

# Andrzej Niewiadowski

---

## "Niepotrzebne drzewo z wiecznym szumem"

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 23, 75-88

---

1988

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.

Andrzej Niewiadowski

„Po mężu, który ukształca smak swojego narodu,  
najgenialniejszym bywa ten, który go psuje”

(motto z Byrona do *Vade-mecum*  
Cypriana Kamila Norwida)

## „NIEPOTRZEBNE DRZEWO Z WIECZNYM SZUMEM”

### AUTOIRONIA, CZYLI JAK ROZBROIĆ ROMANTYZM?

Jakże często pojawia się w naszych lekturach taki oto obraz romantyzmu. Przesada, bunt, kontestacja, krzyk, rewolta, podświadomość. Człowiek przedstawiony w sytuacjach skrajnych. Patos rozstrzygnięć autorских. Bojowość i namiętność. Pycha. Więc — jak rozbroić romantyzm?

Śmiechem, perswazją, nadrealizmem, zmyśleniem. Wizjonerstwem. Poetyką snu i baśni. Odejdziem od patosu, uniwersaliów w stronę rzeczy ulotnych, nietrwałych. Marzeń, fantazji. Dystansem narratora, ironicznym zmruczeniem oka, humorem.

Ale to przecież także poetyka romantyzmu.

„Ironia romantyczna” (tak jak ją określa Artur Sandauer w *Samobójstwie Mitrydatesa*) jest „wyrazem sprzeczności między tym, co skończone, a co nieskończone, co relatywne, a co absolutne”. Jeżeli czegoś pragniemy, wiedząc, że ten przedmiot to tylko surogat transcendentu, jeżeli dokonujemy wyboru, wiedząc, że jest on nieostateczny — przybiera to siłą rzeczy charakter ironii romantycznej. Najpopularniejszym chwytem ironii romantycznej jest przerywanie iluzji. Autor uprzedza nas, byśmy nie brali fabuły nazbyt poważnie, ponieważ jedynie ważnym elementem fikcji jest ten, który ją finguje — czyli on sam. Utwór zrodzony z ducha ironii romantycznej za fabułą dekonspiruje kierującą dłoń autora, za przedmiotem — podmiot. *Ballady i romanse* wprowadzają do literatury język folkloru, ale tworzywo folklorystyczne traktują nie-

zbyt dosłownie, swobodnie. „Pieśń gminna” jest w nich odnośnikiem dość konwencjonalnym, sposobem zaznaczenia dystansu między światem balladowym a autorem, braku tożsamości między narratorem ballad a poetą jako twórcą. Dziwność, cuda, tajemnicze zjawiska powoływane są w *Balladach i romansach* na odpowiedzialność tych, którzy o nich opowiadali. Swoisty dystans wobec świata balladowego (*To lubię, Święteż, Pani Twardowska*) wiąże się z tonem żartobliwym, wyczuwanym w wielu utworach tego cyklu: w programowo humorystycznej *Pani Twardowskiej*, w balladzie *To lubię* traktowanej jako utwór do straszenia, pełnej dowcipnego użytkowania poetyki grozy.

Z drugiej strony istnieje w *Balladach i romansach* cała sfera wartości i prawd nie ujmowanych w cudzysłów przez humor, cała nowa geografia literacka potraktowana jako miejsce spotkania realności z fantastyką. Geografia zwyczajnych miejsc, zwykłej przestrzeni, w którą wpisana zostaje przestrzeń fantastyki romantycznej, przestrzeń cudów i dziwów, gdzie w każdej chwili dojść może do spotkania dwu światów, przeniknięcia utajonych sfer bytu w to, co zwykle, dobrze znane. Przestrzeń realna uzyskuje perspektywę metafizyczną, nastrój niepokoju, tajemniczości wnoszony przez określony zestaw realiów i pejzażu, kreuje wydarzenia o różnym nasileniu tonacji serio, wydarzenia podporządkowane zasadniczemu przesłaniu, założeniu: ważne są jedynie prawdy „żywe”, pojmovane w opozycji do racjonalnego scjentyzmu, w odwołaniu do serca i wyobraźni, źródeł tradycji ustnej, gminnej, przekazanej „na żywo” przez ludowych opowiadaczy.

Podobnie u Gałczyńskiego.

Ironia w poezji Gałczyńskiego ma strukturę wewnętrznie sprzeczną. Autor udaje pokorę, by za chwilę zdradzić się z poczuciem wyższości, daje wyraz uczuciu, by je potem wykpić, figuruje fabułą, by zadać jej kłam, opowiada tak, by samą tonacją głosu wywołać nieufność...

... komedię napisać chciałem,  
ale nic z tego nie wyszło.  
Zostało rękopisów miasto,  
ciasny pokój i mała żona,  
i ten pies, co chodzi za mną od lat trzynastu,  
ten bal u Salomona.  
Co do komedii — trochę żal:  
cienista łoża, jasna kasa,  
a potem raut i frak, i bal..  
toby dopiero człowiek hasał!  
Świat bym nazywał miłą zmorą  
przez kryształ auta pełen blasku...  
Lecz trudno — może jestem tylko quasi-prorok  
nie do komedii, lecz do osamotnienia, do wrzasku...

(Bal u Salomona)

Poezja Gałczyńskiego to poezja karnawału, wędrowni, dancingu, poezja pogranicza społecznego, ocierająca się o przypadkowe zgromadzenia ludzkie, w których wiele z praktycyzmu i niezrealizowanych marzeń. Swoje fantazje wtapia Gałczyński w rzeczywistość ubogą, dookólną, tradycyjną. Ironicznie mruży oko, serwuje żart, zaśpiew, refren, aforyzm, porzekadło. Jest śpiewakiem podejrzanym, bo może obronić się przed wyśmianiem, kpina, żartem, niespodzianką. Klepie poufale czytelnika po ramieniu, ale...

Ale nie chce odchodzić od komunikatywności, potocznej racjonalności. Wie, że adresat jego wierszy nie znosi koturnowości, że poezję traktuje wstydliwie, chyba że jest to dowcip, koncept, przypowieść z fabułą. Rodzaj pulsującego, prawdziwego życia, prawd stałych, prostych, fenomenologicznych, uniwersalnych, praktycznych:

Tutaj wieczorem grają faceci na mandolinach  
i ręka wiatru porusza ufarbowane wstążeczki  
W ogóle jest tu inaczej i gwiazdy są jak porzeczeki  
i jest naprawdę wesoło, gdy księżyc wschodzi nad kinem.

Anioły proletariackie, dziewczyny, wychodzą z fabryk,  
blondynki smukłe i smaczne, w oczach z ukrytym szafirem;  
jedzą pestki i piją wodę sodową niezgrabnie,  
piers pokazując słońcu, piękną jak lirę.

A kiedy wieczór znowu wyłoni się z mandolin,  
a księżyc, co był nad kinem, za elektrownią schowa,  
mgłami i alkoholem ulica Towarowa  
rośnie i boli

*(Ulica Towarowa)*

Ironia romantyczna... Tak, ale jaka? Jest w poezji Gałczyńskiego echo ironii Norwidowskiej, która do prezentacji świata wnosi element dystansu i rozumiejącego zbliżenia. Bo zdaniem obu jest „ironia koniecznym bytu cieniem”, ironią czasów i ironią zdarzeń. Ironia czasów ma związek z historią, z kontrastami, jakie przynosi zetknięcie czasu historycznego i działań ludzkich. Ironia zdarzeń dotyczy krytyki społecznej, konkretnych zachowań, norm obyczajowych, układów międzyludzkich. Jest głosem poety, którego śmieszy, bawi, oburza rozdźwięk między etyką a praktyką, ideałami a realizacją, prawdą uczuć a konwenansem. Dlatego życie jest zdaniem Norwida ironicznym spektaklem odgrywanym na „niemistrzowsko skleconej scenie, gdzie ofiary są prawdziwe, a teatr życiem płacony”. Dlatego Gałczyński może napisać taki oto wiersz:

Wojującego o świętą powszedniość  
szkarłatna zaskoczyła nieśmiertelność.

Walczyłeś całe życie o świętość,  
przez świętość rozumiejąc dzielność...

A wystarczyłoby przecież trochę pieniędzy...  
Cóż teraz po rąk łamaniu!  
Katolik.  
Umarł z nędzy.  
W arcykatolickim Poznaniu.

*(Na śmierć Kazimierza Soltysika)*

#### POETA WIESZCZ — POETA RZEMIEŚLNIK

Poeta wieszcz, który pogardza tłumem, choć pisze dla tłumu i w imię tłumu. Poeta, który jest ponad wszystkimi, gdzieś *ex cathedra* wadzi się z Bogiem, pragnie rządu dusz, w słowach pełnych patosu i wiary nawołuje do stworzenia świata innego, nowego, lepszego. Poeta-prorok obdarzony zmysłem profetycznym, przewyższający społeczeństwo wiedzą tajemną, zbawiający je, żądający w zamian szacunku, pokłasku tłumu. Poeta tragiczny — rozdarty między społecznym obowiązkiem a życiem prywatnym. Niezwykłością i trywialnością. Zmysłowością i codziennością.

I poeta rzemieślnik, który nie gardzi tłumem, bierze od tłumu pieniądze. Pisze na zamówienie, by zarobić „ździebelko na bułeczkę i maśko”. Poeta majster, autor wierszy o głębokiej problematyce moralnej, ale także autor wierszy tworzonych na zamówienie. Poeta-błazen, zabawiający społeczeństwo, stojący nie nad nim, będący nie obok niego, lecz w nim, a nawet poniżej niego. Jak Stańczyk dostrzegający wady, przywary tłumu, całą nędzę namiętności, brudu, podłości. I jak Stańczyk reagujący nań mądrym uśmiechem, wyrozumiałością, albo ironią, satyrą, groteską, kpina, szyderstwem.

Tak, tylko że rola poety-rzemieślnika nie jest aż tak odległa od roli poety-wieszcza. Poeta rzemieślnik nie może wyzbyć się profetyzmu. Nie może pisać bez natchnienia, nie może uciec od zarozumiałości, pychy, wewnętrznego przeświadczenia, intuicji, że mimo wszystko jest mistrzem, cyzelatorem słowa, dostarczycielem wzruszeń, ale w najlepszym gatunku. Bo w gruncie rzeczy Gałczyński nie zmienia poglądu na istotę samej poezji: rzemieślnik i wieszcz prowadzą walkę o rząd dusz, obaj są w jakimś sensie sumieniem społeczeństwa, jego nauczycielami i sędziami. Czynią swoją powinność odmiennie: jeden serio, wyniośle, patetycznie — drugi: kpiąc i wyszydając, ale obaj mają przeświadczenie, że są niezastąpieni. Wierzą w moc poezji. W wymierzanie słowem sprawiedliwości widzialnemu światu. Wierzą w sztukę:

... jeśliś jak garnek pęknął, ona cię skleci,  
jeśliś nadzieję utracił, wpłyniesz na morze nadziei  
na wszystkich żaglach.

„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 catuję*)

Bo poezja Gałczyńskiego to jakby mała biblia wiary w sztukę. Próba przekonania czytelnika, że i on może uczestniczyć w świecie sztuki, że może nad tym światem panować. Tak jest w poemacie *Niobe*, w *Wicie Stwoszu*. W *Zaczarowanej dorożce* przechodzi Gałczyński od najbardziej codziennej powszedniości ku magii i poezji wysokiej, łączy skłócone wartości, rozdarte uniwersum: stąd właśnie humor, łagodzący to, co raniące, ostre, sztuczne, podnoszący do miana wartości to, co poniżone i zapomniane. Podobnie jak Norwid, nie chce być Gałczyński kapłanem-wieszczem, niemniej nader poważnie traktuje rolę artysty i społeczną funkcję pisarza. Jest bezwzględny maksymalistą, chyli czoła przed romantyczną misją szerzenia prawdziwej sztuki pojętej według własnego programu:

... Jeśli to wszystko piszę, moja maleńka żono,  
złoty maleńki boże mój,  
to przecież wiesz, że nam są potrzebne pieniądze  
i że mąż musi krzyżeć, ażeby był szczęśliwy,  
i że chciałby pomóc milionom,  
i że chciałby się nad innych wywyższyć,  
i że jeszcze ma takie sprawy na sercu,  
które muszą być wypowiedziane,  
wydarte i skonstruowane,  
i szumiące jak drzewo,  
jak podróż do Taorminy...

(*Bal u Salomona*)

#### MUZYKA — KRÓLOWA NASTROJU

U Norwida, w *Fortepianie Szopena* włączonego do cyklu liryków *Vade-mecum*, muzyka Chopina stanowi ziemskie dopełnienie piękna doskonałego, ma siłę podnoszenia rzeczywistości do ideału, przemieniania jej w byt doskonały. Historia, życie, realność skażone są przez zło, małość, brak dobra, znak ujemny.

Inaczej u Gałczyńskiego. W *Ludowej zabawie* muzyce salonów przeciwstawia autor festyn, jarmark, lunapark. Muzyka dokonuje przemieszania wartości salonów i parków ludowych — tańczą u Gałczyńskiego wszyscy — od dołu po szczyt drabiny społecznej.

Ale nie tylko. Muzyka u Gałczyńskiego buduje, łączy, jest najbardziej harmonijną, wzniosłą formą ludzkiej współpracy. Ba, cały świat porównuje Gałczyński do instrumentu — skrzypiec, fortepianu. Poeta zbawia ów świat zbliżając go do magicznego wnętrza instrumentu — nic w tym niezwykłego, skoro muzyka właśnie przemawia językiem uniwersalnym, ma naturę duchową, jest królową nastroju. Poezja może naśladować muzykę w pieśniach, balladach, hymnach, kolędach. Może być zaplanowana tak jak muzyka (*Niobe*, *Kolczyki Izoldy*, *Śmierć Andersena*). Toteż u Gałczyńskiego muzyczność nie tylko przenika poezję, ale jest elementem określonym składnią poetycką. Pojawia się w postaci nomenklatury określającej nazwami poszczególne części utworu. W *Zaczarowanej drodze* stosuje poeta inwersje; treść *Niobe* zostaje rozbita na muzycznie nazwane części: mała forma, mały koncert skrzypcowy, duży koncert skrzypcowy... Poezja może być wreszcie świadectwem życia kompozytorów (Bach, Chopin, Haydn, Vivaldi, Beethoven), może tworzyć mit wielkości i sensu życia ludzkiego, może być metaforą świata, porywać myśl ku nieskończoności:

... Ja bardzo lubię chmury. I światła pochmurne.  
Jak fortece. Jak moje fugi poczwórne.

Cóż to za rozkosz błędzić przez pokoje  
z Panią Muzyką we dwoje!  
Jak las jesienny świece w lichtarzach czerwone...

(*Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*)

#### FANTASTYKA — ROZDARCIE CZY OSWOJENIE ŚWIATA?

Powszechnie znane okultystyczne zainteresowania Gałczyńskiego, fascynacja magią, wróżbiarstwem to uparta próba znalezienia takiego klucza, który wyjaśniłby niekonsekwencje, paradoksy, zawilosci naszego losu. Ukazał to, co tajemnicze, ciemne, irracjonalne, był zwiastunem nieprzewidzianego. Ale nie tyle rozdarł, co rozjaśnił rzeczywistość, pozwolił ją oswoić. Fantastyka Gałczyńskiego nie jest fantastyką grozy, nie pogłębia lęku, nie otwiera metafizycznych przepaści, nie burzy fundamentów świata. Każe tylko widzieć ten świat inaczej, dostrzegać niespodziewane kontrasty, zestawienia, sytuacje. Nie podważa ustaleń ontologicznych, jest często infantylna, umowna (zwłaszcza w warstwie przedstawieniowej), łatwo rozpoznawalna przez czytelników. Bawi, lecz nie przeraża. Twórczość Gałczyńskiego — owa nonszalancja połączona z liryzmem i fantastyką słowną — to „spóźniona realizacja nie istniejącego w rzeczywistości etapu naszej poezji” — twierdzi Kazimierz Wyka w *Rzeczy wyobraźni* — „ogniwa, jakie powinno być gdzieś mię-

dzy Asnykiem a Tetmajerem, w miejscu, które we Francji zajmuje Laforque. Połączenia cynizmu, dziecinnej radości i sentymentalnego liryzmu przypominają mocno Verlaine'a". A Józef Czechowicz dodaje: „Fantastyka Ildefonsa jest spod znaku Böcklina i von Stücka”.

Inaczej romantyzm.

Istotnym składnikiem romantycznego myślenia o świecie i człowieku staje się założenie pozarozumowych źródeł poznania: uczucia, intuicji, wewnętrznych mocy, dzięki którym nawiązywano kontakt z tajemniczymi siłami natury, z pozaziemskim wymiarem rzeczywistości, z Bogiem, całością wszechświata. Taką postawę inspirują doświadczenia wewnętrzne jednostki, różne filozofie (np. panteizm), odwołania do nauk tajemnych: okultyzmu, magii, doktryn teozoficznych. Romantyczny mistycyzm sięga do odkrycia niepoznawalnego przez iluminację, ekstazę, objawienie. Narzędziem poznania jest imaginacja, wyobraźnia, fantastyka. Wyobraźnia znosi podział na to, co realne i irrealne, dostępne i niedostępne poznaniu; jest darem stygmatem geniuszu. Człowiek jest bezradny wobec zagrożenia ze strony sił, które — ukryte w przyrodzie — przebłyskują od czasu do czasu (ten błysk nazywamy przypadkiem) w dziwnym, przemijającym zgroźnym życiu. Siły destrukcyjne pojawiają się w postaci zjaw, duchów, somnambulicznych snów, przepowiedni, jako chorobliwe popędy. Tak jest u Tiecka, Novalisa, Hoffmanna...

A u Gałczyńskiego?

U Gałczyńskiego inaczej? To znów nie takie proste. Bo fantastyka romantyczna, fantastyka Norwidowska, gdzieś w swych prapoczątkach, intencjach, założeniach nie wyrzeka się wcale rzeczywistości, wierzy w nią, dorabia do niej irracjonalne klucze, udziwnia, ale raczej poszerza, aniżeli rozbija naukową wizję świata. Nie jest eskapizmem, lecz równo-uprawnionym, alternatywnym sposobem odczytania tajemnicy świata. Wbrew autorytetom — jak u Poego chociażby — wbrew rzecznikom absolutnej pewności siebie, zadufanym racjonalistom. Wbrew samej nauce poddanej wąskiej specjalizacji, rozbitej na setki metod i kierunków.

Niekiedy fantastyka Gałczyńskiego staje się naprawdę niesamowita, bardziej drapieżna, mitotwórcza. Jak w liryku o Küferlinie, który wszedł do antologii *Polskich wierszy miłosnych* w przekładach i wyborze Karla Dedeciusa. I we fragmentach *Balu u Salomona*:

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



i całe miasto widziałem  
jak srebrną śmierć, co przechodzi.  
Oddalony od wszystkich tańczących,  
zatopiony w to rozsrebrzenie  
byłem jak intruz, jak szpicel,  
jak kaleka lub jak sumienie...

(*Bal u Salomona*)

*Bal u Salomona* — rzecz w narracji już surrealna — to poemat ukształtowany pod wpływem „realizmu fantastycznego” prozy Dostojewskiego. Wizje nadciągającego końca świata przeplatają się tu z popolitością dnia codziennego, na ich tle przecucia katastrof zyskują odcień niesamowitości, chaosu:

Jeszcze zanim na wiolonczeli  
poszedł psalm i tamburynach,  
już niejedni w tłumie zrozumieli,  
że to bal, który tylko się zaczyna,  
że to formy są nazbyt długie,  
że to tylko smuga goni smugę,  
a ze spodu się złotem podbarwia  
że to tylko tak wymyślono,  
rozfletniono i zwiolonczelono,  
a że cały bal to tylko larwa.  
A ci ludzie to tylko strachy,  
a te dreszcze to tylko zapachy  
od owoców, od kobiet, od wina  
i że jeszcze przed poczęciem skona  
ten daleki bal u Salomona,  
ten bal, co się tylko zaczyna...

(*Bal u Salomona*)

#### POWRÓT DO RAJU — MIT DZIECIŃSTWA

Upadek niepodległego państwa stanowi okoliczność sprzyjającą rozwojowi sentymentalizmu. Utrata wolnej ojczyzny w sentymentalizmie znajduje artystyczną formę wypowiedzi, daje ujście żalowi, rozpacy. Mit utraconego rajy do dobra przeszłość opisana w tonacji ckliwej, emocjonalnej, refleksyjnej, ujęta w filozofię istnienia, antropologię społeczną. To kameralne sceny małego, wiejskiego dworku w *Panu Tadeuszu*, atmosfera tkliwej serdeczności, roussovska propozycja harmonijnego związku człowieka i natury. Ale tak naprawdę to i Gałczyński ucieka od złego świata w czas pierwotny, w którym nie istniały kategorie dobra i zła. Ucieczka jest tu ratunkiem przed „muzycznym bełkotem”, „straconym sensem świata”, który symbolizuje wspomniany *Bal u Salomona*. Powrót do dzieciństwa to ucieczka od chaosu, rozkładu, dramat „świata

nieudanego”, skazanego na zagładę. To po prostu eskapizm. Tak, i on też:

Zapachy jak tłuste amorki unoszą się ponad łąkami.  
Drogi rozpięte w gwiazdy. Są palmy. I srebra dużo.  
Słońce rozkwita, przekwita do pięści podobną różą  
i śmieje się do aniołów dużymi, smutnymi oczami.

Aniołowie chodząc przystają. Jest bardzo cicho aniołom.  
Gdy lazur nocy okrągłej skrzydła im nazbyt poparzy,  
wtedy się kładą na łąkach jak konie białe i marzą,  
a rosa opadająca chodzi po nich jak gołąb.

A kiedy Bóg się zjawi w towarzystwie ciężkich obłoków,  
Gospodarz onych piękności z obliczem uśmiechniętem,  
jabłka, co były wysoko, wznoszą się bardziej wysoko  
i aniołowie śpiewają, i raj jest instrumentem.

Wtedy burza księżycy, wtedy kwiaty strzelają  
i śmiech jak zwierzę złote przebiega pomiędzy drzewy.  
Lecz oto cisza nagle, bo patrz — na Bożych włosach  
motyl przysiadł i zasnął, naiwny i bardzo mały.

(Raj)

#### MIŁOŚĆ ROMANTYCZNA — MIŁOŚĆ OCALAJĄCA?

Jest taki stereotyp miłości romantycznej. Uczucia ocalającego i niszczonego, wybuchającego nagłym płomieniem namiętności, pożądań, nie uznającego kompromisów, targów, układów, rozwiązań połowicznych. „Wszystko albo nic” to jego hasło, symbolem — uderzenie pioruna, nagły błysk. Miłość romantyczna to namiętna pasja i sakrament dusz wybranych. Gwałtowna jak burza, dogasająca jak burza. I równie jak burza krótkotrwała. Wspaniała w swej grozie, niszcząca i wywyższająca człowieka. Przynosząca wyzwolenie, ucieczkę od codzienności i ból, szalony ból niespełnienia, wiecznego poszukiwania, odrzucania. Bo tak naprawdę miłość idealna, o jakiej marzą romantycy, nie istnieje, jest tylko projekcją naszej wyobraźni, iluzją, złudzeniem.

Miłość Gałczyńskiego to uczucie przekorne, ludzkie, uciszające. Nie „zwyczajne”, to niedobre słowo — raczej „codzienne”, także heroiczne, ale nobilitujące powszedniość, zwykłość. Dostrzegające czar, urok, wdzięk w ulotnej chwili zatrzymanej w słowach poety, w tym co śmieszne, drobne, ale niepowtarzalne, nieprzemijające. Nie jest to miłość gęsta od dramatów, ucieczek, nostalgii, euforii — nie burza, raczej szum wiatru, zieleń łąk. Coś co trwa, istnieje, było i będzie. Szarość dni? Jakaż to miłość? Ale w szarości jest właśnie miejsce na uczucie, drobne gesty,

ruchy rąk, niespodziankę, która nie narusza porządku, nie rozbija go, dodaje mu smaku. Miłość wykuwana dłutem rzemieślnika? A choćby nawet? Czy zawsze?

Nie, nie zawsze. Bywa inaczej. Są u Gałczyńskiego wiersze, pod którymi mogliby podpisać się romantycy. Niewiele ich, ale są:

Kobięcy głos w brzożach, rosyjski w brzożach romans  
„Ach, co za ból...”  
i ta twarz taka nieznaną  
jak ten romans  
„Ach, co za ból...”

Zgorączkowane niebo jest i betlejemskie,  
coraz pochmurniej,  
światło z ukosa;  
porywa w taniec wiatr loki panieńskie,  
mknące w niebiosy —  
i moją furję.

Bij w struny, bij: Okręty są i morza  
na strunach dwu,  
przypomnienie i zapomnienie, błękit i brzoza,  
i twarz ze snu

(Romans)

No i proszę — znów „burza”, „romans”, „pochmurne niebo”... Czy to aby nie ironia, dystans, pastisz? Nie, chyba nie.

Tak naprawdę, to miłość Gałczyńskiego też jest romantyczna. W nastroju, w delikatności, w kruchości uczuć, w obawie przed utratą bliskiego człowieka, przed śmiercią. Jest miłością wstydliwą przez to, że trwa, opiera się różnym życiowym niepogodom i wciąż jest pierwsza, młodzieńcza, wyśniona, że aż nierealna. Jest także marzeniem, mitem, próbą zatrzymania czasu. Kilka w niej rekwizytów: księżyc, ławka, noc; kilka kolorów — zieleń, srebro; kilka fraz muzycznych, ale to jakby umowne, kreślone pośpiesznie tło całej tradycji europejskiej, historii. To trochę tak, jakby szybkimi krokami szło się na skróty: jestem zmęczony, nie mam ochoty zaczynać od nowa, inni byli przede mną, przecie i tak wiecie, o co chodzi. Bach, księżyc, srebro to symbole. Ale Gałczyński nie niszczy symboli. Nie kpi. Jest jak scenograf budujący swój teatr z rekwizytów, ale teatr mieszczkański, nie Brechtowski. Owszem, w *Zielonej gęsi* bywa inaczej, ale ironia *Zielonej gęsi* obraca się nie tyle przeciw pewnemu typowi miłości, ile miłości karykaturalnie zdeformowanej, sprowadzonej do absurdu w rolach, pozach, gestach naszej tradycji romantycznej. Jest to jakby gombrowiczowska polemika z przerostem formy nad treścią, z tym, co wymyka się naszej kontroli, co jest tylko patosem, martwą literą miłości. To wszystko.

Jest w poezji Gałczyńskiego jakaś niezwykła prawda uczuć. Jak w *Kleopatrze i Cezarze* Norwida miłość szczęśliwa jest skazana na niedopełnienie, spotkanie „nie w czas” i „nie w porę”. Ale uczucia są pewne. Uczucia, które pomagają żyć. Prostocie uczuć odpowiada prostota etyki, pierwszych zasad moralnych. Nic nadto:

Instrumentami potrząsać, gdy wschodzi księżyc,  
gdy lekka noc i słodkie szmery naokół.  
Konie wieńczyć kwiatami, morze kołysać na piersiach jak żonę  
pochmurnooką, witać poranki idące zza gór jak dzieci do szkoły.

Instrumentami potrząsać, gdy wschodzi słońce,  
usta kobiety ukochać nad wszystko, nad słońce i księżyc,  
świat do serca przycisnąć jak bukiet fiołków, a serce  
zawiesić nisko nad ziemią jak gwiazdę wróżącą pogodę

*(Instrumentami potrząsać)*

#### PODWÓJNOŚĆ SENSÓW

Miłość, ale i niepokój, rozpacz, zagubienie. „I cień mój pomknie za mną tam / z wielką walizką rozpacz” — pisze Gałczyński. Środki stylistyczne, jakie przywołuje, pochodzą z arsenału neoromantyzmu: „strach”, „wicher”, „rozpacz”, „otchłanie”. Ale pojęcia te wykorzystuje Gałczyński w innym kontekście obrazowym, karykaturuje raczej poetykę neoromantyzmu, tworząc zbitki pojęć w jednym obrazie. Przysłowio- wa „wielka walizka rozpacz” to obraz żartobliwy, bo przecież tak naprawdę to walizka służy do przenoszenia całkiem innych rzeczy. Metafora to więc negatywna, kompromitująca. Gałczyński rozbija własne uczucia, dewaluuje własne wzruszenie liryczne. Ale czy tylko?

Oczywiście, że nie. Bo Gałczyński, gromadząc w jednej metaforycznej zbitce kilka pojęć, chce ukazać siłę owych pojęć, ich moc tak wielką, że nie mieszczą się w zwykłych środkach wyrazu. A jednocześnie do zwykłości apeluje mówiąc z prostotą o „walizce”, przedmiocie kojarzącym się z podróżą, odjazdem, ruchem, niepewnością, zmianą sytuacji. Chce za wszelką cenę znieść dystans dzielący go od czytelnika. „Wielka walizka rozpacz” to metafora, którą można odczytać na dwu planach — negatywnym i pozytywnym, żartobliwym i realnym mówiącym o prawdziwej walce, jakiejś wewnętrznej rozpacz „podmiotu lirycznego”. Gałczyński ustawicznie rozkłada, atomizuje bohatera lirycznego, ten, kto wypowiada wiersz, jest chaosem sprzecznych wyobrażeń, jest w wojnie z własnym wzruszeniem, własną myślą. Podejmuje tradycję i obraża ją jednocześnie. Najprostsze schematy poetyckie miesza ze strzępami codziennych rozmów, przerywa swoją poezję niespodzianką i przeciwieństwem. Drwi, ale przybliża, udostępnia uczucia, sprowadza je do skali

odczuwania prostego człowieka, bohatera bezimiennego, który stanowi literacki biegun opozycji wobec romantycznego indywidualizmu i tyrteizmu działania. To trochę tak, jak w poemacie *Quidam* Norwida będącym opowieścią o poszukiwaniu dobra, metaforą losu człowieka skazanego na błądzenie w gąszczu historii, pragnącego poznać moralne sensy świata; przypowieścią o znikomości ludzkiego życia będącego igraszką dziejów, muzy Klio.

... Zasłoń mi noc, niech zejdzie sen jak chmura —  
Zasłoń mi noc, próżno się czas zmitręza,  
straszliwy jest urody świata ciężar,  
nie dla mych rąk, nie dla mojego pióra...

(*Polskie gwiazdy*)

#### ZIELONA GĘŚ — PARODIA NARODOWEGO ABSURDU

Zamysł jest prosty — podszyć się pod myślowe stereotypy, ośmieszyć je, obalić, zaatakować narodowe wady, sprowadzić je do absurdu. *Zielona gęś* uderza w romantyczne schematy zakorzenione w umysłowości polskiej inteligencji. Gałczyński rozsadza śmiechem ideologie, obyczajowe skamieliny — jego błazeński, jarmarczny, niepoważny humor tworzy atmosferę ludowej zabawy. Poeta atakuje przeciwnika jego własną bronią: zbija głupstwo głupstwem, kompromituje cały styl życia, świat przebrzmiałych pasji, pustych gestów, słów bez pokrycia. Zresztą nie tylko w *Zielonej gęsi*:

Gdy Pani, żując pomarańczę,  
zada pytanie, czy ja tańczę  
i czy z Nią tańczyć chcę,

odpowiem wtedy: — Cóż za fopa!  
Jeden zna taniec moja stopa,  
„Une danse des Polonais”.

Ach, to jest taniec wszak prapolski,  
tak stary, jak Skład Apostolski,  
starszy niż T o t e n a n z,

bowiem od lat Pierwszego Mieszka  
po Serafinowicza Leszka  
powtarza się jak trans  
[...]

Dlatego bliżej, piękne panie,  
opiszę Wam ten polski taniec,  
cette danse des Polonais:

Więc najprzód dzielą się na grupki:  
tutaj tuwimy, tam kadłubki,  
tu nacje te, tu te;

potem dyskusje są zażarte,  
jakie być mają w tańcu partie,  
kto w prawo, kto à g a u c h e;

i każdy „swoje” chce do tańca;  
tamci Rodału, ci Różańca,  
inni śmiertelnych nosz.

Bo Szopenowe śniąc akordy,  
najchętniej biorą się za mordy  
ci, którzy polską Styks

obsiedli z wieka i wciąż na niej  
płaszając w śnie, opanowani  
jakaś ideą fiks.

Skończyłem wykład. Tak się tańczy  
ten polski taniec obłąkańczy,  
cette danse des Polonais:

Ach, drugi taki kraj ukażcie!...  
ja bym tam wszystkich zamknął...  
w baszcie.  
czy nie mam racji? he?

(*Les Danses des Polonais*)

*Zielona gęś* przejmując cechy obrzędowego widowiska. Gałczyński parodiując dostojność, oficjalność sceny. W teatrze narodowego obrzędu postać zmienia się w symbol. Doskonale rozumiał to Wyspiański: teatralna rzeczywistość jest w *Akropolis* i *Wyzwoleniu* grą symboli, zwierciadeł. Szyderczym odwróceniem postaci-symbolu będzie postać-kukiełka. Gałczyński, ośmieszając inteligentką obrzędowość, odwołuje się do pomocy kukieł. Są nimi Bączyński i Gzegżółka, Porfirion Osiołek, sama Zielona Gęś.

Ale heroikomiczna maniera *Zielonej gęsi* to przecież nic nowego — podobną konwencją posługiwali się pisarze epok przełomowych, kiedy pragnęli wykpić konserwatywną tradycję. Przypomnijmy *Don Kichota* — parodię średniowiecznych powieści rycerskich, *Gargantua i Pantagruela* — parodię panegirycznych traktatów, wreszcie ostatni akt *Snu nocy letniej* — parodię popularnych romansów mitologiczno-erotycznych. Kompromitacja sarmackich wad, skłócenia narodowego, pustych gestów ideologicznych to także popowstaniowa poezja Norwida, dziedzica roman-

tyzmu, ale i pierwszego z jego krytyków. Poezja rozsądnego programu użyteczności i pracy, odrzucenia romantycznego uprawiania polityki. Podobnie jak Gałczyński, nie godzi się Norwid na podporządkowanie człowieka racjom nadrzędnym, nie godzi się z romantyczną zasadą poświęcenia dla narodu, zwłaszcza w wersji ofiary mesjanicznej. Neguje aktywizm romantyczny, także ideę buntu przeciw tyranowi, wzór i etykę zemsty. Mówi, że arystokracja polska to zamknięty pokój samobójcy. W dramacie *Zwolon* przedstawia zbiorowy portret spiskowców, ukazując ich jako ludzi moralnie nędznych, podatnych na manipulatorskie zabiegi przywódców. Wartości pozytywnych poszukuje w bohaterze niepozornym, stroniącym od indywidualistów romantycznych i wielkich „duchów przywódczych”. Męstwo tego bohatera tkwi w cichej cnocie, poświęceniu osobistego szczęścia, w zdolności wyrzeczenia się nagrody, w czynieniu dobra.

#### ZAMIAST FINAŁU

„Gdy mówiło się z Konstantym o Norwidzie, miał twarz człowieka, który stoi przed tajemnicą, może także tajemnicą własnej poezji? Człowieka, który pamięta, że owa tajemnica umarła w paryskim przytułku dla nędzarzy”.

(A. Stern, *Dans L'eau D'amour et de Folie*)

Gwiazdy czarne nad Notre-Dame  
też widziały, jak bardzo byłem sam,  
a to były gwiazdy Francji najlepsze.  
Więc gdy jęły płakać nade mną,  
już niebiesko było już nieciemno  
i niebieski już był most i powietrze.  
A ta mała niebieska straszliwie  
powiedziała: Ja mu się wcale nie dziwię.

Ale tylko gwiazdy Polski uciekły  
i krzychały: to był człowiek wściekły,  
niepotrzebny zakochany pasterz,  
niepotrzebna gwiazda nad masztem,  
niepotrzebny kwiat, zbędny instrument,  
niepotrzebne drzewo z wiecznym szumem...

(*Gwiazdy*)