mało,  
że nie takie niosę pieśni,  
jakie by, nieść należało;

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



światłami po wszystkich placach,  
światłami w każdej ulicy,  
ta Eos rózanopalca  
z dumną twarzą robotnicy.

Jesteśmy w pół drogi. Droga  
pędzi z nami bez wytchnienia.  
Chciałbym i mój ślad na drogach  
ocalić od zapomnienia.

Rozwój poety może przebiegać paradoksalnymi drogami. Nieraz pozorną rezygnacja jest znakiem pogłębienia prawdy artystycznej. Zdaje się, że tak właśnie było w ostatnich miesiącach życia Gałczyńskiego. Poeta jak gdyby obawiał się tematów bezpośrednio politycznych; w każdym razie przystępował do nich z wielką ostrożnością. Wolał tymczasem zastanowić się nad problemami sztuki, albo też mówić o swoich bardziej prywatnych sprawach. Można przypuszczać, że był to jakby moment rachunku sumienia, zaczerpnięcia oddechu. Wydaje się, że poeta pragnął zrewidować swoje założenia ideowe i artystyczne. Cofając się we własne życie, szukał w nim punktu wyjścia dla swej przyszłej poezji politycznej. Że takie momenty — czy to kształtujące poetykę twórcy, czy to sytuujące jego osobiste życie — są potrzebne każdemu poecie, nie ulega wątpliwości. Zwłaszcza w chwili, w której poezja w dużej mierze straciła, niestety, osobisty charakter i styl.

Nie ma też rozwoju poety bez ustawicznego kontrolowania własnego warsztatu, bez ustawicznego poprawiania i przekształcania własnej poezji. Gałczyński zabierał się do tego z dużą troską. Ważnym zadaniem była dlań zasadnicza przebudowa zapasów wyobraźni. Przedwojenna sytuacja piewcy drobnomieszczactwa zacieśniała poezję Gałczyńskiego, zmuszając go często do zonglerki ciągle podobnymi elementami rzeczywistości. To ubóstwo wyobraźniowe starał się Gałczyński po wojnie gwałtownie przełamać. Ale nie zawsze dawało to dobre rezultaty: nieraz — w stopniu znacznie silniejszym niż przed wojną — traktował poeta wiersz jak worek, do którego natchnienie wrzuca wszystko, co wpadnie pod pióro. Różnica w stosunku do dawniejszych czasów polega na tym, że wtedy Gałczyński lubił dezorganizować wiersz wtętami o innym charakterze, ostatnio zaś starał się nie tyle podporządkować, ile za wszelką cenę połączyć — z przewodnią, ideową linią wiersza — wszelkie obrazy i skojarzenia, którymi w danej chwili dysponował. Mogłoby się więc zdawać, że ostatnie wiersze poety, poświęcone pejzażowi czy przeżyciom osobistym, były

nie tylko próbą „wmontowania“ tych przeżyć w pewne perspektywy ideowe współczesności (albo próbą sugerowania przez pejzaż czy przeżycie plastyczne — skojarzeń światopoglądowych — *Dzikię wino*), ale także próbą głębokiej asymilacji nowych obrazów i pojęć przez wewnętrzną wrażliwość poety.

Istnieje wiele definicji poezji, często dowolnych i zawsze niepewnych. Można też powiedzieć, że poezja to szkoła ludzkich uczuć kształtowanych w obrazie. Najważniejsze w powojennej twórczości Gałczyńskiego jest to, że umiał on uczucia swej poezji wyrażać coraz pełniej i bezpośrednio i coraz prawdziwiej umiał nadawać im społeczny sens. Gałczyński, jak już mówiłem, starał się w ostatnich wierszach „zrzucić maskę“, mówić głosem bezpośrednim i prostym, obcym dwuznaczności i fałszywemu patosowi. Poeta, który tak silnie wiązał się zawsze ze swoją publicznością, był tego celu niezmiernie bliski. Trzeba było na to długiej pracy, wielu błędów i niepowodzeń. A jednak doczekaliśmy się od tego mistrza poetyckich paradoksów strof tak czystych, krystalicznie czystych w swej uczuciowości, jak choćby te:

Kraju mój, kraju barwny  
pelargonii i malwy,

kraju węgla i stali  
i sosny, i konwalii,

grudka twej ziemi w ręku  
świeci nawet po ciemku...

(*Ojczyzna*)

Obserwowaliśmy różne ewolucje ideowe pisarzy i poetów. Ewolucja Gałczyńskiego była na pewno jedną z najtrudniejszych — była także na pewno jedną z najpłodniejszych, najbardziej konsekwentnych i twórczych, przeżytych, nie przegadanych. W chwili śmierci Gałczyński minął już granicę trudności. Iluż piękności można się było po nim — teraz właśnie — spodziewać... Niech jednak żal za tym, co pozostało niedokonane, ani na chwilę nie przesłania wartości tego, co zostało: wartości poezji, którą przyszłość zaliczy do najpiękniejszych, najprawdziwszych, najbardziej żywych świadectw naszego czasu.