

Małgorzata Baranowska

Poetycka zasada geografii Gałczyńskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 65/4, 3-20

1974

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MAŁGORZATA BARANOWSKA

POETYCKA ZASADA GEOGRAFII GAŁCZYŃSKIEGO

Polska leży w Europie Centralnej, a nie na peryferiach cywilizacji, jak np. Ameryka. Z położenia centralnego wynikają siłą rzeczy skłonności centralizacyjne, czyli wszystko przenosi się do Warszawy. W najbliższych dniach ma być przeniesiona nawet Wieża Mariacka tudzież pomnik Zyblikiewicza wraz z cokołem i podstawą, i tą babcią, która tam zawsze siedzi na ławce. Z uwagi tedy na powyższe masowe przenoszenie się słusznym jest, iż może zaistnieć obawa, że z czasem Kraków stanie się li tylko rodzajem przenośni. [4, 657. *Jak zostać Polakiem. Geografia*] ¹

Przytoczony fragment *Listu z Fijołkiem* z r. 1948 na sposób może nieco sztubacki wprowadza w reguły geograficzne powojennej twórczości Gałczyńskiego. Życie, poezja, historia dzieją się w niej bezustannie w tych dwóch miastach — w Krakowie i w Warszawie. Przestrzeń „geograficzna” skonstruowana jest tutaj na zasadach także pozageograficznych, nie tylko dlatego, że poezja w zasadniczy sposób różni się od mapy, lecz dlatego, że Gałczyński stworzył własną geografii Polski, zwłaszcza wyraźną w jego „mapie” powojennej. Zdarza się, że Nieborów znajduje się w tej poezji „w Krakowie”, a Szczecin „w Warszawie”.

Rzeczywiste cechy powojennego Krakowa i powojennej Warszawy posłużyły Gałczyńskiemu tylko do uzewnętrznienia ich w świecie poetyckim uformowanym przez niego już przed wojną. Zwłaszcza Kraków odpowiadał obrazowi miasta bliskiemu wyobraźni poety. Zarówno Kraków legendy młodopolskiej, wobec której Gałczyński się bezustannie określał, jak i Kraków po prostu miejski — zgadzał się z obrazem miast już w tej poezji obecnych dawniej. Niemalą rolę odgrywa fakt, że tak wiele pisał Gałczyński na zamówienie „Przekroju”, wobec czego można byłoby podejrzewać, że ulegał redaktorom owego tygodnika. Śmiem jednak twierdzić, że gdyby Kraków nie istniał, Gałczyński zmuszony byłby go wymyślić, a zrobiłby to także wtedy, gdyby po wojnie nie zamieszkał

¹ Utwory K. I. Gałczyńskiego cytuję według wyd.: *Dzieła w pięciu tomach*. Warszawa 1957—1960. Podana w nawiasach pierwsza liczba oznacza tom, następna — stronicę.

przy Krupniczej. Ostatecznie Gałczyński Kraków wymyślił na podobnej zasadzie, jak Jules Laforgue skonstruował swój świat peryferyjnej miejscowości francuskiej.

W gruncie rzeczy autentyczny Kraków, którego ulice, place i postaci można w poezji Gałczyńskiego znaleźć, jako miasto podlegające prostemu opisowi nie istnieje. Kraków stanowi jakby jedną z cech „osobowości podmiotu lirycznego”. To tylko rodzaj kokonu dla poety, część — czego właściwie? — tzw. w Młodej Polsce duszy, poezji czy życia. W twórczości Gałczyńskiego Kraków, jak się wydaje, stał się częścią literatury, a nawet może bardziej jeszcze — literackości.

Literatura to w tym wypadku „wszystko”, nie ma bowiem bardziej „literackiego” pisarza od Gałczyńskiego, Kraków więc reprezentowałby styl literacki w literackiej ojczyźnie Gałczyńskiego. Literackość świata poety zaczyna się już od młodzieńczych mistyfikacji rodem z tradycji bohemy, od potrzeby nieustannej teatralizacji życia, a kończy się na częstych, bezpośrednich nawet odniesieniach do tradycji literackiej, na stałym z nią dialogu. Główny problem poety polegał jednak, jak sądzę, na wymyśleniu „siebie” jako „poety”. Problem ten tak bardzo zapanował nad jego koncepcją „osobowości podmiotu lirycznego”, że aż doprowadził go do paradoksu, który zresztą stanowił jego siłę.

Zarówno z punktu widzenia zdrowego rozsądku, nie zawsze zdającego egzamin jako narzędzie historyka literatury, jak i z punktu widzenia tradycji — sytuacja poety od początku twórczości do końca była paradoksalna. Reprezentował bowiem Gałczyński postać „cygana” bez cyganerii, dekadentyzmu bez dekadencji, rzemieślnika z warsztatem, ale dlaczego jednocześnie jakby „motyla”? Przed wojną stworzył jeden z epizodów surrealistycznych w literaturze polskiej — bez żadnej po temu grupy dla surrealizmu charakterystycznej. Po wojnie prowadził przez pięć lat kabaret bez kabaretu (nie licząc oczywiście występów w „Siedmiu Kotach”).

Zasada *Geografii* opiera się na pomysle poetyckim wywiedzionym z nazwy „Europa Centralna”, która nie wzbudza zazwyczaj niczyjego zdziwienia, jako przyjęta nazwa geograficzna. Wyrzucenie poza centrum Europy tego nawet, co Europą już nie jest, powoduje efekt spotykany w reakcjach dzieci na określenia odległości poszczególnych państw czy kontynentów. Pomysł ten dotyczy języka, a nie miejsca na mapie, mimo że cała twórczość Gałczyńskiego dzieje się „gdzieś”, w przestrzeni, jeśli nawet nierzeczywistej, to jednak nazwanej: w Krakowie, w Warszawie, w Szczecinie, w Nieborowie, w Leśniczówce Pranie, w Teatryku „Zielona Gęś”, na ulicy Mokotowskiej, na rogu Nowowiejskiej. Połączenie nazwy „centralna” ze spotykanym w bieżących gazetach terminem „centralizacja”, dotyczącym administracyjnych posunięć skupiających wszystkie

instytucje w stolicy, pozwoliło Gałczyńskiemu zbudować złudną perspektywę poetyckiej „geografii”. Najważniejsza jest Warszawa, najbardziej oficjalna, najpoważniejsza, daleka, ale sięgająca wszędzie, zdolna kierować najbardziej codziennymi czynnościami, jak odpoczynek owej babci pod pomnikiem Zybkiewicza. Tym razem jednak miejsce obserwatora urojonej mapy znalazło się w Krakowie. I nie przypadkiem, skoro Kraków właśnie zamieszkiwał „narrator”, tak zresztą jak i „podmiot liryczny” w powojennej twórczości Gałczyńskiego. Fantastyczna mapa, wewnętrzny pejzaż określone były zazwyczaj „z punktu widzenia Krakowa”.

Krajobraz najłatwiejszy może do uchwycenia to ten, który wynikł ze stereotypu listu. *Listy z Fijołkiem* zawierają opisy na zasadzie przysługującego listowi prawa i nawet obowiązku opisu. Są to często, choć nie zawsze, listy z Krakowa do Krakowa. Przeznaczone przez czasopismo krakowskie dla szerszej publiczności — niejako muszą spełniać oczekiwania czytelników, a oczekiwania najbardziej przeciętne są dość proste, powinny — uprośmy to jeszcze — odpowiadać na pytania: „co słychać w Krakowie”?

Pierwszy *List* przynosi odpowiedź „prawie adekwatną” *W sprawie organizacji życia kulturalnego w Krakowie* (4, 461—462) — relacjonuje Karakuliambro, jak się wybrał na *Wilki w nocy* i co z tego wynikło. Dowiadujemy się więc, co „idzie” w Krakowie, jaki pomnik stoi przed teatrem, jak zachowywała się publiczność, a że informacje były zmyślane lub częściowo zmyślane? — to przecież za pisanie płacono mu, a nie za chodzenie rzeczywiście do teatru. Miał ten list charakter felietonu krakowskiego. Gałczyński wziął na siebie obowiązek bywalca, co zresztą przewrotnie przedstawił: „Panie Redaktorze, chciałem uczciwie zarabiać na chleb i żyć życiem kulturalnym, ale [...]” (4, 462). Gałczyński wielokrotnie demaskuje rolę: rolę poety zarabiającego pisaniem, rolę poety-bywalca, rolę „podmiotu lirycznego”. Ujawnienie wyjątkowej, pamiętnikarskiej prawie jedności podmiotu lirycznego lub narratora z Konstantym Ildefonsem Gałczyńskim stało się jedną z przyczyn jego popularności wśród czytelników.

Wtedy gdy mówi o sobie jako o człowieku pracującym i zarabiającym poezją, wtedy gdy Redaktorowi sugeruje konieczność wypłaty, wtedy gdy życie w wierszu przypomina życie przeciętnego pracującego człowieka, mającego na utrzymaniu żonę i dziecko, Gałczyński spełnia stereotyp szarego człowieka — każdego. Ale to nie wszystko, „prawdziwy” poeta musi wprowadzić czytelnika w inny świat, świat nowy, ciekawy, tzw. poetycki. I Gałczyński robi to: wyczarowuje miłość z „dzbanuszka z konwalia”, w każdym wierszu zawiesza księżyc, bez którego rola poety ani rola miłości nie byłaby ważna.

Trzeba stwierdzić, że Gałczyński wiedział wszystko o roli poety, jaką chciał stworzyć. Wykazywał też znakomite uwrażliwienie na stereotypy innych ról poety, np. poety romantycznego czy modernistycznego, czemu dawał wyraz parodiując je w przedstawieniach *Zielonej Gęsi*. Wybrał jednak po niejakiach wahaniach, widocznych w poezji przedwojennej, rolę „poety dla każdego”, pozornie zgadzającego się z popularnym stereotypem liryki. Tylko że przekraczał znacznie ów stereotyp wyobraźni zbiorowej, prowadząc bez przerwy swoją grę z literaturą, z tradycją i nawet ze stereotypowym zapotrzebowaniem, na które odpowiadał jedynie częściowo.

Już w twórczości przedwojennej ujawniał „Konstantego” jako bohatera swej poezji, jak w elegii *Na dziwny a niespodziewany odjazd poety Konstantego* (1, 78—79), gdzie jednocześnie opowiedział swoje cygańskie życie poety, albo we fraszce *O naszym gospodarstwie* (1, 305), gdzie mówi o sobie i o żonie. Autobiograficzność jego twórczości po wojnie przeradza się chwilami w grę już bardzo finezyjnie i jedynie literacką. Mianowicie wtedy, gdy Gałczyński prowadzi dialog między *Listami z Fijołkiem* i *Zieloną Gęsią*, albo kiedy konstruuje w nich swoje całkowicie literackie życiorysy np. w *Liście pt. W sprawie bałaganu z Gałczyńskim*, gdzie okazuje się wujem Karakuliambra. Ten ostatni donosi: „Mój wujaszek ob. Gałczyński (były piekarz) jest w sytuacji bez wyjścia. Oto proszę, tzw. głosy prasy o Nim...” (4, 524). Tak *Listy* jak i *Zielona Gęś* całkowicie są poprzerastane parantelami literackimi.

Listy z Fijołkiem są konsekwencją traktowania przez poetę życia jako poezji lub usiłowania zrobienia z życia poezji. Paradoksalnie — list, jeden z gatunków najbardziej uległych skostniałym regułom, został wykorzystany na bardzo różnorodne sposoby: zapiski bywalca, zwierzenia poety, wiersze, polemiki, mistyfikacje-recenzje o urojonych książkach, notatki z podróży, fikcyjne porady, *Nowy sennik egipski* — wszystko to i znacznie jeszcze więcej mogło się znaleźć w *Listach*. Z formuły listu niezmiennie pozostawały tylko: tytuł „Panie Redaktorze” i podpis „Karakuliambro”. I mogło to nie mieć większego znaczenia, gdyby nie pewna zasadnicza cecha twórczości Gałczyńskiego, mianowicie bezustanne wyzyskiwanie zarówno stereotypów i sztamp, jak gatunków skostniałych, np. opery czy listu, po to tylko, żeby je przekraczać i łamać uzyskując jeszcze jeden, a może podstawowy wyznacznik poezji.

Wkraczanie sztuki w życie czy raczej wkraczanie własnej twórczości poety w życie tradycji literackiej, zarówno wyrażającej się w dziełach drukowanych jak w zwyczajach i gustach czytelników, polegało dla niego na ujawnieniu formy skostniałej i rozbiciu jej w sposób możliwie najbardziej teatralny. W *Listach* dodatkowym efektem była postać K. I. Gałczyńskiego jako Karakuliambro, której namacalna obecność jako nadaw-

cy listu dawała wzmocnione wrażenie sprawy „osobistej”. W liryce konstruował ją Gałczyński właśnie rozszyfrowując podmiot liryczny przez nazwanie go imieniem Konstancy. Karakuliambro zajmuje się w swych listach tak wielką ilością różnych spraw i posługuje się rozmaitymi gatunkami, a nawet dyskutuje z *Zieloną Gęsią*, o której czytelnik wie, że napisał ją ten sam poeta i znajduje ją bardzo blisko — a dzieje się tak po to, żeby skonfrontować dwa światy: teatryku i listu.

Od początku swej twórczości Gałczyński w sposób mniej lub bardziej widoczny usiłował działać w materii życia. Jego młodzieńcze „pomysły na życie”, poświadczone przez liczne wspomnienia przyjaciół², przerodziły się w późniejszych okresach w działalność — o ile to możliwe — jeszcze bardziej literacką, w wąskim tego pojęcia rozumieniu. Zresztą mistyfikacji w tzw. życiu nie oceniam jako mniej literackich, w końcu są one typowe dla postępowania bohemy; artystostwo życia także już od czasów grup bohemy z końca XVIII w. stanowi działalność w sztuce. Świadomość jednak przekraczania granic gatunkowych, świadomość tradycji jako stosunku literatury do samej siebie — wyraźnie u Gałczyńskiego pogłębia się z czasem. Wydaje się, że po odnalezieniu pewnej formuły „osobowości podmiotu lirycznego” i „osobowości narratora” Gałczyński upewniał z dnia na dzień pozycję tej postaci w literaturze. Obecność swoją w literaturze traktował jako obecność pewnej roli na scenie komedii *dell'arte*. Tych ról znajduje dla siebie Gałczyński kilka — w *Listach* to Karakuliambro.

Karakuliambro jest postacią, która swe listy, udające prywatne albo raczej półprywatne, bo adresowane zawsze do Pana Redaktora, publikuje w olbrzymim nakładzie „Przekroju”. Każdy czytelnik zdaje sobie sprawę z mistyfikacji, zwłaszcza że imię jest wyraźnie bajkowe, a jednak pewna prywatność i osobistość listu pozostaje zachowana dzięki tej formule. Występuje tylko trudność z umiejscowieniem nadawcy. Jako pozycja w „Przekroju” niewątpliwie powinny *Listy* wychodzić z „Przekroju”, czyli z Krakowa do Polski, ale jako listy do Redaktora — mogą pochodzić z innego miejsca.

Gałczyński skwapliwie wykorzystuje tę podwójną sytuację, chociaż w *Listach* Kraków jest stale obecny. Karakuliambro często więc spełnia oczekiwania, odpowiadając na domniemane pytanie „co sływać w Krakowie?” Ale ponieważ, jak już mówiłam, nabrał on cech poety, jego odpowiedź może stanowić zabawę poetycką. Oprócz możliwości umieszczenia w tej rubryce sennika egipskiego Gałczyński proponuje np. inną grę — zabawę w pominięcie znaczenia przenośni w zwrocie „co sływać”.

² Zob. *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*. Przedmowa i redakcja A. Kamińskiej i J. Śpiewaka. Warszawa 1961.

Na pytanie to stereotyp podpowiada możliwość odpowiedzi w rodzaju: „wybuchł wulkan”, „zmarła wielka aktorka”, albo cokolwiek, co traktowane jest przez ogół jak wydarzenie, ale Gałczyński sięga do pierwotnego znaczenia słowa „słyszać” i zaczyna *List* passusem następującym:

Hejnały z Wieży Mariackiej oczywiście pomijam, ponieważ są to dźwięki powszechnie znane i — że się tak wyrażę — wielostronnie opisywane. Chodzi mi tutaj przede wszystkim o dzwony. Otóż dopóki człowiek jest zdrow, czytelnik, że dzwonów nie dostrzega, a nawet, można powiedzieć, słucha ich z niejakim zadowoleniem. Ale spróbujcie, Czytelnicy, przeleżeć choćby jedną noc w Krakowie w gorączce, a zobaczycie wtedy, jak nietrudno jest o furję pod wpływem tego dzień-dziń, bing-bong itp. [4, 633]

Jak zwykle, Gałczyński wykorzystał umiejętnie metodę, którą doprowadził do perfekcji, tzn. spełnić oczekiwania, ale niezupełnie. Zależność jego twórczości od publiczności czytelniczej była niewątpliwa, nawet w przytoczonym fragmencie znajduje się zwrot do Czytelników, mimo że list jest niby adresowany do Redaktora. Był to jednak rodzaj zależności z zaprzeczeniem. Nie silił się Gałczyński na zależność udającą oderwanie od czytelnika, które i tak nigdy nie staje się niezależnością całkowitą. Proponował tylko pewien typ zabawy, przy czym nie mówię tu wyłącznie o śmiechu, bywała i gra poważna, w której poeta szanował prawa czytelnika, podkreślał je zresztą na każdym kroku, ale nie rezygnował ze swoich, traktując czytelnika cały czas jak partnera zabawy.

Tak można by zrekonstruować *List* pt. *Kraków miasto dźwiękowe*. Miałby to być opis zmęczenia dzwonami podczas zapalenia okostnej z gorączką, ale nie wiadomo do końca na pewno, że właśnie na tę chorobę zapadł Karakuliambro ani czy to nie jest tylko pretekst do udzielenia czytelnikowi odpowiedzi na jego oczekiwania: słyszeć dzwony, dzwonki, kuranty, klaksony, tłuczenie szyby, piłowanie drzewa, trzepanie dywanów, itd. A przy tym otrzymujemy — jak reguły listu (zwłaszcza listu z uzdrowiska) przykazują — opis, dla Gałczyńskiego istotne też, że to krajobraz Krakowa, a że dźwiękowy, tym lepiej. Poeta ten prezentuje stale nadzwyczajną wrażliwość słuchu. Na tym zresztą polega nie tylko budowa wielu utworów, odnoszących się często, przewrotnie, do utworów muzycznych, ale i jego możliwość rozróżnienia stereotypów i sztamp językowych.

Kraków „muzyczny” najpełniej został stworzony przez poetę w *Zaczarowanej dorożce*, gdzie nazwy muzyczne — często poprzez ich użycie paradoksalne — włączyły się tym bardziej organicznie w poetykę twórczości Gałczyńskiego. Zarazem *Zaczarowana dorożka* jest kwintesencją tego mitu Krakowa, który wymyślił poeta i który w swej poezji zamieszkał. Było to dla niego w dużej mierze miasto przedmiotów, miasto ulic śródmiejskich, przy tym pozbawione cech wielkiego miasta. Powstawał

jakby krajobraz peryferyjny zrodzony tak z poczucia peryferyjności miasta jak i peryferyjności rzeczywistości. W końcu tzw. rzeczywistość w żaden sposób nie naruszała kreatywnej mocy poezji, która jednak była tu wielokrotnie wystawiona na próbę, kiedy poeta uwydatniał fikcję, czary, żart.

Kraków w *Zaczarowanej dorożce* sprawia wrażenie baśniowe nie tylko z powodu zaczarowania, ale dlatego też, że obcujemy z miastem należącym do sfery wyobraźni poety, która konstytuuje jemu tylko właściwe wyobrażenie o mieście. Trzeba mimo to pamiętać, że tego typu mitologizacja miasta należy do cech „wyobraźni zbiorowej” nowożytnej literatury. Tajemnica wielkiego miasta, jego noc, jego jakby podwójne życie, są to fascynacje poetyckie, z jakich literatura poromantyczna nie może się wyzwolić. Romantyzm zaszczerpił na niej mit, który rozprzestrzenił się w odbiorze społecznym tak bardzo, że nie jest już odczuwany jako coś przez literaturę narzuconego³. Szczególnie wrażliwe na ten mit były dwa prądy — od których wyobrażenia Gałczyńskiego była niewątpliwie zależna, tak w kontynuacji pewnych wątków i w naśladownictwie niektórych cech poetyki, jak i w sporze z nimi — a mianowicie modernizm i surrealizm.

Mit wielkiego miasta służy także uwidocznieniu mitu poety, na którego konstrukcji najbardziej Gałczyńskiemu zależy. Poeta-cygan czy poeta-włóczęga, odkrywający tajemnice miejskie, musi się rysować na takim tle, jakie dyktuje wyobrażenia artysty, a także społeczne zapotrzebowanie na „spełnienie” mitu miasta i mitu poety. Będzie on trochę inny dla każdego miasta i dla każdego poety, ale w granicach zarówno wyobraźni poety jak i wyobraźni czytelników, już przez mit „skażonych”. Geografia więc literacka rządzi się własnymi prawami, które — jak i inne zasady gry w literaturze i w tradycji — Gałczyński tropi odkrywając jej obszary.

Poeta opisuje Kraków poprzez peryferyjność, nie zrywa jednak bezpośrednich związków z wielkim miastem. Peryferyjność to cecha, która może się określić tylko wobec wielkiego miasta, w niej już istnienie jego jest założone. W *Zaczarowanej dorożce* aranżuje Gałczyński zdarzenia baśniowe w mieście pustym, tak jakby one tkwiły w możliwościach samego miasta, a nie jego mieszkańców. Kraków stanowił dla Gałczyńskiego miejsce obrazotwórcze, aczkolwiek w *Liście z Fijołkiem* z 1947 r. (4, 567) ironicznie opisuje, jak niepoetycznie może dojść do opustoszenia nocnego miasta (nadającego się zatem na scenę dla wydarzeń nadzwyczajnych).

³ Zob. R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Warszawa 1967, rozdz. *Paryż, mit współczesny* (przełożyła K. Dolałowska).

Ironiczny opis nocnego lub raczej wieczornego miasta stanowi doskonały kontrast dla fantastycznych wydarzeń *Zaczarowanej drożki*. Czary w literaturze wymagają swojego miejsca, konstrukcji, która musi odróżnić je od tzw. rzeczywistości. Miejsce dla objawienia się cudowności wydaje się tym lepsze, im bardziej od czarów dalekie, zwłaszcza w surrealizmie, którego popularnymi chwytami Gałczyński się posługiwał. W „popularnym” surrealizmie, tak zresztą jak i w autentycznych dziełach ruchu, miejsce cudowności było tym dogodniejsze, im bardziej przeciwstawiało się mieszczańskiemu otoczeniu, ale oczywiście otoczenie trzeba mieć i Gałczyński je na swojej mapie umieszcza.

Stosunek Gałczyńskiego zarówno do cudowności jak do mieszczańskości Krakowa zawsze był dwójaki. W gruncie rzeczy miasto, które już wydało młodopolską cyganerię, które miało tradycję antymieszczańskich artystów i zarazem szczyliło się swoim mieszczaństwem — stworzyło atmosferę i tradycję „wygodną” dla następnych artystów tego typu. Gałczyński występował przeciw tym tradycjom, ale i przyznawał się do nich. Opis Krakowa pozornie pozaliterackiego znajduje się w *Liście pt. Nocne życie Krakowa*:

Karnawał w Buenos Aires, szaleństwa Rio, tak zwana Niedźwiedzia Sobota w holenderskim Tilburgu, wszystko to jest podmrużeniem nieboszczyka w porównaniu z nocnym życiem Krakowa. Już o godzinie siódmej wieczorem krakowianie zamykają szczelnie mieszkania i zaczyna się to, co Kasprowicz dowcipnie nazwał „wieczornym hymnem duszy” [...]. Skupione szaleństwa zbiorowe nacechowane dyscypliną i elegancją, a nigdy nie wykraczające poza dozwolone normy zaciszności rodzinnej, to może najbardziej charakterystyczny rys nocnego życia Krakowa. Zbiorowe grywanie w domino, np. urozmaicone wspólnym jedzeniem chleba z masłem, zbiorowe nakręcanie zegarków bądź zbiorowe czytanie *Urodzonego Jana Dęboroga* — oto wzory orgii higienicznych, które niezadko przeciągają się do drugiej w nocy. [4, 567]

W *Nocnym życiu Krakowa* poeta prezentuje parodię sztuki opisu, zarazem dając parodię życia nocnego, które można by nazwać biedermeierowskim. Olbrzymia była zdolność Gałczyńskiego do wykorzystania konwencji w sposób im samym przeciwstawny: do dobrodusznego, ale jednak skandalizowania za pomocą „naruszania” świętych tekstów narodowych i do poetyckiej dyskusji z wartościami kultury, które były mu jednak bardzo bliskie. Jego bunt służył, jak się wydaje, bardziej analizie polskości literatury i literackości literatury niż działaniu rewolucyjnemu w szerokim sensie tego słowa.

Gałczyński tropił polską polskość i polską literackość w literaturze, a także w konwencjach języka mówionego, w zwyczajach i tradycjach — po to, żeby rozłożyć ją na czynniki pierwsze, ujawnić, zdemaskować, przekroczyć. Jego metoda objawiła się najlepiej w *Zielonej Gęsi*, ale cała twórczość Gałczyńskiego wokół tego się obraca, zarówno przed- jak i po-

wojenna. *Szczęście w Wilnie* (r. 1934; 7, 279), gdzie Gerwazeńko potakuje Protazeńkowi, a Protazeńko Gerwazeńkowi, gdzie występują postaci z *Pana Tadeusza*, oraz *Ofiara świerzopa* (r. 1934; 1, 315), gdzie poeta przedstawia siebie jako ofiarę filologicznego szaleństwa, rozpętanego wokół „bursztynowego świerzopu” z *Pana Tadeusza* (do dziś nie wiadomo bliżej, co też to jest — K. Wyka twierdzi, że rodzaj rzepaku) — takie są przykłady proste. Gałczyński jednak oparł cały swój poetycki świat, i „widoczny”, i „niewidoczny”, na stosunku do tradycji literackiej tak w sensie języka i gatunków, jakich używał, jak też w sensie znajdowania wszędzie objawów działania tej literackości, tej narodowej duszy literackiej, jaką Polak posiadać powinien. A że z wiedzy o składnikach tej duszy zbudował swój system polski z lekkim absurdalnym przesunięciem, to już sprawa, która ciąży na możliwościach buntu wobec jakiegokolwiek systemu literackiego, jednocześnie w zasadniczy sposób ten bunt konstytuując.

Kiedykolwiek Gałczyński zabiera się do pisania o tzw. życiu, o czymkolwiek, o księżycu, świerzopie czy nocnym życiu Krakowa, od razu odnajduje rozsiane w rzeczywistości tzw. pozaliterackiej — możliwości działania czynników literackich. W *Nocnym życiu Krakowa* w pozornie dziennikarską narrację wprowadza określenia z literatury „wysokiej” — po to, żeby spokojne życie Krakowa przeciwstawić najbardziej znanym zabawom świata. Jednocześnie „wieczorny hymn duszy” zaczerpnięty z *Hymnów* Kasprowicza, które czytelnik zna jako wzniosłe i należące do kanonów literatury narodowej, przeciwstawia skarłanemu życiu duchowemu, które zadowala się formami dalekimi zarówno od karnawałów jak i, w końcu, od Kasprowicza.

Życie to demaskuje opis przypominający rodzajowy obrazek w stylu biedermeierowskim: zacisze rodzinne, w którym wykonuje się w kręgu rodzinnym typowe dla biedermeieru, a wrosnięte w obyczaj średniego mieszczaństwa sparodiowane tu czynności: wspólne posiłki, wspólne czytanie, wspólne gry. Czyta się tu nie byle co, bo gawędę szlachecką, gatunek nadzwyczaj „swojski”: *Urodzony Jan Dęboróg. Dzieje jego rodu, głowy i serca, przez niego samego opowiadane a rytmem spisane przez Władysława Syrokomlę*. Niewykluczone, że Gałczyńskiemu parodystyczny już wydał się sam tytuł i dlatego go tu umieścił. Główne jednak ostrze jego groteskowego opisu zwracało się przeciw „rozpustnym” praktykom krakowian, którzy zamykają się szczelnie w domu po to, żeby czytać lekturę szkolną, antyintelektualną i umoralniającą na dokładkę. Wymieniając gatunek, w którym narrator winien być „naocznym świadkiem”, w kontekście opisu rodzin nie wychodzących z domu i *nb.* pewnie „zepsutych” częściowo przez gawędę szlachecką, w sposób „pokojowy” umacniającą obracanie się w tradycji, Gałczyński grał konwencjami na

wielu różnych poziomach. Wszystkie te parodystyczne dyskusje z konwencją prowadzą do nadrzędnego w tym wypadku celu parodystycznego, czyli do opisu spokojnych krakowskich wieczorów — w tonie, w jakim się mówi o szaleńczych karnawałach.

W *Nocnym życiu Krakowa* występuje postać krakowianina nazwiskiem Pietuszek, który zgodnie z galicyjskim obyczajem obdarzony jest tytułem. W końcu nazwisko nieważne, skoro jest on kolejno profesorem, prezesem, dyrektorem, poetą, magistrem (farmaceutą). Hierarchia została zachowana, to także w stylu biedermeierowskim. Nie ma tu co prawda rodziny⁴, ale opis nie mógłby wytrzymać próby biedermeiera, gdyby nie zachował odpowiednich dystynkcji, no i oczywiście szczegółów.

Gałczyński walcząc z konwencjami jednocześnie pozostaje do nich ogromnie przywiązany, ma on do biedermeiera tak jak i do secesji stosunek ambiwalentny, jest bowiem poetą szczegółu wywodzącego się z tradycji biedermeierowskich i poetą-cyganem z tradycji secesji. Ta ostatnia także szczegółem nie gardziła: umieszczała go tylko albo w przestrzeni bardziej symbolicznej, albo w ornamente, odchodząc tym samym od biedermeierowskiego realizmu. Gałczyński parodiuje realizm opisu biedermeierowskiego, uderzając w charakterystyczne dla tego nurtu przywiązanie do wnętrza, które winny być zasadniczo domem rodzinnym, ale u poety są to apteki:

Również pierwszorzędnie można się w nocy zabawić w Krakowie w dyżurnych aptekach. „Pod Złotym Lampartem” np. jest fotel, frywolne obrazki na ścianach, przygrywa radio, aspiryna za psie pieniądze. Hedonistom umiarkowanym polecam aptekę „Pod Dwoma Słońcami”. Dwie kanapy. Zaciszość. Doskonała broszura magistra Pietuszka *Moja maść na odmrożenie nóg*. [4, 568—569]

Rodzimość tego „światopoglądu”, „oswojenie” wnętrza nawet apteki (o wspaniałej „karnawałowej” nazwie), ograniczenie do terenu zamkniętego, przedmioty, zwłaszcza użyteczne, nawet oszczędność, jaka się z tym stylem życia wiąże, zostały przez Gałczyńskiego wydobyte⁵.

Więc taki miałyby być nocny Kraków? Ale nie, bo przecież nawet w hierarchii „biedermeiera krakowskiego” poeta występuje na przedostatnim miejscu tytułów, przed farmaceutą, a w hierarchii Gałczyńskiego był i pozostał na pierwszym. Poetycka celowość świata Gałczyńskiego wskazuje, że podobnego typu skrajnie mieszczańskie miasta istnieją jak-

⁴ J. Cieślowski (*Powiatka dydaktyczna — biedermeierowski utwór dla dzieci*, „Ruch Literacki” 1969, nr 3) przedstawił szkic konwencjonalnych miejsc członków rodziny na biedermeierowskich obrazach rodzajowych, gdzie panowała nienaruszalna hierarchia.

⁵ Światopogląd tego kierunku analizuje M. Żmigrodzka w rozprawie: *Polska powieść biedermeierowska* („Pamiętnik Literacki” 1966, z. 2).

by po to, żeby kunsztowna konstrukcja osobowości poety-fantasty i buntownika miała się wobec czego skontrastować albo po prostu w swym powołaniu określić. Pod tym względem Gałczyński pozostał w pewnym sensie w kręgu doświadczeń *Balu u Salomona*, który mógłby być zapowiedzią jego surrealizmu — zredukowanego potem do, jak by to można nazwać, formy surrealizmu popularnego.

Jedną z zasad surrealistycznego buntu była właśnie walka z mieszczaństwem, prowadzona wszystkimi sposobami, w życiu i w sztuce. Pewna warstwa tego buntu utrwaliła się na stałe w twórczości Gałczyńskiego, ale głównie jako świadomość jakiejś konwencji, roli — roli poety. Ponieważ poeta tych nurtów, na których wzoruje się częściowo Gałczyński, ma określony sposób życia i przenoszenia sztuki w życie, „osobowość podmiotu lirycznego” i „osobowość narratora” (których chętnie przedstawia Gałczyński jako siebie samego, uprawiając pozorną szczerość, np. wymieniając swoje imię) podobna się staje do owych konwencjonalnych w secesji i surrealizmie cech poety. Na osobowość tę składa się także otoczenie, ponieważ typ poety-buntownika, zwłaszcza gdy porusza się on wyłącznie w krajobrazach literatury, musi w literaturze stworzyć przestrzeń dla swej „inności”. Tę przestrzeń u Gałczyńskiego wypełnia Kraków.

Kraków więc, jak wskazuje *Geografia*, jest prowincją wobec centralnej Warszawy. W *Nocnym życiu Krakowa* to miasto zamknięte, dziwaczne, mieszczańskie. W *Zaczarowanej dorożce* — miasto fantastyczne, groteskowe i najbardziej prawdziwie należące do poety, oczyszczone z realności na rzecz wędrówki fantastycznej. Z „autentycznego” Krakowa pozostały wyłącznie nazwy ulic i szyldy. Jednocześnie *Zaczarowana dorożka*, która wyraźnie zbudowana jest m. in. na kpinie z konwencji opisu, przynosi jeden z najciekawszych opisów poezji trzydziestolecia.

Charakterystyczne widzenie przez Gałczyńskiego rzeczywistości peryferyjnej, pełnej najdziwniejszych, aczkolwiek często codziennych przedmiotów i fantastyki, jakby się z tych przedmiotów wydobywającej, oraz działanie mitu miasta ujawniły się najsilniej w obrazie Krakowa z *Zaczarowanej dorożki*. Zwłaszcza część II i III stanowią całość unikalną. Przede wszystkim składają się z rytmicznie podzielonego i przez nazwy muzyczne określonego j e d n e g o z d a n i a.

II

Allegro sostenuto

Z ulicy Wenecja do Sukiennic
 prowadził mnie Artur i Ronard,
 a to nie takie proste, gdy jest tyle kamienic
 i gdy noc zielono-szalona,
 bo trzeba, proszę państwa, przez cały nocny Kraków:

III

Allegretto

Nocne WYPYCHANIE PTAKÓW,
 nocne KURSY STENOGRAFII,
 nocny TEATR KRÓL SZLARAFII,
 nocne GORSETY KOLUMBIA,
 nocny TRAMWAJ, nocna TRUMNA,

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

nocne SERY, nocne MLEKO,
 nocne TAŃCE WIECZYSTEGO,

nocne DZIŚ PARÓWKI Z CHRZANEM,
 nocne TOWARY MIESZANE,
 nocna strzałka: PRZY KOŚCIELE!
 nocny szyld: TYBERIUSZ TROTZ,

słowem, nocni przyjaciele,
 wieczny wiatr i wieczna noc. [2, 70]

Wyliczenie obrazów, które narzucają się w nocnym Krakowie, należy do rytuałów opisu w poemacie. Gałczyński ma świadomość obowiązku opisu i wywiązuje się z niego z przewrotną doskonałością. Opis w poemacie operuje rozbudowanym obrazem, bogatym w przymiotniki, przeładowanym szczegółami. I Gałczyński podpatrzywszy go konstruuje zdanie monstrialne, na dwie części poematu; nie wylicza w nim kolejnych cech opisywanego przedmiotu, lecz kolejne przedmioty, którym przysługuje ta sama cecha. Uporczywe stosowanie jednego przymiotnika w opisie tak długim urąga wszystkim zasadom, a jednak opis pozostał sobą — i jednocześnie własną parodią. Tam gdzie gatunek narzuca bogactwo przymiotników, poeta daje jeden użyty siedemnaście razy (w cz. III „nocny”), jeden użyty dwa razy (w cz. III „wieczny”) i jeden tylko nie powtórzony (w cz. II „noc zielono-szalona”). W konsekwencji: kiedy Kraków jest nocny, a noc „zielono-szalona”, określenie to rozciąga się także na wszystkie następne szczegóły opisu, skoro zawierają one tylko cechę „nocności”. Określenie „nocny”, upodobnione do stereotypowego składnika szyldu — można sobie wyobrazić „Nocne Kursy Stenografii” — powtórzone siedemnaście razy w jedenastu wersach urytmiczyło opis wędrówki przez miasto i poddało go muzycznemu tempu *allegretto*.

W roli szyldów i napisów wymienionych przez Gałczyńskiego wystąpiły niespodziewanie przedmioty dostrzegane na ulicy: „tramwaj”, „trumna” — w zaskakującym zestawieniu. Szyldy zresztą także zebrane zostały w sposób szokujący przez nagromadzenie dziwnych i fantastycznych informacji, np. „Gorsety Kolumbia” obok „Kursów Stenografii” i „Teatru Król Szlarafii”. Mimo że niektóre, opisane bardziej tradycyjnie,

szylidy mogłyby bez uszczerbku dla tzw. rzeczywistości znaleźć się w końcu obok siebie w jakimś zakamarku Krakowa. Tutaj oczywiście użyte w funkcji parodystycznej — same się jakby demaskują, prezentując jednocześnie obraz pochodzący z tej warstwy surrealizmu, która przeszła do codziennego języka sztuki i codziennego języka ulicy, miasta. Uwydatniając w opustoszałym mieście na przemian obrazy mijanych szylidów, napisów, przedmiotów, Gałczyński wywołuje z pamięci czytelnika wrażenie powodowane przez surrealistyczne przedmioty umieszczone w nie-realnej perspektywie.

W groteskowym opisie poeta podkreśla, że szylidy mija się tu w nocy, a może nawet w nocy wiecznej, nierealnej, w której zapomina się już o dniu, nie mającym dostępu do strefy zaczarowanej. Wreszcie określenia „wieczny wiatr” i „wieczna noc”, które w romantyzmie albo modernizmie miałyby znaczenie symboliczne — tutaj, umieszczone niespodziewanie pośród absurdalnych szylidów, zaskakują jakimś nowym wymiarem. W żadnym wypadku nie jest to wymiar romantyczno-modernistyczny grozy, jaki mógłby im zostać nadany. Przeciwnie — potraktowanie „oswajającym” zwrotem „słowem, nocni przyjaciele”, sprowadza pojęcia — przeniesione z poezji wizyjnej i groźnej — do rzeczywistości bliskiej i bezpiecznej.

Pojawiający się na horyzoncie surrealistyczny absurd szylidów został jak gdyby „wy tłumaczony”. Gałczyński zdaje się mówić: to tylko wiatr i noc; chociaż zarazem nie wytrzymuje zmiany nastroju i opatruje je określeniem „wieczny”, które w zestawieniu z wiatrem wynikło także zapewne z tęsknoty za dźwiękonaśladowczym „wietrzny”, zwłaszcza że już wystąpiło nazwisko „Wieczysty”. Nazwisko to zostało tutaj, jak się wydaje, wprowadzone jako element pewnej niewinnej blasfemii i makabry. „Wieczysty”⁶ jest przecież słowem uroczystym i oznacza cechę przysługującą trwaniu ponadludzkiemu, tańce w zestawieniu z tym słowem i „trumna”, którą poeta wprowadził w pole naszego widzenia, dają delikatne, nie do końca skrytalizowane wrażenie parodii czarnej wyobraźni romantyzmu i modernizmu, fascynacji, której ulegli surrealiści, a której działanie Gałczyński zna, ale je uchyla.

Mimo że niewątpliwie *Zaczarowana dorożka* pozostawia wrażenie opisowości — jest prawie pozbawiona przymiotników. Opis został osiągnięty za pomocą wyliczenia, głównie przedmiotów; wszystko właściwie uprzedmiotowieniu podlega. Nie ma tu prawie przysługującej poematowi fabuły, aczkolwiek się ją zapowiada: przychodzi w nocy dziwny telegram, którego treść: „ZACZAROWANA DOROŻKA, ZACZAROWANY DO-

⁶ Lekcje tańca prowadzone przez profesora Wieczystego nie tylko naprawdę się odbywały w Krakowie, ale „Przekrój” również robił im reklamę

ROŻKARZ, ZACZAROWANY KOŃ”, nie komunikuje o wydarzeniu, czemu zazwyczaj służy telegram. Po krótkiej rozmowie z czarnomistrzem Ben Alim następuje wędrówka przez nocny Kraków, mająca potwierdzić istnienie zaczarowanej drożki.

Drugim wątkiem poematu, którego telegram bezpośrednio dotyczy, legendarnym na tej zasadzie, na jakiej pojawiają się w utworach romantycznych bajeczne historie rodziny, jest historia marynarza i dziewczyny. Tu znowu Gałczyński rozprawia się z następną konwencją gatunkową — historia ta, najbardziej fabularna i dramatyczna część poematu, stanowi włączoną w jego główny nurt balladę. Być może Gałczyński, którego *Ballada ślubna I* i *Ballada ślubna II* ukazały się jeszcze przed wojną, widział ślub w konwencji ballady. Zwłaszcza w *Balladzie ślubnej I* dostrzec można ujęcie zapowiadające charakter wizji ślubu z *Zaczarowanej drożki*, którego okoliczności są tak niezwykle, tajemnicze. Ale obraz ślubu „autentycznego”, podobnie jak fantastycznego, opiera się jednak na stereotypie podróży do ślubu.

A gdyby nie ten wianek i welon ten, i mirt,
i księżyc twojej twarzy mały, zawstydzony,
[.]

A może rzeczywiście wszystko się nam przyśniło:
stangret, karetą, wieczór, mój frak i twój tren,
i nasze życie twarde i słodkie jak sen.
Nie byłoby małżeństwa, gdyby nie nasza miłość.

(*Ballada ślubna I*; 1, 213)

Wydarzenia z *Zaczarowanej drożki* są zupełnie inne, prawdziwie legendarne, ślub odbył się po śmierci kochanków, ślub-widmo w starej kaplicy. Ale obraz wywodzący się z konwencji przybywania do ślubu w karetce, koniecznie w welonie, a także charakterystyczne dla Gałczyńskiego porównanie „księżycowe” — „księżyc twojej twarzy” (*Ballada ślubna I*) i „ksiądz, co podobny jest do księżycyca” (*Zaczarowana drożka*), wszystko to wiąże jednak te dwa śluby.

Łączy je, może w sposób bardziej magiczny, także dedykacja *Zaczarowanej drożki*: „Natalii — która jest latarnią zaczarowanej drożki”. Być może wywodzę tę łączność w sposób wydający się karkołomnym, ale mam wrażenie, że twórczość Gałczyńskiego uprawnia do podobnego odczytania. Przez całe życie tak bardzo dbał o jedność nawet fantastycznych swoich narratorów z nim samym i tak wiele razy ujawnił swoje istnienie jako „zielonego Konstantego” i żony swojej jako „srebrnej Natalii” (1, 305), że trudno nie połączyć tych wszystkich trzech ballad w jedną wizję, kiedy Natalia staje się latarnią ślubnej drożki legendy.

Narrator, który jeszcze przed chwilą w części IV zwracał się do czytelnika: „A koń, wyobraźcie sobie, miał autentyczne uszy”, nagle jakby

znika w części V, *Allegro cantabile*, pozostawiając balladę samą sobie, tak jak ona zazwyczaj się staje. Ballada dąży do „przezroczyści” narratora⁷ — i tutaj ją osiąga, ale chyba nie do końca, skoro jednak narrator wyłania się w tym tekście, wyrażając swój stosunek do wydarzeń.

Noc szumi. Grucha kochany z kochaną,
ale niestety, co rano

przez barokową bramę
pełną sznerklów i wzorów
wszystko znika na amen
in saecula saeculorum:
ZACZAROWANA DOROŻKA
ZACZAROWANY DOROŻKARZ
ZACZAROWANY KOŃ. [2, 72]

To „niestety” zdradza obecność narratora poematu, zapowiadając jakby koniec ballady. Do porządku balladowego należą wydarzenia miłości, śmierci i ślubu fantastycznej pary, oczywiście wraz ze wspomnieniem zdrady. Sceną tej ballady jest miasto, a więc narrator sprowadza nas z powrotem do pseudorealistycznego opisu. Bo to nie „Wenecja” i „Sukiennice”, ale „róg Kpiarskiej i Kominiarskiej”, co niweczy magiczne zaklęcia miasta, sprowadzając je do oswojonej fantastyki i niewinnego dowcipu.

Już w porządku balladowym paradoks niszczy „powagę” gatunku. W balladzie romantycznej wizja byłaby wielka, groźna i tajemnicza, ziemia rozstępowałaby się z hukiem — tutaj wizja rozsypuje się zburzona przez drobne, właściwe tylko Gałczyńskiemu przesunięcia: np. określenie „w dryndzie”; zdanie „Marynarz łajdak zdradził dziewczynę / myślą: Na morze sobie popłynę” byłoby nie do pomyślenia w balladzie romantycznej, którą parodiuje poeta. „W dryndzie” i „łajdak” to określenia zbyt potoczne, a marynarz miałby na morzu wzniosły lub podły cel, ale nie mógłby „sobie popłynąć”. Te przesunięcia następują po trochu, kulminacyjne jednak staje się wyrażenie „*in saecula saeculorum*”, podczas gdy wcześniej użyte było „co rano” — skojarzenie tych dwóch wykluczających się wzajemnie zwrotów daje efekt paradoksalny, o który poecie oczywiście chodziło: doprowadzić do paradoksu „wieczystość” w każdym jej romantycznym przejawie i tym samym zaatakować konwencję literacką. Łaciński zwrot spełnia także funkcję czarodziejskiego zaklęcia, swoistej abrakadabry, po którym wszystko znika.

⁷ Zob. E. Balcerzan, rec.: I. Opacki, Cz. Zgorzelski, *Ballada*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3.

Na chwilę jeszcze wracamy do poematu, żeby wysłuchać zapewnień starego strażnika „opowieści rodzinnej Krakowa” — mistrza Onoszki, który mówi:

zawsze będzie w każdym mieście,
zawsze będzie choćby jedna,
choćby nie wiem jaka biedna:
ZACZAROWANA DOROŻKA
ZACZAROWANY DOROŻKARZ
ZACZAROWANY KOŃ. [2, 72—73]

Mistrz Onoszko stał się strażnikiem mitu miasta. Miasto bowiem — zwłaszcza nawiedzone przez fantastykę, dziwność, tajemnicę, żyjące życiem podwójnym, a nawet potrójnym: bo życiem „legandy”, „rzeczywistości” i „wewnętrznej rzeczywistości poety” — to miasto jest głównym miejscem skupienia poetyckości Gałczyńskiego.

Kraków w oczach Gałczyńskiego skupiał w sobie wszystkie konwencje literackie i tradycje, które składają się na tę formę polską, jaką on stale chce przekraczać. Dyskutuje z postawą inteligenta, najpowszechniejszego „nosiciela” owej polskiej formy, który nie musi w Krakowie akurat się pojawić, ale jednak — zwłaszcza przez stale w Krakowie obecną Młodą Polskę Wyspiańskiego, Kasprowicza, Tetmajera, nieustannie występujących w *Zielonej Gęsi*, przez zachowanie ciągłości tradycji i dziwactw miasta, przez wspólne lektury — właśnie w Krakowie „najwygodniej” go dopaść. Nie mówię tu o bezpośrednim natarciu, w którym inteligent jest wymieniony, ale o walce z całą tradycją inteligencką, pisarską w końcu.

Wydaje się, że Kraków dla Gałczyńskiego jest miejscem całkowicie fikcyjnym, mimo swego jakże realnego istnienia. Gałczyński nie mówi, że Kraków nie istnieje, wręcz przeciwnie — skłonny byłby odnotować każdą ulicę, ale widzi go jako jeden wielki zlepek legendy, fantastyki, oszczędnej przyziemności, ciekawych przedmiotów wśród rupieci, prowincjonalności pośród wielkich ambicji. Mówi o nim bez przerwy, opisuje go i rozmawia z nim:

Ech, mój Krakowie krakauerski,
wypić by cię jak wino z dzbanka!
Tu jeszcze grają *Jarmark perski*,
tu bliższy Skierski i Ciecierski,
tu śpiewa „Krysia-leśniczanka”:

CESARZU, CESARZU,
SZLACHETNE IMIĘ TWE,
CESARZU, CESARZU,
TWÓJ KRAKÓW MÓWI: NIE.

(Czterdziesty szósty Kraków; 2, 92)

Kraków był Gałczyńskiemu bliski, najlepiej nadawał się na miejsce dla tej roli poety, jaką on sobie wybrał — Gałczyński upatrywał tu egzotykę tworzącą dogodne warunki do zaszczerpienia fikcji. Być może miał w tym wypadku znaczenie i fakt, że Kraków był dla poety miastem „nowym”, cudownie — wobec zniknięcia rodzinnej Warszawy i wobec ciężaru wojny — ocalałym. Przetrwiał wraz ze swymi miłymi, ale jakby niespodziewanymi wobec warszawskich gruzów starymi przedmiotami, piosenkami i absurdalną *fin-de-siècle*'ową legendą cesarza. To wszystko dało się przenieść w literaturę, samo w sobie niesło literackość i Gałczyński wykorzystał tę sytuację, bo takie miasto jakby dla niego zostało stworzone, odpowiedziało na najtajniejsze porywy jego wyobraźni. Dlatego też Gałczyński w swej twórczości, pełnej nazw geograficznych, jedno tylko miasto zawarł w całościowej wizji, w której znajdowało się zawsze miejsce zarówno na codzienność jak na cudowność. Przede wszystkim na cudowność. Miasto to stało się syntezą poezji i mieszkaniem „podmiotu lirycznego”.

Wizja Krakowa ukonstytuowała cały świat wyobraźni w powojennej twórczości Gałczyńskiego. Wizja ta całkowicie podlegała koncepcji poezji i roli poety, jakim hołdował Gałczyński. Ale nie był to jedyny świat jego poezji. Na drugim krańcu owego świata znajdowała się Warszawa — miasto poważne, pozbawione dziwności, być może na zasadzie miasta rodzinnego, które dla swych mieszkańców pozostaje jakby niewidoczne, przezroczyste, niezauważalne na co dzień. Po wojnie oczywiście Warszawa, ze swym krajobrazem ruin, nie mogła podlegać w całości opisowi tego typu poety co Gałczyński. Dotyka on czasem jej tragiczności, jak w wierszu *Sylwester Marosz* (2, 236—240), czasem uprawia w tym mieście swoje poetyckie włóczęgi, jak w *Warszawskich dorożkach* (2, 349), w *Dziwnym wypadku na rogu Nowowiejskiej* (2, 357), ale nie tworzy wizji szczegółowej i jednocześnie fantastycznej.

Warszawa pozostała dla niego miastem symbolem, stolicą, ośrodkiem nowego powojennego świata, punktem centralnym i oficjalnym, jak to opisał w *Geografii*. Warszawa była dla niego miastem autentycznym, należącym do porządku rzeczywistości. W *Warszawskim wietrze* najwyraźniej widać, jak swoją rolę poety, który „śpiewa wiatr”, poety zauważającego wiosny, jesienie, zmierzchy, Gałczyński połączył z rolą barda opisującego codzienność historyczną.

Murarzom pot z czoła ściera,
z nowych dni wczorajszy kurz,
na Woli go tuli do serca
potężny cień Waltera;

na Pradze i na Powiślu
dorożkarzom gra walca na dyszlu,

a włosy dziewcząt od Wedla
rzeźbi jak majster Stwosz — [2, 334]

Oczywiście nie znaczy to, że na poetyckim obszarze Krakowa historia nie istnieje, ale Warszawa wyraźnie jest miastem jej podlegającym „szybciej”, z natury swojej tragedii i swojego nowego, bieżącego i nadchodzącego życia. Staje się dla poety synonimem pokoju i socjalizmu. W tym znaczeniu w poezji Gałczyńskiego Szczecin, włączony w podobny proces „symbolizacji” — skądinąd bardzo silnie związanej z realnością historyczną — występuje, rzec by się chciało, na obszarze Warszawy.

Postępując konsekwentnie według zasad poetyckiej geografii Gałczyńskiego możemy na potrzeby tego szkicu umieścić Nieborów z *Niobe* w obszarze Krakowa, do którego domeny należy świat poezji w tym utworze przedstawiony. Oczywiście nasze podziały byłyby równie fikcyjne jak obraz Gałczyńskiego. Niewątpliwie jednak one właśnie, nawet kiedy nie zdajemy sobie z tego sprawy, mogą ujawniać główne zarysy nie tylko owej „zaprojektowanej” przez Gałczyńskiego historyczno-geograficzno-mityczno-literackiej mapy Polski, ale także główne linie jego postępowania poetyckiego. W „geografii” tej Gałczyński konstruuje rolę poety urodzonego w Warszawie, który „stworzył Kraków”, bo tego od niego wymagała jego własna poetyka.