

NAUKOWY PROJEKT
WYDAWNICZY – SERIA



przełomy
pogranicza
studia literackie

Przełomy/Pogranicza
Studia Literackie
LVII

KATEDRA BADAŃ FILOLOGICZNYCH
„WSCHÓD-ZACHÓD”
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
UNIwersytetu w Białymstoku

WYDAWNICTWO PRYMAT

NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY
– SERIA „PRZEŁOMY/POGRANICZA”

Dziedzictwo przeszłości nie jest czymś danym raz na zawsze. Wymaga nowych odczytań, ponowień interpretacji, odwagi zapytywania o to, o co nasi poprzednicy nie mogli bądź nie mieli śmiałości pytać. Odnawianie znaczeń, przekraczanie utrwalonych stereotypów analitycznych, akty zerwania z kanonem interpretacyjnym stanowią część tego samego, żywego procesu tworzenia kultury, którego równie fundamentalną częścią są nieustanne powroty do tradycji i szacunek żywiony dla autorytetów przeszłości.

Naukowy Projekt Wydawniczy „Przełomy/Pogranicza” publikuje:

1. Prace stanowiące próbę nowego odczytania tekstów i autorów, zjawisk literackich i kulturowych dobrze już, zdawać by się mogło, znanych i rozpoznanych.
2. Studia ujmujące problematykę literacką w ujęciu komparatystycznym i interdyscyplinarnym, innymi słowy: „pogranicznym”.
3. Prace z zakresu najszerzej rozumianej wiedzy o kulturze i sztuce, proponujące monograficzne lub/oraz nowe, „przełomowe” ujęcia tematu.
4. Książki autorów, których uznać można za klasyków badań nad pewną dziedziną humanistycznego dyskursu.
5. Dzieła o literaturze, kulturze i sztuce, które – z różnych powodów – nie mogły się niegdyś ukazać, nie znalazły właściwego momentu.

Pragniemy, by książki publikowane w Naukowym Projekcie Wydawniczym „Przełomy/Pogranicza” tworzyły niewielkie serie i cykle tematyczne, skoncentrowane wokół pojedynczego dzieła, osoby, wątku.



WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
UNIwersytetu w Białymstoku
KATEDRA BADAŃ FILOLOGICZNYCH „WSCHÓD-ZACHÓD”
MUZEUM KONSTANTEGO ILDEFONSA GAŁCZYŃSKIEGO W PRANIU

RADA NAUKOWEGO PROJEKTU WYDAWNICZEGO
– SERII „PRZEŁOMY/POGRANICZA”:

Zdzisław Jerzy Adamczyk (AH, Kielce)
Józef Bachórz (UG, Gdańsk)
Piotr Biłos (INALCO, Paryż)
Grażyna Borkowska (IBL PAN, Warszawa)
Bogdan Burdziej (UMK, Toruń)
Sławomir Buryła (UW, Warszawa)
Zbigniew Chojnowski (UWM, Olsztyn)
Agnieszka Czajkowska (UJD, Częstochowa)
Małgorzata Czermińska (UG, Gdańsk) – *Przewodnicząca*
Margreta Grigorova (Wielkie Tyrnowo, Bułgaria)
Krystyna Jakowska (UwB, Białystok)
Irena Jokiel (UO, Opole)
Zbigniew Kaźmierczyk (UG, Gdańsk)
Anna Kiezuń (UwB, Białystok)
Ryszard Löw (Tel-Aviv, Izrael)
Natalia Maliutina (Odessa, Białystok)
Gabriela Matuszek-Stec (UJ, Kraków)
Michael J. Mikos (Milwaukee University, USA)
Ewa Nawrocka (UG, Gdańsk)
Maria J. Olszewska (UW, Warszawa)
Ewa Paczoska (UW, Warszawa)
Jerzy Paszek (UŚ, Katowice)
Magdalena Popiel (UJ, Kraków)
Rościsław Radyszewski (Kijów, Ukraina)
German Ritz (Zürich, Szwajcaria)
Adam Skreczko (UKSW, Warszawa)
Jerzy Snopek (IBL PAN, Warszawa)
Magdalena Saganiak (UKSW, Warszawa)
Włodzimierz Szturc (UJ, Kraków)
Violetta Wejs-Milewska (UwB, Białystok)
Zofia Zarębianka (UJ, Kraków)

Konstanty Ildefons Gałczyński. Biografia i wyobrażenia

Studia

Redakcja tomu:
Wojciech Kass, Jarosław Ławski

Białystok 2025

NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY
– SERIA „PRZEŁOMY/POGRANICZA”

Redakcja Serii:

Jarosław Ławski [Redaktor Naczelny], Anna Janicka [Zastępca, Red. Cyklów Tematycznych], Małgorzata Burzka-Janik, Joanna Dziedzic, Maria Kalinowska, Zbigniew Kaźmierczak, Krzysztof Korotkich, Dariusz Kukiełko, Agnieszka Nietresta-Zatoń, Dariusz Piechota, Kamil K. Pilichiewicz, Iwona E. Rusek, Michał Siedlecki, Patryk Suchodolski, Maciej Tramer, Paweł Wojciechowski, Łukasz Zabielski

Recenzenci tomu: dr hab. **Bartosz Małczyński**, prof. UJD (Częstochowa)
dr **Kamil K. Pilichiewicz** (Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego)

Wstęp i układ tomu: Jarosław Ławski, Wojciech Kass

Opracowanie tekstów: Jarosław Ławski, Dariusz Kukiełko

Ilustracje: Wojciech Kass

Redakcja techniczna, skład: Ewa Frymus-Dąbrowska

Korekta: Zespół

Streszczenia: NS Group

Indeks nazwisk: Marta Konopko

Na okładce wykorzystano portret olejny K. I. Gałczyńskiego namalowany przez Czesława Rzepińskiego. Ze zbiorów Muzeum w Praniu



©Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2025

ISBN 978-83-7657-545-2

Wydawnictwo PRYMAT, Mariusz Śliwowski
ul. Hetmańska 42; 15-727 Białystok
tel. 602 766 304, 881 766 304
e-mail: prymat@biasoft.net, www.wydawnictwoprymat.pl

SPIS TREŚCI

Jarosław Ławski	
Gałczyński: ironia, filologia i przeznaczenie	11
Wojciech Kass	
Topos i ethos Leśniczówki Pranie	19

I. BIOGRAFICZNE IMPONDERABILIA

Bogumiła Żongołłowicz	
Kostek, syn Konstantego – portret niedokończony	29
Wojciech Kass	
Pod herbem Amora, amoku i amfory. Szalony i dramatyczny powrót Gałczyńskiego do kraju	41
Beata Bolesławska-Lewandowska	
Konstanty Ildefons Gałczyński i Zygmunt Mycielski – o artystycznej przyjaźni w cieniu socrealizmu	51
Jerzy S. Ossowski	
„Na tej balladzie wszystko jest oparte”	67
Krzysztof Korotkich	
Gałczyński – poeta śmiertelnie uśmiechnięty. O śmierci w kilku wierszach – bez grymasu	85

II. INTERPRETACYJNE ISKRZENIA

Tadeusz Bujnicki	
O wileńskiej egzotyce Gałczyńskiego	99
Jarosław Ławski	
Kosmiczny gest Gałczyńskiego	111
Agnieszka Czajkowska	
„Wieszczka” poezja Gałczyńskiego. Na marginesie wiersza <i>Boję się zostać wieszczem (z powodu tzw. polemiki „brązowniczej”)</i>	131

Krzysztof Korotkich

- Fantasmagorie ironisty, czyli gdzie błądzi Chryzostom Bulwieć
Gałczyńskiego 151

Zbigniew Chojnowski

- Wobec Gałczyńskiego: Iwaszkiewicz i inni
(z dziejów poety nieobojętnego) 173

III. TROPY DZIEDZICTWA**Iwona E. Rusek**

- Gałczyński radiowy 193

Dariusz Piechota

- Filmowy portret Gałczyńskiego: *Odwyk* 207

Adam Regiewicz

- Gałczyński alternatywnie 117

Joanna Maj

- Echa Gałczyńskiego na szlaku. O turystycznych sposobach
doświadczenia poety i poezji 233

Paweł Wojciechowski

- Woda w szwedzkich landszaftach z przełomu XIX i XX wieku
(konteksty liryki Gałczyńskiego) 247

Ze zbiorów

- Muzeum K.I. Gałczyńskiego w Praniu: zdjęcia, rekwizyty, pamiątki 265

Aneks fotograficzny

- Konferencje o Gałczyńskim w Praniu: 7–8 czerwca 2019
oraz 20–21 września 2023 roku 291

- Noty o Autorach 323

- Summary 329

- Zusammenfassung 331

- Indeks osobowy 333



Konstanty Ildefons Gałczyński. Autorka rzeźby: Natalia Gwiazdowska



Portret olejny K. I. Gałczyńskiego namalowany
przez Czesława Rzepińskiego, jedyny znany,
do którego poeta pozował.
Ze zbiorów Muzeum w Praniu (fot. arch. Muzeum)

GAŁCZYŃSKI: IRONIA, FILOLOGIA I PRZEZNACZENIE

1

Niezależnie od tego, jakie są nasze preferencje poetyckie czy literackie, zgodzilibyśmy się zapewne ze zdaniem, że istnieje coś takiego jak tajemnica lirycznego dzieła Gałczyńskiego, czy po prostu: tajemnica Gałczyńskiego.

Ma ona, jak mierniam, trzy wymiary. Najpierw: wymiar biograficzny. Jak wiadomo, sam Gałczyński pozostawał pisarzem uwikłanym w polityczne wybory strasznego wieku XX, jego południowej godziny zawieszanej między dramatycznym momentem przedwojnia a tragiczną chwilą powojnia. Obie te chwile zakończone były przez polityczną totalność: ideologie nacjonalizmu i komunizmu. Pisarz lawirował między Scyllą jednej skrajności a Charybdą drugiej. Próbowano go na różny sposób łączyć z politycznym wymiarem, zazwyczaj gorzko oceniając jego w tym zakresie wybory¹.

Najłagodniej rzecz ujmując, nazywano go i wciąż nazywa się człowiekiem słabym, który nie miał dość siły, by się totalnościom i ideologicznym naciskom przeciwstawić. W wersji skrajnej bywał nazywany totalistą.

I tu właśnie odsłania się zjawisko prawdziwie tajemnicze: o Gałczyńskim mówi się przez całą drugą połowę XX wieku i aż po dziś dzień, że niezależnie od jego biografii był po prostu wielkim poetą. Stwierdzenie to padnie i z ust przedstawicieli lewicowych elit, i z ust reprezentantów opcji narodowej, konserwatywnej, prawicowej. Do takiej opinii przychylił się Polak z kraju i polski emigrant z Paryża, Londynu czy Nowego Jorku. Jakkolwiek z negatywnych opinii o drogach życiowych i politycznych samego Konstantego Ildefonsa można by zrobić niemałą

¹ Odsyłam do *opus magnum* gałczyńskologii XX-wiecznej: *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. 1–2, pod red. A. Kulawika i J.S. Ossowskiego, Kraków 2005. Książka ta wprowadza dorobek filologii XX-wiecznej w stulecie XXI, które oby podjęło własną refleksję o Konstantym Ildefonsie Gałczyńskim.

antologię, to zawsze, podkreślę zawsze – opinie te prowadzą do zaprzeczającego im wniosku: Ale cóż to był za poeta, ach, co za liryk, jaki kpiarz, talent nad talenty!

Chyba najpiękniej dokumentuje tę – jak ją nazwać? – dwójjednię myślenia o Gałczyńskim opinia samego Czesława Miłosza, który z jednej strony wpisał poetę jako Deltę w panoramę typów umysłów skolonizowanych przez ideologię w *Zniewolonym umyśle* (1953), lecz z drugiej strony powtarzał odważnie i jakby na przekór sobie:

O ile upodobanie do wszystkiego, co plebejskie, pchnęło go przedtem w kierunku prawicy, o tyle teraz z równą gorliwością i szelmowskim grymasem grzmiał przeciwko mieszczaństwu i reakcji. A masowe audytorium, jakie sobie zyskał, było dużo większe niż to, jakiego się mógł spodziewać przy poprzednim zaangażowaniu po stronie prawicy. Codzienny język ze wszystkimi swymi ironicznymi skrótami, który tak pociągał niektórych poetów Skamandra, w Gałczyńskim znalazł idealnego interpretatora. I cały ten ton polskiej poezji ostatnich dziesięcioleci, ta mieszanina powagi i makabrycznego humoru byłaby nie do pomyślenia bez niego. Modląc się do Apollina i Matki Boskiej, Gałczyński nie tylko był błaznem; sam sobie przypisywał rolę średniowiecznego kuglarza Najświętszej Panny, człowieka słabego, pijaczyny, waga-bundy rzuconego w świat obcy prawdziwym pragnieniom jego serca, ale usiłującego przeżyć i dać ludziom trochę piękna. Z racji tej groteskowej mieszaniny poetyckich kostiumów wziętych z różnych epok oraz upodobania do mitologii klasycznej, można by powiedzieć, że Gałczyński na nowo ożywił polską poezję barokową².

To pisał Miłosz, którego – pamiętajmy – Gałczyński uczcił czy uraczył *Poematem dla zdrajcy*. U kresu długiego życia, rozliczając ten niemiły dla siebie epizod, autor *Kronik* znów zauważył z wewnętrznym rozdwojeniem:

Odtworzenie aury pewnych okresów historii jest bardzo trudne. Być może zależy to od układu planet, w którym to wypadku astrologia miałaby wielką przyszłość. W każdym razie rok 1968, kiedy prawie równocześnie na dwóch kontynentach zaczęły się dziwne rewolty, wskazywałby, że może i u szczytu zimnej wojny, w 1951 roku, planety działały podobnie, tylko na odwrót. Myślę jednak, że niezależnie od niebieskich mocy Gałczyński, do którego poezji mam wiele sentymentu, trochę się wygłupił. Dlaczego napisał *Poemat dla zdrajcy*? Moim zdaniem, spełniał społeczne zamówienie na rodzaj egzorcyzmu, ściślej – zamówienie środowiska literackiego³.

² C. Miłosz, *Konstanty Ildefons Gałczyński (1905–1953)*, [w:] tegoż, *Historia literatury polskiej*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 2016, s. 646.

³ C. Miłosz, *Kto to był Truman?*, [w:] tegoż, *Spizarnia literacka*, Kraków 2004, s. 37.

A zatem tonacja ta rozbrzmiewa wszędzie, gdzie czytamy o Gałczyńskim, że co najmniej dziwne były jego wybory życiowe i polityczne, ale... ale cóż to za poeta, jak nie mieć dłań „sentymetu”? Pytanie retoryczne. Łagodne usprawiedliwienie liryka rozbrzmiewa od międzywojnia aż po 2024 rok, kiedy piszę te słowa.

31 marca 1953 roku Stanisław Baliński, pisarz niezłomny wobec pokus komunistycznej dyktatury, pisze do Jana Lechonia o sytuacji literatury krajowej: „Ani Dąbrowska, ani Nałkowska tak się nie pohańbiły, jak Gałczyński, Iwaszkiewicz i Tuwim”⁴. To głos charakterystyczny dla powojennych opinii o Gałczyńskim, lecz, no właśnie, czytany *à rebours* oznacza, iż autor *Balu u Salomona* to poeta, pisarz najpierwszej miary! Podsumowując ten wątek słowami znakomitego znawcy twórczości poety, Adama Kulawika: „Na koniec pozwolę sobie na parafrazę motta wziętego z Goethego: Chcemy, aby Gałczyńskiego mniej potępiano, a uważniej czytano”⁵. Nie potrzeba bowiem wzywać, by czytano go więcej, bo wciąż jest czytany w XXI stuleciu. Mówił też Gałczyńskim pogrążony we francuskim cudnym piekle Andrzej Bobkowski w *Szkicach piórkiem*:

Nie można być normalnym, gdy je się skumbrie w tomacie z myślą o sardynkach, gdy nie żyje się w centrum, a przeważnie na jakimś obwodzie marzeń, pragnień. I wskutek tego ten jakiś przedziwny, święty podział ludzi na inteligentnych i na nieinteligentnych. Słowo „inteligentny” miało u nas całkiem specyficzne znaczenie i – głupie. Określenie „inteligentny” powstawało zwykle w rozmowie „na wysokim poziomie”, w której życie było kotłem pożarskim z buraczkami (coś, o czym w „inteligentnej” rozmowie nie mówi się) i osobnik obdarzony tym przymiotnikiem zaliczany był do kategorii śmietanki⁶.

– a dziś po prostu śladami kulturowej recepcji poety jest na przykład piosenka, wprost z bardzo różnej estetycznie uczty. Cóż to za poeta był z nami! Przywołując frazę Miłoszową: jakiegoż to gościa mieliśmy...

Jest i drugi wymiar tajemnicy Gałczyńskiego. Choć kultura polska dopracowała się całkiem sporej liczby znakomitych gałczyńskologów, to istota liryczno-ironicznego talentu mistrza Konstantego pozostaje nierozwikłana. Piszę to bez smutku, a ze słodko-gorzko-zabawną satysfakcją, bo wiem, że od czasów Trembeckiego, Malczewskiego i wieszczów znaczy to, iż mamy do czynienia z absolutnym

⁴ List S. Balińskiego do J. Lechonia z 31 marca 1953, [cyt. za:] W. Wencel, *Baliński. Smutny młodzienc. Biografia poety*, Kraków 2023, s. 199.

⁵ A. Kulawik, *Od paputczyka do złotej rybki*, [w:] tegoż, *Poezja to jest złoty szerszeń. Rzecz o poematach K.I. Gałczyńskiego*, Kraków 2015, s. 116.

⁶ A. Bobkowski, *Szkice piórkiem. Francja 1940–1944*, t. 1, oprac. P. Śniedziewski, Kraków 2023, s. 179.

klasykiem, genialnym twórcą, talentem Bożym. Ironicznie wezwawszy do wzmożenia poszukiwań tajemnicy orfejskiego geniuszu poety z Leśniczówki, dorzucę, iż pewien jestem, że zwycięstwo nauki nad tą tajemnicą pozostanie i tak odległe. To po prostu ludzki i nieludzki talent.

Oczywistą kwestią jest w takim razie istnienie kulturowego wymiaru tajemnicy Gałczyńskiego: to, że się ona wciela we wciąż nowe formy życia kultury polskiej, czy rozumieć ją jako narodową, czy jako obywatelsko-wspólnotową. Nadal wypada mówić Gałczyńskim. Tak, na przykład, jak w 2016 roku Olga Lipińska: „Jednak Gałczyński był oczywiście najwspanialszym, był wielkim poetą o niesłychanej anarchicznej, nieokiełznanej wyobraźni. I po latach, kiedy już przestałam robić kabarety w telewizji, postanowiłam powrócić właśnie do Gałczyńskiego”⁷. Co roku też przynajmniej kilka tomów poezji nowej, najnowszej dialoguje z Gałczyńskim (by już tylko wspomnieć o robiącym „karierę” na własną rękę poemacie *Ba!* Wojciecha Kassa)⁸.

W kulturowym pamiętaniu Gałczyńskiego bez przerwy wiele się dzieje. Przede wszystkim okrzepło – po dwudziestu pięciu latach heroicznej („po gałczyńskiemu”) działalności Wojciecha i Jagienki Kassów – jego Muzeum Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w Praniu. To już potężna, ogólnopolska placówka – świetnie rozgrywająca walkę o Gałczyńskiego z pomocą innych niż on, współczesnych twórców, których do siebie zaprasza, a z drugiej strony uwodząca gości nie tylko „mitem” mazurskim Gałczyńskiego, ale nową, czarującą ekspozycją.

Wraz ze śmiercią Kiry Gałczyńskiej (1936–2022)⁹ rozpoczął się inny etap dialogu z poetą i jego dziełem. Tak dzieje się zawsze, gdy odchodzą strażnicy, powiernicy, opiekunowie Życia i Dzieła. I Życie, i Dzieło uwalniają się wtedy i otwierają na nowe świadectwa biografii i interpretacje spuścizny. Zapytajmy również: czy nie warto jest pomyśleć o dziełach wszystkich Gałczyńskiego, najosobliwiej wszystkich – i do tego krytycznych, naukowych? (Jakkolwiek ta uczona idea kłóci się z burszowsko-dandysowskim charakterem dokonań tego Lirycznego Anarchisty).

⁷ „Ja się nie boję braci Rojek” – Olga Lipińska: *poezja wiecznie młoda*, 06.01.2015, <https://teatr.vod.tvp.pl> [dostęp: 25.08.2024].

⁸ W. Kass, *Ba!*, Sopot 2014.

W 2024 r. poemat w formie monodramu wystawił w Praniu z powodzeniem Łukasz Borkowski: *Ba!*. Autor Wojciech Kass, reżyseria Helena Radzikowska, występuje Łukasz Borkowski, premiera 10 kwietnia 2024 r. (z *Programu przedstawienia*, Warszawa 2024).

⁹ Zob. wspomnienie na stronie Biblioteki Narodowej: *Zmarła Kira Gałczyńska (1936–2022)*. Także: K. Konecka, *Kira, córka Konstantego*, pisarze.pl [dostęp: 25.08.2024].

2

Książka, do lektury której chce Państwa zachęcić, ma – z jednej strony – charakter naukowy, z drugiej z powodu rodzajów świadectw, jakie się w niej pojawiają, daleka jest od scjentystycznej napuszoneści, omawiając: losy Kostka, australijskiego (*sic!*) syna Gałczyńskiego, gry z wieszczą tradycją u pisarza, film o alkoholizmie twórcy, związki liryki z muzyką alternatywną, radiowe przeróbki pism Konstantego...¹⁰ Jest to druga nasza próba, innego niż tylko artystyczne, mierzenia się z tajemnicą Gałczyńskiego. Nasza, to jest prańskiego muzeum i środowiska filologicznego z białostockiej Katedry Badań Filologicznych „Wschód–Zachód” Uniwersytetu w Białymstoku. Pierwszą podjęliśmy w 2019 roku¹¹. Pozostały po niej wspomnienia pierwszej w dziejach Leśniczówki Pranie, niezapomnianej konferencji naukowej (jakże dalekiej od pompy naukowej, która w Leśniczówce jest zwyczajnie niemożliwa) i publikacja, do której coraz częściej wracamy¹². Konferencja w roku 2023 też okazała się doświadczeniem niezapomnianym – po ludzku i naukowo¹³. Zaplanowana była jako połączenie wydarzenia naukowego w miejscu mającym swój geniusz z wydarzeniem kulturowym, jakim jest objazd miejsc związanych z życiem

¹⁰ Wspomnijmy, iż w książce zabrakło niektórych wygłoszonych na sesji wystąpień: C. Judek (Książnica Pomorska w Szczecinie), *Gałczyński w Szczecinie. Opowieść niedopowiedziana*; A. Janicka (UwB, Białystok), *Gałczyński okiem emigrantów: Tymon Terlecki*.

¹¹ Zob. J. Perlikiewicz-Kass, „Konstanty Ildefons Gałczyński – miejsca niedoczytane” – *Ogólnopolska Konferencja Naukowa, Pranie, 7–8 VI 2019 roku. Sprawozdanie*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3, s. 435–440.

¹² Prace naukowe z sesji opublikowano w numerze 3/2019 „Bibliotekarza Podlaskiego”, red. D. Kulesza, A. Janicka. Numer na s. 15–290 przynosi następujące studia i szkice o poecie – *Konstanty Ildefons Gałczyński – miejsca niedoczytane*: Agnieszka Czajkowska, *Proroctwo Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*; Tadeusz Bujnicki, *O słuchowiskach radiowych „Kukułki Wileńskiej”*. *Wokół kilku wileńskich rękopisów i maszynopisów Gałczyńskiego*; Jerzy Stefan Ossowski, *Światy Gałczyńskiego*; Zbigniew Chojnowski, *Listy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego do Redaktora „Prosto z Mostu”*; Dariusz Kulesza, *Zielona opozycja. O mazurskich wierszach Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*; Katarzyna Wójcik, „...ty jesteś Euterpe i liryka, i muzyka”. *Portret Natalii w poezji K.I. Gałczyńskiego*; Paweł Wojciechowski, *Mapy egzystencji. Konstanty Ildefons Gałczyński i Tomas Gösta Tranströmer*; Joanna Godlewska, *Apolliniśkość w „Pieśniach” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*; Artur Grabowski, *Tajemnica oczywista, albo cnota uważności, czyli o tym, jak helleńsko-romańskim tropem poetyki dotrzeć do intymnego źródła poezji*; Anna Janicka, *Konstanty Ildefons Gałczyński okiem emigrantów. Rekonesans*; Joanna Chłosta-Zielonka, *Legenda poety. Uwagi o recepcji Konstantego I. Gałczyńskiego*; Krzysztof Puławski, *Gałczyński w tłumaczeniu: „Strasna zaba” czyli „Potwołna łopucha”*; Kamil K. Pilichiewicz, *Recepcja twórczości Gałczyńskiego jako wyzwanie. Kазus Michała Głowińskiego*; Jarosław Ławski, *Pisarz na niwie „regionalności”. Przypadek „Kroniki olsztyńskiej” Gałczyńskiego*; Zbigniew Fałtynowicz, *Tkliwa dynamika. Muzeum Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w Praniu*.

¹³ Zob. W. Kass, J. Ławski, *Konstanty Ildefons Gałczyński – biografia i wyobrażenia. II Ogólnopolska Konferencja Naukowa. W 70. rocznicę śmierci pisarza: 1953–2023, Pranie 20–21 września 2023 r. Sprawozdanie*, „Bibliotekarz Podlaski” 2023, nr 4, s. 371–381.

dawnych i współczesnych mieszkańców Mazur. W 2019 roku byliśmy w Ogródku Michała Kajki i w Zgonie Igora Newerlego; w 2023 roku przepatrzyliśmy Piersławek Ernsta Wiecherta, wioskę Krzyże bohemy artystycznej powojnia, dom Elżbiety Kępińskiej i Mieczysława F. Rakowskiego i Muzeum „Chata Mazurska” w Kadzidłowie prowadzone przez Danutę i Krzysztofa Worobców.

Jestem pewien, że jest to jedyna możliwa formuła spotkań z twórczością autora „Zielonej Gęsi”.

Chciałbym zwrócić Państwa uwagę na fakt, iż nasza monografia „naukowa” zapisuje nie tylko świadectwa badań, lecz również świadectwa spotkań (sejsji) i świadectwa muzealnych artefaktów, zazwyczaj trzymany pod kloszem, a które w części aneksowej chcemy udostępnić całej Szanownej Publiczności „Teatryku Zielona Gęś”. Z ufnością, że Publiczność na chwilę przerwie udział w widowisku, by zająć się czytaniem i oglądaniem, zapraszam Państwa do lektury nowej „gałczyńsko-logicznej” monografii. Jak najbardziej naukowej!

3

Jako współtwórca projektu mam nie tylko miły obowiązek, ale miłą „chęć wewnętrzną” podziękowania wszystkim Przyjaciołom, Uczestnikom Konferencji, którzy stworzyli jej wspaniałą atmosferę, uwalniającą mazurski *genius loci*. A specjalnie: dziękuję Jagience i Wojtkowi Kassom – za Pranie; mojej Żonie – Annie Janickiej, za opiekę nad jednym z organizatorów (czułą opiekę, proszę zgadnąć nad kim); Danucie i Krzysztofowi Worobcom – za wspaniałe przyjęcie nas w Kadzidłowie. *Last but not least* składam serdeczne podziękowanie Pracownikom Muzeum Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w Praniu. Byliście Państwo dyskretnie wyrozumiali, pomocni i życzliwi, niczego więcej nie potrzebowaliśmy – dziękujemy.

Na sam mazurski koniec przesyłam pozdrowienia i podziękowanie jeszcze jednej osobie, która to wszystko w i s t o c i e zorganizowała i wymyśliła. Jest tą Osobą autor *Roku polskiego* (nie, bynajmniej nie Zygmunt Gloger, choć o niego tu chodzi także)¹⁴. Jak mało kto musiał on połączyć ducha filologii z duchem mazurskiej kpiny, gdy parodiując dzieło Glogera, pisał...

Sierpień, czyli Augustus
Znany łacinnik Sirko
mówi, że Panna to Virgo –
więc w znak Virgo wchodzi Sierpień,

¹⁴ Zob. Z. Gloger, *Rok polski w życiu, tradycji i pieśni*, Warszawa 1900.

miesiąc pełen różnych cierpień,
oczywiście jak dla kogo,
bo jedni się kąpać mogą¹⁵.

Bibliografia

- „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3 [numer monograficzny: *Konstanty Ildefons Gałczyński – miejsca niedoczytane*].
- Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. 1–2, red. A. Kulawik, J. S. Ossowski, Kraków 2005.
- Kass J., Kass W., *Pranie. Azyl Gałczyńskiego*, red. Z. Fałtynowicz, D. Książek, Pranie 2024.
- Kass W., *Gałczyński urzeczowiony*, „Topos” 2015, nr 4, s. 39–45.
- Kulawik A., *Poezja to jest złoty szerszeń. Rzecz o poematach K.I. Gałczyńskiego*, Kraków 2015.
- Stawar A., *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959.
- Wyka M., *Gałczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970.

Jarosław Ławski

University of Białystok

GAŁCZYŃSKI: IRONY, PHILOLOGY AND DESTINY

Summary

In this sketch, the author builds a narrative that will provide an introduction to the volume of studies on the prominent 20th-century Polish poet – Konstanty Ildefons Gałczyński (1905–1953). Gałczyński is presented as a poet, whose biography has raised controversies until the present day, because of his flirting with nationalism before World War II and after the war – with Communism. In spite of that, all critics of Gałczyński agree that he was an outstanding, original poet, a lyricist and ironist, a melancholic and a mocker. The passing of the poet's daughter, Kira Gałczyńska (1936–2022) commenced a new stage in the dialogue with the poet and his works. This is what always happens when the guardians and custodians of the Life and Work pass away. Both the Life and Work become liberated and open to new biographical testimonies and interpretations of the heritage. The author also poses the question: In the 21st century, should we not consider publishing a critical, academic edition of the complete works of Gałczyński?

Keywords: K.I. Gałczyński, 20th century poetry, the mystery of Gałczyński's lyricism, Czesław Miłosz.

¹⁵ K.I. Gałczyński, *Rok polski*, [cyt. za:] *Dzieła w pięciu tomach*, t. 1, *Poezje*, Warszawa 1979, s. 405.



Muzeum K. I. Gałczyńskiego tuż po otwarciu w 1980 r. (fot. arch. Muzeum)

TOPOS I ETHOS LEŚNICZÓWKI PRANIE

Do końca II wojny na Praniu (taką figurę językową utrzymywali w mowie tutejsi) urzędowało trzech niemieckich leśniczych, a świadkiem upadku Prus Wschodnich był Hugo Schmidt, który wraz z rodziną zdołał uciec i przedrzeć się przez kordony frontu, aby w końcu osiąść w niemieckim pojałtańskim mateczniku. W 1998 roku odwiedziła mnie córka tego leśniczego, Christel, i przekazała do archiwum placówki kilka zdjęć utrwalających wygląd miejsca w okresie II wojny. Na jednym z nich Hugo Schmidt, w czapce z wstążką w otok niemiecką gapą, stoi pod dębem na skarpie i wpatruje się w jezioro. Dąb, skarpa i jezioro nadal są. Leśniczy, mimo że utrwalony w zdjęciu jak muszka w bursztynie – minął.

To jest łatwe do wyobrażenia: pagór widoczny z drogi na Krzyże i Karwice, w której to wsi droga rozchodzi się w kierunku Drapacza i Turośli oraz biegnie dalej do Faryn i Kokoszki. A z tych wiosek – do Spychowa albo Myszyńca. Jeszcze do 2011 roku ta droga na odcinku Pranie – Karwica była gruntowa. To jest do przedstawienia sobie – pagór jeszcze nie jest zryty żadnym budowlanym fundamentem, a widok na jezioro z niego nie jest przełamany bryłami budynków. Był ktoś pierwszy, który na nim stanął i pomyślał: tu stanie dom i urząd leśny, chlew i obora, stodoła, kuchnia letnia, wędzarnia ryb, pomost. Pomiedzy drogą a pagórem zasadzi się zboże, przy leśniczówce posadzi sad, założy kartoflisko i warzywnik, wystawi pasiekę.

Myśl o takiej osadzie zapulsowała nie wiadomo kiedy i nie wiadomo w czyjej w głowie. W każdym razie na początku lat 80. XIX wieku na pagórze postawiono leśniczówkę, w pierw drewnianą czy typu szachulcowego, jaką była ta w sąsiednim Zdróżnie, z rozmysłem skazana na zniszczenie w ciągu dwóch ostatnich dekad. Pięć lat przed I wojną światową wyparła ją cywilizowana kuzynka, a więc leśniczówka z czerwonej cegły, kryta dachówką typu holenderskiego, a zaraz obok w tym stylu – chlew i obora oraz kuchnia letnia. Stodoła pozostała drewniana, lecz, wiadomo, drewno jest budulcem mniej wytrzymałym niż cegła, przypuszczalnie więc podlegała ona remontom i przeobrażeniom. Świadectwem epoki cegły w Praniu jest żelazna tablica, umieszczona w górnym rogu bocznej elewacji leśniczówki, z datą 1909.

Z pagóra roztaczał się wówczas zapierający dech w piersi widok na Jezioro Nidzkie, które z lotu ptaka ma kształt jelenich rogów, przeciwległy brzeg nieporanny infrastrukturalnymi ranami ludzkiej zapobiegliwości i zapalczywości, pola i łąki ciągnące się wzdłuż jeziornego brzegu do wioski Krzyże, której mieszkańcy wypasowali na nich swoje trzody. Ostatnią z pasterek była babcia Szurcowa, którą spotykałem, kiedy pod koniec poprzedniego wieku nadal prowadziła na wypas swoją ostatnią krowinę, to ją łajając, to czule mówiąc do niej po imieniu. Mieszkańcy Krzyży wtedy, jak wielu mazurskich wiosek, mieli wiele lepszych zajęć niż obsługę ruchu turystycznego. Tworzyli kulturę pracy i pożytku, a nie kulturę wygod i wypoczynku.

Gdyby dziecko chciało przedstawić wizerunek leśniczówki i jej obejścia od strony wód Nidzkiego, to na pewno namalowałoby grzbiet wieloryba wynurzony z jeziornej głębin, a na tym grzbiecie budynek, drzewa, płotki, dym z komina. Choć powoli wstępuję w wiek sędziwy, taki rysunek tego miejsca od strony jeziora formułuje się w mojej wyobraźni coraz silniej, z roku na rok stygnąc w relief mitu.

Po wojnie „prace” łąki i pole pokrył las, a wzdłuż drogi prowadzącej do Prania od strony lądu wyrosły świerki, z których wiele zeszło i zostało wyciętych, a w największej wyrwie po świerkowym szpalerze lat temu kilka nasadzono lipy. Litera Jana Kochanowskiego przekuła lipę w twardy symbol drzewa, pod którym dobrze się pisze i które stwarza ku temu pisaniu najlepsze warunki. W każdym razie w przeciwieństwie do konstelacji obiektów na pagórze jego topografia zaczęła ulegać stopniowemu zatarciu.

W 1945 roku w Praniu nastał leśniczy Stanisław Popowski wraz z matką Zofią, a w 1956 roku, w trzy lata po śmierci autora *Kroniki olsztyńskiej*, stołek leśniczego na Praniu objął Kazimierz Śmigieński, który – żegnając się z tym miejscem pod koniec lat 70. XX wieku – złożył pewnie tym wszystkim, którzy postanowili zmienić przeznaczenie leśniczówki z leśnego urzędu na pośmiertny kwaterunek poety, czyli muzeum pamięci o nim i jego żywej literze poezji.

Poeta nie jest tylko i wyłącznie kreatorem krajobrazu języka, okazuje się bowiem, że ci najwybitniejsi, oczywiście bezwiednie, ustawiają przyszłościowy kurs miejsc, obiektów, archiwów, galerii etc. Słowem – wpływają na ich los, na formy i figury tego, co rzeczywiste i realne, kształtowane przez historię. Pojawienie się na prańskim pagórze w lipcu 1950 roku Gałczyńskiego i jego rodziny wytyczyło na zasadzie trzepotu skrzydeł motyla rodzaj echa, które w kilka lat po śmierci poety zaczęło przybierać formy trwałe aż po obecną funkcję i kształt tego miejsca.

Ten przyjazd sprawił przemeblowanie pagóra, które miało rozpocząć się niebawem, gdyż meble służące leśnej ekonomice i statystykom nie mogły być przydatne poetyce i jej literze, także muzealnictwu i kulturze. Już w 1960 roku na

frontowej ścianie leśniczówki odsłonięto tablicę upamiętniającą nie tyle robotę leśników w puszczy, ile robotę poety w języku. Wraz z tym faktem los Prania zaczął się przesądzać, z wolna przestawało ono być leśnym urzędem, generatorem kultury leśnej i rytuałów myśliwsko-łowieckich, a stawało się miejscem pamięci, muzeum biograficzno-literackim, więcej – warsztatem literackiej roboty, cechem rzemiosł stylistyk i poetyk różnych. Ale przecież nie tylko funkcja urzędu na pagórze zaczęła się z leśniczówki ulatniać, także funkcja „pensjonatu”, gdyż z chwilą, kiedy na Mazurach zaczęto kłaść tory pod kolej żelazną, do tego odległego i zakrytego pozostałością wielkiej Puszczy Jańsborskiej kątka Rzeszy Niemieckiej zaczęli zjeżdżać pierwsi odważni i ciekawi świata turyści. Leśniczówki więc, te leśne arkadie i oazy, oferowały pokoje do wynajęcia, a i zdrowy wikt podparty leśnymi darami: owocami, dziczyzną, konfiturą i nalewką. Czyż poeta, jego żona Natalia i córka Kira nie byli pensjonariuszami w domostwie Stanisława Popowskiego i jego matki? Byli, podobnie zresztą jak wielu innych, po których nie przetrwały ani świadectwa zdjęciowe, ani piśmienne.

Sternik los zaczął Pranie prowadzić w kierunku miejsca kultury, dźwigając je na pozycję najbardziej znanej w Polsce leśniczówki, którą już gestem swojego do niej przybycia i pobytów w niej poeta wprowadził niejako boczną furtką do historii literatury. Zatem w Praniu mamy wpierw do czynienia z położonym na pagórze urzędem leśnym, który posiadał unikatowe *genius loci*, lecz wcale nie większe niż innych leśniczówek posadowionych w krainie puszczańsko-jeziornej. Po śmierci Gałczyńskiego Pranie zaczyna być miejscem wzbudzającym zaciękanie poprzez rosnącą legendę poety i samo przez się w tę legendę krzepnące, następnie miejscem kultury, zwłaszcza literackiej i muzycznej oraz nie tylko muzeum, ale – podobnie jak w swoim czasie inne mazurskie leśniczówki – pisarskim warsztatem (Sosnowka – Kazimierz Orłoś, Kierzek – Bohdan Czeszko, Gąsior – Igor Newerly, Maskulińskie – Mirosław Żuławski, Jan Wernic).

Słowem, w Praniu wystąpiło zjawisko tkanki łącznej, w którym tkanka kultury łączy się z tkanką natury. Poeta, po pierwsze, uprawomocnił na pagórze literę poezji, po drugie – pracownię literacką, kontynuowaną przez siedemnaście lat przez jego córkę Kirę Gałczyńską, a następnie Wojciecha Kassa przez ponad ćwierć wieku. Napisane przez nich w Praniu utwory i książki mogłyby już stanowić początek biblioteki, a te inspirowane miejscem, twórczością i legendą Gałczyńskiego zasilić sporych rozmiarów antologię wraz z bonusem broszury adresów bibliograficznych.

Zmieniający się topos Prania wytworzył ethos i co najmniej kilka symboli, między innymi scenę, która wyrosła z niego niejako naturalnie jako jeszcze jedno drzewo w lesie. Nie mogłaby być inna, ani większa, ani technicznie wypasiona,

gdyż istotą Prania, jak i całych Mazur, jest kameralność, za którą ludzie będą coraz bardziej tęsknili i poszukiwać jej będą jak ciszy, skupionego mroku czy czystego powietrza. Szkoda, że decydenci, od których zależy przyszłość mazurskiej krainy, tego nie rozumieją, pochwalając gigantomanię oraz megalomanię i jednocześnie poklepując po plecach ich rozsadników.

Scenę zaprojektowała w 1999 roku zmarła dziesięć lat później scenografka Studenckiego Teatru Satyryków (1954–1975, Warszawa) Zofia Góralczyk-Markuszevska. Drugim, większym sklepieniem sceny jest gwiazdziste niebo, a jeszcze większą scenografią, pomimo kurtyny ilustrującej zieloną gęś pośród łabędzi, jest rozległy widok jeziora, trzcin, nieboskłonu, ptactwa wodnego, łódek i jachtów oraz przeciwległego brzegu. Artystka podkreślała: sztuka jest sztuczna. Dlatego kurtyna ta przedstawia styk natury i kultury, przyrody i wyobraźni, a jest nim tolerujące się wzajemnie towarzystwo łabędzi i tworu wyobraźni poety, a więc zielonej gęsi – hybrydy w połowie przynależnej do piórowatych i w połowie do świata literackiego. I jeszcze jedno symbolizuje ta scena, coś elementarnego, a jednocześnie należącego do tajemnicy twórczych zdolności. Otóż ową rzekę talentu poetyckiego Gałczyńskiego żywiły między innymi dwa dopływy – muzyka i teatr. Stąd teatralność jego wielu utworów literackich (wiersze inscenizujące obyczajowe scenki, dialogi etc.) oraz muzyczność, ujawniająca się tyleż na poziomie tematów, ile i w samej ich strukturze.

Żywą figurą teatru jest aktor, muzyki – dyrygent, instrumentalista, solista. Dlatego na prańskiej scenie występują przede wszystkim oni. Poeci rzadziej, i to zazwyczaj na kameralnej górze w Praniu, w miesiącach jesieni, zimy i wczesnej wiosny.

Zmów więc, przechodniu, pociorek za poetę i to miejsce. Mimo że jest małe, kruche, niezdolne do obsługi kultury masowej rozrywki i hałasu, to wspiera się na potężnej żyłę, jaką jest tęsknota człowieka do takiej miary w nim samym, która w miniaturze odbija kosmos, niczym boczne lusterko samochodu, które w wierszu Adama Zagajewskiego mieści olbrzymią fasadę katedry w Chartres.

Gałczyński napisał: prawdziwa kultura jest przy świeczce. Oby jej płomienia nie zagasły żywioły wiatru, burz i deszczu, gdyż i one są rządcami prańskiego pagóra.

Bibliografia

- Arno A., *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków 2013.
Azyl, film fab., reż. R. Załuski, produkcja polska, rok produkcji 1978, w roli gł. Z. Ry-siówna, M. Frąckowiak, ekranizacja: *Puszcza J. Putramenta*, lokacje: Karwica Mazur-

- ska (stacja), pomazurski dom z zagrodą w Karwicy, leśniczówka nad Jez. Nidzkim, bud. Nadleśnictwa Maskulińskiego przy ul. Mazurskiej 3.
- Bawmy się z poetą 1*, projekt i oprac. meryt. M. Stecka, oprac. graf. W. Szumiński, Pranie 2011.
- Bawmy się z poetą 2*, projekt i oprac. B. Turek, oprac. graf. B. Kuropiejska-Przybyszewska, Pranie 2016.
- Drawicz A., *Gałczyński na Mazurach*, Olsztyn 1971.
- Gałczyńska K., *Byłam szefową*, Lublin 1988.
- Gałczyńska K., *Czas swe wzory układa*, Warszawa 1984.
- Gałczyńska K., *Gałczyński*, Wrocław 1998.
- Gałczyńska K., *Jak się te lata mylą*, Warszawa 1989.
- Gałczyńska K., *Konstanty Ildefons Gałczyński 1905–1953*, Suwałki 1987.
- Gałczyńska K., *Konstanty syn Konstantego*, Warszawa 1983.
- Gałczyńska K., *Leśniczówka Pranie. Muzeum K.I. Gałczyńskiego*, Warszawa 1989.
- Gałczyńska K., *Mazurskie szlaki Gałczyńskiego*, Warszawa 1986.
- Gałczyńska K., *Nie wrócę tu nigdy czyli pożegnanie z Mazurami*, Warszawa 1997.
- Gałczyńska K., *Splątało się, zmierzchnęło. Wspomnienia*, Warszawa 1995.
- Gałczyńska K., *W zgiełku wieku...*, Warszawa 1992.
- Gałczyńska K., *Zielony Konstanty*, Warszawa 2000.
- Gałczyński K.I., *Kronika olsztyńska*, wstęp A. Drawicz, il. A. Strumiłło, Olsztyn 1975, wyd. II 1978, wyd. III 1987.
- Gałczyński K.I., *Kronika olsztyńska*, fot. M. Wieliczko, wstęp K. Gałczyńska, Bielsko-Biała 2001.
- Gałczyński K.I., *Wiersze z Prania*, wstęp K. Gałczyńska, Warszawa 2003.
- Gałczyński mówi swoje wiersze. Zaczarowana dorożka, Niobe i inne*, płyta CD, tekst K. Gałczyńska, projekt graf. K.W. Kwdesign, red. M. Mandau, J. Popis, Polskie Radio SA, Warszawa 2003.
- Janowa K. [właśc. Gałczyńska Kira], *Śmierć za lasem. Opowieść sensacyjna*, Warszawa 1991.
- Kass J., *Leśniczówka. Liryczne koncertowanie*, „Artpost” 2023, nr 4(51), lipiec–sierpień, s. 32–35.
- Kass W., *Gałczyński urzeczowiony*, „Topos” 2015, nr 4 (143), s. 39–46.
- Kass W., Kass J., *Pranie i Poeta*, fot. W. Mierzejewski, Olsztyn 2010, wyd. II popr. 2016.
- Kass W., Kass J., *Tu gdzie się gwiazdy zbiegły w taką kapelę dużą*, fot. zielonych gęsi K. Wobiec, Pranie 2003.
- Kass W., *Leśniczówka i Poeta*, fot. W. Mierzejewski, Olsztyn 2000.
- Kass W., *Pranie. Leśniczówka Zielonego Konstantego*, fot. A. Stachurski, T. Sinkowski, Olsztyn 2005.
- Konstanty Ildefons Gałczyński*, [album fotografii i fragmentów poezji], wstęp i oprac. K. Gałczyńska, Warszawa 1981.
- Konstanty Ildefons Gałczyński, „Zielona Gęś”. Rzeźby Gracjana Kaji*, [katalog], teksty W. Kass, K. Gałczyńska, projekt i fot. G. Kaja, Pranie–Bydgoszcz 2014.

- Konstanty Ildefons Gałczyński. Książka do pisania*, wyb. tekstów i fot. J. Kass, W. Kass, red. serii M. Zagańczyk, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2020.
- Kronika Olsztyńska – Konstanty Ildefons Gałczyński w fotografii Marka Truszkowskiego*, fot. i posł. M. Truszkowski, wstęp W. Kass, oprac. graf. M. Chojnowski, Pranie 2019.
- Leśniczówka Pranie. Antologia wierszy*, wyb., układ i oprac. Z. Fałtynowicz, fot. Archiwum Muzeum K.I. Gałczyńskiego, Gołdap 2000, wyd. II poszerz., Gołdap 2006.
- Leśniczówka Pranie. Muzeum K.I. Gałczyńskiego*, [druk ulotny], tekst J.P. Piotrowski, oprac. graf. R. Szałas, Warszawa 1980.
- Maciejewski S., *Gałczyńskiego... Pranie i okolice*, współpr. B. Wojciulewicz, rys. W. Szumiński, Suwałki 2003.
- Mapa leśnych podchodów literackich „Śladami Gałczyńskiego”*, [druk ulotny, także program lekcji muzealnych], oprac. graf. W. Szumiński, Pranie 2011.
- Muzealni detektywi 1*, [druk ulotny]; teczka z zadaniami edukacyjnymi, oprac. M. Stecka, oprac. graf. B. Kuropiejska-Przybyszewska, Pranie 2014.
- Muzealni detektywi 2*, [druk ulotny]; teczka z zadaniami edukacyjnymi, oprac. B. Turek, oprac. graf. B. Kuropiejska-Przybyszewska, Pranie 2016.
- Muzeum Okręgowe w Suwałkach. Wystawa, styczeń – maj 1980*, etui z pocztówkami, wstęp i scenariusz publikacji T. Januszewski, Warszawa 1980 – ta wystawa była pierwotnie stałą ekspozycją w Muzeum K.I. Gałczyńskiego w Praniu do 2000 roku oddziału Muzeum Okręgowego w Suwałkach.
- Muzyka u Gałczyńskiego*, oprac. Z. Fałtynowicz, D. Książek, teksty W. Kass, J. Kass, projekt okładki W. Szumiński, Suwałki 2023.
- Nadleśnictwo Maskulińskie. Ścieżka Dydaktyczna „Śladami Gałczyńskiego” w Rezerwacie Przyrody Jezioro Nidzkie*, [W. Łapiński, oprac. B. Łapiński], Bryzgiel 2004.
- Poeci z krainy Nord*, [w etui pocztówki z portretami poetów oraz ich wierszami], idea i wyb. W. Kass, red. Z. Fałtynowicz, fot. M. Lebda, oprac. graf. S.J. Woś, Pranie 2010.
- Pozdrowienia dla czarodzieja. Korespondencja. K.I. Gałczyńskiego*, wyb. listów, wstęp i komentarze K. Gałczyńska, Warszawa 2005.
- Pranie. Książka do pisania*, wybór tekstów i fotografii J. Kass, W. Kass, red. serii M. Zagańczyk, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019.
- Putrament J., *Puszcza*, Warszawa 1966.
- Rzeźba Gracjana Kaji. Muzeum Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [katalog], teksty W. Kass, G. Kaja, zdj. Alina Kluza-Kaja, Pranie–Bydgoszcz 2012.
- Stecka M., *Z poetą w Praniu*, [przewodnik dla dzieci], il. A. Strumiłło, oprac. graf. A. Strumiłło, Pranie 2011.
- Szlak literacki po Warmii i Mazurach*, [druk ulotny], mapa, opis i oprac. graf. M. Misztal, Ogródek 2023.
- Szlak mazurskich i warmińskich artystów słowa*, [druk ulotny], mapa, opis, oprac. graf. M. Misztal, Ogródek 2021.
- Śladami literatury mazurskiej*, [druk ulotny], mapa, opis i oprac. graf. M. Misztal, Ogródek 2022.

Teka Prańska, [etui, zbiór artystycznych fotografii Prania i okolicy], wstęp W. Kass, red. J. Kass, Olsztyn 2000.

Trudno jest żyć w złym świecie i śpiewać. Poezje. 10 lat Nagrody Poetyckiej im. K.I. Gałczyńskiego „Orfeusz”, wstęp J. Ławski, wyb. i red. W. Kass, il. A. Strumiłło, Pranie 2021.

Ucz się i baw w leśniczówce Pranie, [druk ulotny]; program lekcji muzealnych, il. B. Kuro-piewska-Przybyszewska, Pranie 2016.

Z Gałczyńskim po Mazurach, mapa, opis J. Kass, projekt graf. R. Serwatko, Pranie 2003.

Wojciech Kass

Museum of Konstanty Ildefons Gałczyński in Pranie

THE TOPOS AND ETHOS OF THE FORESTER'S HOUSE PRANIE

Summary

The author of the essay presents an essential outline of the history of the Forester's House Pranie in Masuria, which became famous after the poet Konstanty Ildefons Gałczyński had stayed there several times. This was where he wrote his most mature works (including *Kronika olsztyńska* [*The Olsztyn Chronicles*] and *Pieśni* [*Songs*]). However, the author goes back to the times when the Forester's House belonged to the German state, where it played the role of a forestry post. Thanks to the post-war visits of Gałczyński and his family, the former German, and then after 1945, Polish forester's house was transformed into the Museum of Konstanty Ildefons Gałczyński.

Keywords: Pranie Forester's House, history, lake, K.I. Gałczyński, Masuria.



Odlew pośmiertnej maski Gałczyńskiego zdjętej przez Alfonsa Karnego,
ze zbiorów Muzeum w Praniu. Fot. J. T. Gwiazdowski
(z arch. Muzeum w Praniu)

I. BIOGRAFICZNE IMPONDERABILIA



Lucyna Gałczyńska z synem

Bogumiła Żongołłowicz

Melbourne, Australia

KOSTEK, SYN KONSTANTEGO – PORTRET NIEDOKOŃCZONY

Co komu uczyniła matka Kostka Gałczyńskiego, jak przyjęło się mówić o synu poety, aby przedstawiać ją w polskiej literaturze w negatywnym, żeby nie powiedzieć w obraźliwym świetle? Kto dał piszącym prawo do budowania jej historii poprzez dodawanie nieprawdy do nieprawdy?

Próbę odkłamania tego zakłamanego życiorysu mam za sobą¹. Kolej na opis życia Kostka, jednakże nie w oparciu o to, co sam o sobie rozpowszechnił, a z wykorzystaniem materiałów dostępnych na jego temat głównie w Australii i rozmów z jego najbliższymi: matką, żonami, dziećmi i przyrodnią siostrą... Ewą.

Była jeszcze druga przyrodnia siostra – Kira. Poznała jedynego brata w ich dorosłym życiu i wiedziała tyle, ile jej sam o sobie powiedział. A mówił jej różne rzeczy, niekiedy nieświadomie wypaczając fakty. Dla przykładu uczynił ze swojej matki więźniarkę niemieckiego obozu koncentracyjnego Oświęcim, w którym nigdy nie była. Kira nie tylko w to uwierzyła, ale utrwaliła w swoich książkach, a po niej uczynili to samo inni badacze przeszłości autora *Zaczarowanej dorożki*. To, że Kostek mylił się, można zrozumieć. Przeciętnemu Australijczykowi określenie *concentration camp* kojarzy się ze słowem „Auschwitz”. Natomiast fakt, że Kira nie próbowała zweryfikować słów brata (a może próbowała?) pozostaje niepojęty. Jego matka była więźniarką niemieckiego kobiecego obozu koncentracyjnego Ravensbrück. Nie ona jednak ma być bohaterką tego artykułu.

¹ Wywiad z Lucyną Pyką, *primo voto* Gałczyńską, a z domu Wolanowską pt. *Byłam prawowitą żoną autora „Zaczarowanej dorożki”* zamieszczony został w „Przeglądzie Polskim” – dodatku do „Nowego Dziennika” (Nowy Jork) 105/2006. Obszerny artykuł zatytułowany *Wokół drugiej żony Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* ukazał się w „Pamiętniku Literackim”, t. 43, czerwiec 2022 (wyd. Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie, Londyn), a 40-minutowy reportaż *Pokochołem ciebie w noc błękitną*, którego współautorką jest Jolanta Rudnik, wyemitowano na antenie Polskiego Radia Koszalin dnia 16 stycznia 2023 r.

*

Konstanty Ildefons Gałczyński junior urodził się 22 stycznia 1946 roku o godzinie 12.30 w szpitalu św. Mikołaja (*St-Nikolai Hospital*) w Höxter w Nadrenii Północnej-Westfalii w Niemczech. Jego rodzicami byli Lucyna Wolanowska i poeta Konstanty Ildefons Gałczyński. Związek małżeński zawarli w Blombergu 26 kwietnia 1945 roku². Konstanty po urodzeniu syna wrócił do Polski lub – jak twierdziła Lucyna Gałczyńska – został siłą zabrany na statek z repatriantami.

W marcu 1946 roku odbyły się chrzciny Kostka. Z tej to okazji jego matka założyła sztambuch-pamiętnik³, do którego wpisali się między innymi rodzice chrzestni dziecka: Maria Burska i Stanisław Czerny⁴. Burska życzyła dwumiesięcznemu niemowlęciu:

[...]
 Bądź – utalentowany, jak Ojciec,
 realistą jak Matka,
 wielki duchem i sercem jak Ojciec chrzestny –
 i miej tyle szczęścia w życiu
 ile Ci życzy matka Chrzestna –
 a będziesz najszcześniejszym z ludzi.

Wpis Czernego był nieco dłuższy:

Młody Konstantynie!
 Urodziłeś się w godzinie
 Gdy ojciec Twój po świecie hasał,
 Nie martwił się i popasał,

² Na podst. dokumentu przesłanego do Gabrielle Parker z USC w Höxter (Niemcy) z 23 kwietnia 2020 r. Kopia w posiadaniu autorki. Do dziś wielu badaczy literatury zajmujących się życiem i twórczością Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego podaje, że jego syn był nieślubnym dzieckiem. Australijska pisarka Jane Hampson, będąca swego czasu, jak sama podaje, w zażyłej przyjaźni z synem poety, autorka projektu „Along Came Steve Parker” podaje w zapowiedzi, że jest to „3 x 1-godzinny audiopamiętnik z życia Steve’a Parkera – chłopca urodzonego w Auschwitz po II wojnie światowej jako nieślubny syn jednego z najbardziej szanowanych polskich poetów, który wyrósł na lokalnego szabrownika Darwina i kierownika” (tł. ang. autorki) <https://www.awgpathways.com.au/showcase/along-came-steve-parker/> [dostęp: 30.11.2023]. Próba sprostowania ze strony autorki spełzła na niczym.

³ Autorka przekazała go wraz z polskim paszportem Kostka i fotografią jego matki z okresu niemieckiego na ręce Wojciecha Kassa, dyrektora Muzeum Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego podczas konferencji naukowej „Konstanty Ildefons Gałczyński – biografia i wyobraźnia”, która odbył się w Praniu w dniach 20–21 września 2023 r. Spełniła tym samym obietnicę złożoną synowi poety, gdy przekazywał jej te dokumenty/archiwalia.

⁴ Stanisław Czerny (1889–1963), podpułkownik, intendent WP.

I gdy wyzwolenia nadeszła pora
 On może gdzieś w rozgwarze, z wieczora
 Śnił sen o następcy tronu
 I opiewał go słów koroną...
 Lecz to nie było to właściwe,
 To sprawiły losy mściwe –
 To była wielka tragedia serca
 Że ten właściwy stał się przeniewiercą
 Synu wielkiego Człowieka...
 Ciebie jasna przyszłość czeka,
 Tylko bierz z ojca to co jest wzniosłe,
 Byś był do Czynów dorosły. –
 Drogiemu chrześniakowi na pamiątkę
 (podpis nieczytelny)

Trzy lata przebywali w obozie przejściowym w Paderborn, gdzie Lucyna pracowała w centrali telefonicznej, czekając na wyjazd do Australii, która w pierwszych powojennych latach nie przyjmowała samotnych kobiet z dziećmi. Akceptowała przede wszystkim silnych, zdrowych mężczyzn. Kandydaci na emigrację poddawani byli szczegółowym badaniom lekarskim. Lucynie pomógł jako sponsor – jugosłowiański pianista Sava Spasojevic, którego poznała w Niemczech⁵, a który również wybrał życie na emigracji. W jej papierach na wyjazd Sava figuruje jako narzeczony (*fiancé*). W tych samych papierach odnotowano, że mąż jest w Polsce (*husband in Poland*).

Dnia 13 sierpnia 1949 roku, po półrocznym pobycie w obozie dla przesiedleńców we Włoszech, Lucyna Gałczyńska wsiadła z synem w Neapolu na statek „Nelly” udający się na antypody. Do Melbourne przyплыли 9 września. Z portu zostali przewiezieni do ośrodka przyjmowania i szkolenia migrantów w Bonegilla w północnej Wiktorii, a stamtąd kilka tygodni później do hostelu w Maribyrnong (*Maribyrnong Migrant Hostel*), w którym przebywali czasowo migranci z różnych grup narodowościowych. Niedługo potem przyznano im pokój w pensjonacie przy 39 Ballarat Road, w dzielnicy Footscray. Kostek rozpoczął naukę w pobliskiej szkole podstawowej – St. John’s Primary School⁶.

W 1951 roku Sąd Najwyższy stanu Wiktoria (*Supreme Court of Victoria*) unieważnił małżeństwo Lucyny i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskich⁷. Lucyna

⁵ Sava Spasojevic 26 sierpnia 1949 r. zawarł związek małżeński z Elizabeth Brkic. Oboje przebywali w Buthurst Centre w Nowej Południowej Walii. Zob. *Migrants marry*, „National Advocate” (Bathurst), 27 sierpnia 1949, s. 2.

⁶ Szkoła mieściła się przy 34 Essex Street.

⁷ Jak wykazały dochodzenia Eve Ogden, nie był on starszym bratem peerelowskiego polityka Tadeusza Hiacynta Pyki (1930–2009), działacza komunistycznego, ekonomisty, wiceprezesa

powróciła do nazwiska Wolanowska i jako... bezdzietna panna... wyszła powtórnie za mąż za Stanisława Pykę⁸. W rok po ślubie przyszła na świat ich córka Ewa (*primo voto* Eve Ogden).

Stanisław, wywieziony podczas wojny na roboty do Niemiec, po wojnie nie chciał wracać do Polski, w której władzę przejęli komuniści. Studiował medycynę na uniwersytecie w Bonn. Pracował w zakładach farmaceutycznych w Melbourne. Lucyna znalazła zatrudnienie w fabryce amunicji w Footscray (*Ammunition Factory Footscray*). Footscray było w tamtym okresie przemysłową dzielnicą miasta. Po II wojnie światowej jedną trzecią jego mieszkańców stanowili emigranci urodzeni we Włoszech, Grecji, na Malcie, w Niemczech, w byłej Jugosławii i w Polsce. Upadek przemysłu wytwórczego nastąpił w latach 70. XX wieku. W latach 80. rozpoczął się napływ migrantów i uchodźców z Indochin, Bliskiego Wschodu i Ameryki Południowej. Obszary przemysłowe zastąpiły obszary mieszkalne.

Przybliżenie charakteru Footscray ma swoje uzasadnienie. Kostek Gałczyński dorastał w tej dzielnicy. Pykowie, którzy kilkakrotnie zmieniali miejsce zamieszkania⁹, w 1956 roku kupili dom przy 3 Freame Street¹⁰. Chłopak mieszkał z nimi przez siedem lat. W 1958 roku rozpoczął naukę w Christian Brothers College, a kontynuował w Footscray High School¹¹ przy Wembley Avenue w Spotswood¹². Zakończył edukację na jedenastej klasie, otrzymując świadectwo ukończenia szkoły (*Leaving Certificate*), poświadczające uzyskanie średniego wykształcenia, do którego matura nie była wymagana¹³.

Rady Ministrów, posła na Sejm PRL VI, VII i VIII kadencji, jak podałam w artykule *Wokół drugiej żony Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Do takiej konkluzji doprowadziła mnie wypowiedź Lucyny Pyki, że brat Stanisława był znaną postacią w Polsce.

⁸ W akcie małżeństwa zawartego 4 kwietnia 1952 r. w Melbourne podano, że była córką Marii (z d. Hoeptyng) i Władysława Wolanowskiego, inżyniera.

⁹ Mieszkali przy 77 Nicholson Street, Footscray, nad sklepem z artykułami dla dzieci w tamtych czasach. Tam urodziła się ich córka Ewa. Następnie w hostelu przy 1 Leeds Street, również w Footscray. Ten budynek został zburzony, aby poszerzyć drogę – róg ulic Leeds i Donald.

¹⁰ Potem mieszkali przy Kooyong Road w Hawthorn.

¹¹ W Australii można było wówczas uzyskać: *Proficiency Certificate*, *Intermediate Certificate*, *Leaving Certificate* i *Matriculation Certificate*.

¹² Footscray High School rozpoczęła swoją działalność w 1954 r. Po kilku miesiącach przeniesiona została do nowego obiektu przy Wembley Avenue w Spotswood w Wiktorii. Oficjalnie znana była jako Footscray High. W 1990 r. zmieniła nazwę na Footscray Yarraville Secondary College. Niewielki napływ nowych uczniów przesądził o jej zamknięciu w 1996 r. Na jej miejscu powstało osiedle mieszkaniowe. Szkoły tej nie należy mylić z obecną Footscray High School, którą otwarto w 2019 r.

¹³ Informacje te uzyskałam od Eve Ogden obecnej podczas spotkania w domu Mary Knight, *primo voto* Mary Pyki (Parker) w miejscowości Goornong w stanie Wiktoria w Australii w dniu 27 lipca

Miał 17 lat, gdy na dobre wyprowadził się z domu. Zmienił imię i nazwisko – najczęściej wymawiane według zasad angielskiej fonetyki, a i błędnie zapisywane KOSTIC GACZINSKY – na Steven Pyka. Nie chciał być odmieńcem, choć takich nie brakowało w emigracyjnej masie. Nie mógł znieść traumy matki, która przeżywała utratę najbliższych¹⁴ i ciągle mówiła o wojnie. „Raz Hitler był zły, drugi raz Hitler był dobry”¹⁵. Kiedy ojczym próbował go wychowywać, nie pozwalała. Powtarzała: „To mój syn, nie twój”¹⁶, co powodowało napięcia w rodzinie. Kostek chciał się jak najszybciej usamodzielnąć.

Niebieskooki szatyn średniego wzrostu, o solidnej budowie ciała i miłej powierzchowności cieszył się sympatią otoczenia. Charyzmatyczny szalawiła, uzdolniony muzycznie, nie potrafił czytać z nut ani ich zapisywać, ale od dziecka miał zdolność wnikliwego wsłuchiwania się w muzykę. Grał na kilku instrumentach: gitarze, banjo, pianinie, harmonijce, a nawet saksofonie. Kiedy koledzy kopali piłkę, on ćwiczył. Matka, która muzyczną edukację również rozpoczęła w dzieciństwie, tłumaczyła synowi: „Jak ci będzie ciężko, nie będziesz miał pieniędzy, jako muzykant zawsze dasz sobie radę”¹⁷. Jego grania słuchano z przyjemnością.

A grał, gdzie mu pozwalano. Jednym z takich miejsc był lokal (*coffee lounge*) „Arab”¹⁸ założony przez braci Grahama, Alistaira i Robina Smithów w popularnym nadmorskim kurorcie Lorne¹⁹. Trafił do niego, kiedy pojechał obejrzeć ziemię, którą matka kupiła w pobliskim Apollo Bay. Wakacje spędzali tu głównie młodzi ludzie. *Coffee lounges* stanowiły element sceny towarzyskiej w późnych

2023 r. W spotkaniu tym uczestniczyła również Gabrielle Mary Parker. Tymczasem na stronie internetowej Pulsu Polonii czytamy w artykule Małgorzaty Przytuły-Sawickiej, że był „psychologiem z wykształcenia” i „szefem więziennictwa w Terytorium Północnym”, https://www.zrobtosam.com/PulsPol/Puls3/index.php?sekcja=5&arty_id=16552 [dostęp: 30.11.2023]. Przytuła-Sawicka mija się z prawdą.

¹⁴ Według Eve Ogden jej matka miała pięcioro rodzeństwa: dwie siostry (Zofię i Wiktorię) oraz trzech braci (Karola, Franka i Edwarda). Jedna z siostr wraz z mężem i dziećmi została wywieziona na Sybir i ślad po nich zaginął. Jeden z braci jako kilkunastoletek zginął od wybuchu granatu.

¹⁵ Z wywiadu przeprowadzonego przez autorkę ze Stevem Parkerem w jej domu w Rowville, Melbourne, Australia, dnia 24 lutego 2014 r.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ „Arab” kontynuuje działalność w Lorne, choć poza nazwą i historią, jaka się za nią kryje, niewiele ma wspólnego z dawną działalnością. Odwiedzający miasteczko turyści chcieliby jednak, aby obiekt zachował się.

¹⁹ Lorne, na południowym wybrzeżu Wiktorii, zaczęło zyskiwać popularność jako nadmorski kurort wraz z otwarciem Great Ocean Road w 1923 r. Droga została zbudowana jako pomnik dla poległych w I wojnie światowej. Znajduje się na liście *Australian National Heritage*.

latach 50. i 60. ubiegłego wieku w Australii. Związane były z ruchem muzyki folkowej. Legalnie nie podawano w nich alkoholu.

Jak wyglądał „Arab”?

[...] długa, wąska jadłodajnia, awangardowa konstrukcja z błękitnego kamienia, szkła i płótna, która wzorowała się na europejskich kawiarniach. Ekspres do kawy był zaledwie trzecim tego typu urządzeniem w Wiktorii. Odziane w bikini kelnerki serwowały cappuccino, koktajle mleczne, tosty, kanapki, makarony i całą gamę kolorowo zatytułowanych deserów (między innymi „Porgy and Bess” i „Harem Girl”) surferom z (melbourneńskiego, przyp. autorki) Toorak lub wakacyjnym studentom, którzy wylegując się na poduszkach, dyskutowali o poezji i Platonie, debatowali na tematy światowe lub słuchali muzyki [...] ²⁰.

Tak opisywał lokal Smithów Malcolm J. Turnbull, nie były premier Australii (to tylko zbieżność nazwisk), ale znawca australijskiej popularnej muzyki.

*

Dziewczęta, surfing, prowadzenie samochodu bez posiadania prawa jazdy – wszystko to oznaczało nowe życie.

Po długich wakacjach Kostek wprowadził się do Petera Barnesa. Matka Petera była Irlandką, a ojciec Australijczykiem. Mieli dziesięcioro dzieci (siedmiu synów i trzy córki). I to był jeden z powodów, dla których Kostek garnął się do nich. To była duża rodzina. On też chciał taką mieć.

Siostrę Petera, Mary Therese, poznał jako nieproszony gość w jej dwudzieste urodziny. Wparował na imprezę z grupą kolegów (*gate crushes*), jako ich niepisany przywódca, do domu przyszłych teściów w dzielnicy Box Hill w Melbourne. Od tam odwiedzał Barnesów regularnie, a 8 maja 1965 roku zawarł związek małżeński z Mary w kościele pw. św. Franciszka Ksawerego w tej samej dzielnicy. Zgodę na ich związek musiała wyrazić matka Kostka z uwagi na jego niepełnoletność, ale zanim doszło do ślubu, mógł już sam o sobie decydować ²¹. Na weselu bawiło się kilkadziesiąt osób.

Młodzi Pykowie zmieniali miejsce zamieszkania kilkakrotnie ²². Na Błękitnych Wzgórzach (*Blue Hills*) w pobliżu miejscowości Euroa Kostek zarządzał dobytkiem Petera Galla, który stanowiły owce, krowy i konie. Centralnym punktem

²⁰ <https://australianfoodtimeline.com.au/the-arab-cafe> [dostęp: 30.11.2023].

²¹ Do 1991 r. wiek uprawniający do zawarcia małżeństwa wynosił w Wiktorii 16 lat dla kobiet i 18 lat dla mężczyzn.

²² Mieszkali m.in. przy Sonia Street w Ringwood.

posiadłości liczącej ponad 200 hektarów dobrych pastwisk był duży edwardiański dom. W sam raz dla powiększającej się rodziny. Dnia 21 września 1966 roku urodził się Damian Steven Pyka, a 12 stycznia 1968 roku Glenn James Pyka. 24 marca 1969 roku Pykowie zmienili nazwisko na Parker²³. Ostatnia córka z tego związku, Gabrielle Mary, przyszła na świat 29 maja 1970 roku już jako Parker i takie nazwisko nosi do dziś.

Z Błękitnych Wzgórz przenieśli się do Bayswater do... rudery przy Ash Grove, którą Kostek wyremontował, aby niedługo potem wybudować dom przy Eldale Court w dzielnicy Wantirna, który stoi do dziś. Po jego sprzedaży rodzina wyruszyła karawanieniem do Queensland i Terytorium Północnego. Podróżowali kilkanaście miesięcy bez docelowego punktu. Na pewnym etapie wędrówki dołączył do nich Maorys Bill (William). Jeśli w którymś z przydrożnych pubów stało pianino, zaczynali grać. Bill na pianinie, a Kostek na gitarze. Właściciel lokalu stawiał im zimne piwo i częstował obiadem. Udostępniał parking dla samochodu z przyczepą.

W 1977 roku Parkerowie nabyli dwudziestoakrową posiadłość w Darwin River (około 80 km od Darwin) i konie. Rozpoczęli budowę domu i stajni. Dwa lata później w przyczepie kempingowej zaparkowanej pod domem doszło do przypadkowego wybuchu gazu, który zniszczył nieubezpieczony budynek. Wstawili cztery łóżka do stajni. Mieszkali w niej dwa lata, zanim Kostek z synami nie postawili nowego domu. Nie mieli prądu ani wody. Używali gazowej kuchenki kempingowej i lodówki na naftę. Naczynia i ubrania prali w rzece, która przepływała przez ich posiadłość. W niej też kąpali się. Kąpiel nie należała do bezpiecznych. Zawsze ktoś – zwykle Kostek lub jego najstarszy syn – stał na straży z naładowanym karabinem. Różańcowy krokodyl mógł wyłonić się znikąd, aby przegonić „nieproszonych gości” ze swojego terytorium.

To tutaj utworzyli rodzinny zespół Little Darwin River Band nawiązujący nazwą do popularnej australijskiej grupy rockowej Little River Band²⁴. Mary

²³ Kopia odpisu dokumentu DEED POLL Evidencing Change of Name, Reference date: 24 March 1969, Register-General's Office, Melbourne, 19 May 1972. Archiwum autorki. Z braku dostępu do tych danych, w oparciu o informacje uzyskane od rodziny w artykule *Wokół drugiej żony Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* ukazał się w „Pamiętniku Literackim”, t. 43, czerwiec 2022, s. 176 (wyd. Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie, Londyn) podana została data wystawienia odpisu dokumentu o zmianie nazwiska, a nie samej zmiany nazwiska. Kira Gałczyńska w książce *Nie wróć tu nigdy, czyli pożegnanie z Mazurami* (Warszawa 1998) mylnie podaje na s. 171 nazwisko Porter.

²⁴ Little River Band (LRB) to zespół rockowy założony w Melbourne w Australii w 1975 r. Zespół osiągnął sukces komercyjny zarówno w Australii, jak i Stanach Zjednoczonych. Sprzedali ponad 30 mln płyt.

śpiewała, a reszta rodziny akompaniowała jej na gitarach, pianinie i perkusji. Występowali przed miejscową publicznością podczas festynów, pikników i świąt. Mary nauczała w katolickiej szkole podstawowej w Nightcliff. (*St Paul's Catholic Primary School in Nightcliff*)²⁵. W Bachelor College w Bachelor (około 100 km od Darwin) jej uczniami byli dorośli tubylcy. Warto w tym miejscu dodać, że przede wszystkim uczyła własne dzieci, które nie musiały chodzić lub dojeżdżać do szkoły²⁶. Kostek pracował w lokalnej straży i ośrodku detencyjnym zbudowanym w buszu (*Wildman River Wilderness Work Camp*) nad rzeką Mary w pobliżu Parku Narodowego Kakadu²⁷. Przydało mu się doświadczenie nabyte podczas zatrudnienia w słynnym więzieniu Pentridge w Coburgu, na przedmieściach Melbourne. Więzienie działało w latach 1851–1997. Było jednym z najsurowszych zakładów karnych w Australii.

Rodzinna sielanka skończyła się w 1987 roku. Drogi Parkerów rozeszły się po 22 latach małżeństwa. W 1991 roku Kostek poślubił Lyn Margaret Whibeard, ale i to małżeństwo rozpadło się. Mary wyszła za mąż za Johna Knighta w 1993 roku i trwa w tym związku do chwili obecnej.

*

W Polsce junior Gałczyński zaistniał 9 czerwca 1990 roku, gdy zapukał do drzwi leśniczówki Pranie nad Jeziorem Nidzkim i oświadczył Kirze, że jest jej bratem. Podróżował wtedy z Lyn po Europie. Decyzja odwiedzenia Polski nie do końca była w jego planach, choć wśród papierów, które zabrał ze sobą z Australii, był mocno zniszczony jego akt urodzenia, w którym stało czarno na białym, że jest synem Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Człowieka o imionach i nazwisku, które kiedyś sam nosił. Człowieka, którego nieznana mu twórczość – nie tylko z powodu bariery językowej – stanowiła niezwykle zjawisko w polskiej poezji.

Do Prania – ulubionego miejsca pracy twórczej i odpoczynku jego ojca – zawiózł Kostka Sławomir Krajewski, który na Facebooku napisał:

Mój ojciec, jadąc pociągiem, zapoznał się [ze] Steve Parker, [który] opowiedział mu, że szuka siostry w Polsce, został zaproszony do nas do domu, z żoną u nas mieszkał kilka dni, był z nim wywiad telewizyjny, którego szukam do dziś, a także

²⁵ Katolicka Szkoła Podstawowa św. Pawła została założona w Nightcliff przez siostry O.L.S.H w 1967 r.

²⁶ Australijczycy byli absolutnymi pionierami w nauce na odległość.

²⁷ *Wildman River Wilderness Work Camp* powstały w 1986 r. w buszu był obozem pracy o niskim poziomie bezpieczeństwa dla mężczyzn w wieku od 14 do 18 lat, którzy mieli kłopoty z prawem. Stanowił alternatywę dla więzienia. Obóz zbudowali okoliczni mieszkańcy i personel. Przestał funkcjonować jako ośrodek detencyjny w 2004 r.

ja go zawiozłem do siostry pierwszy raz, jak się zobaczyli, widziałem na własne oczy te emocje²⁸.

Podczas drugiej podróży (1992) legitymował się polskim paszportem na nazwisko... Konstanty Ildefons Gałczyński. W 1998 roku odwiedził Polskę z żoną i siedmioletnią córką Kirą Jean Galczyńską (Danvers). Młodsza, Sarah Jayne Galczyńska (Sambanis), przyszła na świat w 1996 roku. Nadzorował już wtedy pracę nieletnich mężczyzn w obozie o minimalnym rygorze w Wildman River (*Wildman River Wilderness Work Camp*) położonym na terenie Terytorium Północnego, a niedługo potem pod jego nadzór przeszedł również ośrodek detencyjny w Don Dale (*Don Dale Juvenile Detention Centre*)²⁹ i centrum w Alice Springs. Po jedenastu latach musiał zrezygnować z pracy w służbach więziennych. Stało się to po śmierci piętnastoletniego aborygena Johnno Johnsona Wurramarrba, która nastąpiła 10 lutego 2000 roku na Oddziale Intensywnej Opieki Medycznej Szpitala Royal Darwin. Johnno znaleziono w przydzielonym mu pokoju w Don Dale z prześcieradłem zawiązanym wokół szyi.

Oskarżony o kradzież papieru i farb ze szkoły, został aresztowany i skazany przez Sąd dla Nieletnich w Alyangula na okres 28 dni pozbawienia wolności. Wielu uważało, że wyrok był zbyt surowy. Chłopiec nie stanowił zagrożenia bezpieczeństwa dla społeczności. Potrzebował nauczki. Jego śmierć wywołała podejrzenie o naruszanie konwencji ONZ dotyczącej praw dziecka. Przepisy Terytorium Północnego dotyczące obowiązkowego skazywania aborygenów zostały poddane surowej analizie. W 2000 roku ABC Australia zrealizował 45-minutowy film *Go to Jail*³⁰. W raporcie Coroner's Court w Darwin na Północnym Terytorium Australii nr d0019/2000 w sprawie dochodzenia dotyczącego śmierci Johnno Johnsona napisano, że Steven Parker był w chwili śmierci piętnastolatka zatrudniony jako superintendent w Departamencie Służb Więziennych. Odpowiadał za trzy ośrodki detencyjne.

Pan Parker awansował na to stanowisko. Miał pewne doświadczenie jako funkcjonariusz więzienny w Wiktorii, a także inne doświadczenie w biznesie i jako strażak, ale

²⁸ <https://www.facebook.com/page/442096085541/search/?q=Kostek> [dostęp: 30.11.2023]. Tu również błędnie podano, że był synem więźniarki z Oświęcimia i właścicielem farmy bydła.

²⁹ „Ośrodek detencyjny dla nieletnich Don Dale został zbudowany w 1991 r. Zapewniał osadzenie na średnim i wysokim poziomie, zwykle w pojedynczych celach. Od wszystkich tu osadzonych oczekiwano uczęszczania do szkoły, chyba że byli oni zaangażowani w programy zawodowe. [...] Terytorium Północne było w tym okresie w czołówce innowacyjnych polityk radzenia sobie z przestępczością nieletnich (głównie przestępstwami przeciwko mieniu), w tym wczesnej interwencji poprzez szkolnych konstabli i obozy treningowe”.

³⁰ <https://www.journeyman.tv/film/752> [dostęp: 30.11.2023].

jeśli chodzi o Służby Więzienne na Terytorium Północnym, jego kariera rozpoczęła się, gdy został zatrudniony około 1989 roku w celu rozwiązania problemów, które pojawiły się w ośrodku Wildman River. Ani wtedy, ani później pan Parker nie posiadał żadnych formalnych kwalifikacji w zakresie zarządzania lub administracji [podkr. autorki], pracy z młodzieżą lub pracy socjalnej [...], ale podjął się tej pracy i prowadził ten ośrodek przez około trzy lata, ku wyraźnemu zadowoleniu Departamentu, który następnie powierzył mu również Don Dale, około 1994 roku. Centrum w Alice Springs zostało dodane do jego obowiązków³¹.

W niedługi czas potem w „NT News” ukazała się notatka informująca „o przejściu pana Parkera na emeryturę”. „Pan Parker” znalazł sobie nowe zajęcie. Nabył jacht motorowy i przez kilkanaście lat woził turystów odwiedzających Terytorium Północne.

Odszedł nagle 4 kwietnia 2020 roku w wieku 74 lat³². Izabela Tumas skomentowała wiadomość o jego śmierci na facebookowej stronie Leśniczówki Pranie słowami: „I w ten sposób Konstanty Ildefons Gałczyński umarł dwa razy...”³³.



³¹ https://justice.nt.gov.au/__data/assets/pdf_file/0008/206774/johnno-wurramarba.pdf [dostęp: 30.11.2023].

³² Z powodu epidemii Covid-19 w pogrzebie wzięli udział najbliżsi. Ciało Stevena Parkera zostało spopielone.

³³ <https://www.facebook.com/page/442096085541/search/?q=zmarł%20Kostek%20Gałczyński> [dostęp: 30.11.2023].



Ja i Kostek, nasz dom

Bibliografia

Kopia odpisu dokumentu DEED POLL Evidencing Change of Name, Reference date: 24 March 1969, Register-General's Office, Melbourne, 19 May 1972. Archiwum autorki.

Pokochałem ciebie w noc błękitną, Polskie Radio Koszalin, 16 stycznia 2023 r.

Pyka L., *Byłam prawowitą żoną autora „Zaczarowanej drożki”*, „Przegląd Polski”, dod. do „Nowego Dziennika” (Nowy Jork) 2006, nr 105.

Żongołłowicz B., *Wokół drugiej żony Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, „Pamiętnik Literacki” Londyn 2022, t. 43.

Bogumiła Żongołłowicz

Melbourne, Australia

KOSTEK, KONSTANTY'S SON – UNFINISHED PORTRAIT

Summary

This article is about the life of Konstanty (Kostek) Ildefons Galczynski junior, son of poet Konstanty Ildefons Galczynski, known in Australia by the name Steve Daniel Parker. Kostek “revealed himself” as the poet’s son in 1990, when he visited Poland for the first time. He went to Pranie forester’s lodge, the poet’s favourite place, which he visited between 1950–1953, and where there is now a museum dedicated to him. He showed Kira, his half-sister, his birth certificate. The veracity of this document could not be questioned. To this day, however, it is still said and written that he was an illegitimate child. The lack of access to details about his adult life, and his untimely death, has created a false portrait of Kostek. This article aims to present his true biography, which he himself did not fully recognize.

Keywords: Kostek, Kira, Gałczyński, Pranie, Jezioro Nidzkie, Australia, Darwin, youth rehabilitation, resocialization.

POD HERBEM AMORA, AMOKU I AMFORY. SZALONY I DRAMATYCZNY POWRÓT GAŁCZYŃSKIEGO DO KRAJU

Siła pióra wielkich poetów (do pisania trzeba mieć silne ręce) polega również na tym, że „liryczną sytuację”, czy też „liryczną okoliczność”, potrafią oni przekuć w mit. Z całą pewnością zdolność tę posiadał Gałczyński, dlatego też w jego wierszach odnajdujemy wyraźnie wyrytą ikonę miłości Zielonego Konstantego i Srebrnej Natalii¹. Kto wie, czy jak dotąd nie był to jeden z najsilniejszych, dwudziestowiecznych mitów literackich dotyczący lirycznego związku męża poety i oddanej mu, będącej w służbie jego sławy żony. Zastanawiam się, czemu i komu taki stan zawdzięczamy? U podstaw mitu założycielskiego tego związku tkwią słowa, które poeta wypowiedział do Natalii podczas ich drugiego spotkania, kiedy podarował jej wiersz *Portret Panny Noel*:

Ach, któż to tak cię wyśpiewał pomiędzy te dwie kolumny,
W tę ciszę bardzo podobną snom motyli nad źródłem,
W ten szafir dźwięczący nisko, w to złoto skrzydlate wyżej?
To serce moje u stóp twych leżące, płaczące jak gwiazda².

A potem oświadczył, że przez całe życie będzie pisał dla niej, „wyśpiewywał” jeden długi miłosny wiersz. Zakochana studentka romanistyki chętnie te słowa podawała dalej, a pałeczkę po niej przejęła ich córka, Kira Gałczyńska, mająca zarazem skłonność zarówno do uwznioślenia życia ojca, jak i szkolnego upraszczania litery jego poetyckiego kosmosu, pozornie tylko obracającego się bez żadnych turbulencji, galaktycznych wybuchów i zawiei, zwalisk ciał niebieskich i apokaliptycznych trajektorii meteorytów. Kira Gałczyńska zrobiła dużo dla pa-

¹ J. Łobodowski, *Srebrna Natalia*, [w:] tegoż, *Worek Judaszów*, Warszawa 1995, s. 200–207.

² K.I. Gałczyński, *Portret Panny Noel* – pierwodruk: „Kwadryga” 1930, nr 3/4. Utwory Kuferlin, *Servus Madonna*, *Usta i pełnia*, *Podróż do Arabii Saudyjskiej* również napisane zostały pod wpływem tego spotkania.

mięci o jej ojcu, to zadanie przejęła po matce, o której zresztą napisała dobrze skrojoną biografię *Srebrna Natalia*³. Była jedną z tych osób, zaraz obok Zygmunta Filipowicza, muzealnika z Suwałk, które położyły kamień węgielny przyszłego Muzeum. Zebrała, uporządkowała i spisała wiedzę dotyczącą prańskiego okresu w życiu i twórczości ojca, korzystając przy tym, czego pominąć mi nie wolno, z monografii Andrzeja Drawicza *Gałczyński na Mazurach*, ogłoszonej w 1971 roku w olsztyńskim wydawnictwie „Pojezierze”.

Kilkakrotnie zmierzyła się z opisem życia i fenomenu poetyckiego autora *Zaczarowanej drożki*, odpowiednio dozując, zależnie od koniunktury społeczno-politycznej, wiedzę o nim. Wielokrotnie występowała w obronie poety i człowieka, jakby twórca tego formatu potrzebował jakiegokolwiek obrony czy wstawiennictwa, choćby wynikała ona z najszlachetniejszych intencji. Niestety, świadectwa tych wystąpień są wyraźnie emocjonalne, niepozbawione przy tym pretensjonalności, paternalizmu, nieuzasadnionej złości i wyższości, a także uwag obraźliwych⁴. Wydaje się, że córka przez całe życie tworzyła figurę ojca, którego właściwie nie знаła, a jego ojcostwa doświadczyła zaledwie przez siedem krótkich powojennych lat. Przedstawiała tę figurę jednostronnie, co wynikało nie tyle z przemyślenia złożonego życia poety oraz wielopiętrowej i wielowątkowej osobowości, ile z tęsknoty za prawdziwym ojcem, którego los jej poskąpił. Ta figura była aż nazbyt retoryczna, wyidealizowana i w jakimś sensie wyreżyserowana. Była sublimacją tęsknoty za ojcowską troską, której idearium opiera się na pobłażliwości i rozumieniu, czułości i przyjaźni.

Fenomen Gałczyńskiego, jego rozmaite wcielenia i przemiany, odsłony i zasłony, jego ucieczki i powroty, znikania i pojawiania się przerastały córkę (a kogo zresztą nie przerosły; Czesław Miłosz napisał, że najtrudniejszym przedmiotem wykładu o polskiej poezji XX wieku byłby zapewne Gałczyński jako istota

³ K. Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, Warszawa 2006.

⁴ Taż, *List do redakcji „Toposu”* – 20 sierpnia 2015 r., „Topos” 2015, nr 6 (145), s. 209. List dotyczył: K. Nowosielski, *Bal u Salomona: salon, Gulistan, Sodoma*, „Topos” 2015, nr 4 (143), s. 46–53. Fragment: „[...] A w eseju pana Kazimierza Nowosielskiego przeczytałam już w pierwszym akapicie słowa o wciąż dającym o sobie znać braku *Dzieł zebranych* K.I.G. Moje zdumienie wzrosło, gdy na tomie jego wierszy dołączonego do tego samego numeru »Toposu« dowiedziałam się, iż pan Nowosielski jest profesorem Uniwersytetu Gdańskiego i swoim studentom wyklada historię literatury polskiej minionego wieku. Czy pan profesor Nowosielski jest tak zapatrzonny we własną twórczość, że nie wypatrzył ani w internecie, ani w żadnej większej księgarni, ani w dziesiątkach czasopism informacji o rozpoczęciu w roku 2013 edycji wielotomowego zebrań *Dzieł zebranych* [...]. Ileż go ominęło wierszy K.I.G., które nie były po wojnie publikowane, ileż zaskakujących odkryć w rodzaju »scenariusz filmowy« K.I.G., ileż pasjonujących esejów wstępnych najznajniejszych gałczyńskologów? Aż mu zazdroszczę tych odkryć, które od przeszło roku są dostępne średnio zaawansowanemu czytelnikowi książek! [...]”.

wyjątkowo tajemnicza⁵) i dlatego poeta stał się w jej działaniach na rzecz pomnika Rzeczypospolitej Gałczyńskiej rodzajem pałuby – co prawda bliskiej sercu kapliczki – odstraszałej złe duchy i totemu odnawiającego relacje ojca i córki, poety i jego małej księżniczki.

Wracając do słów zakochanego Gałczyńskiego skierowanych do panny Natalii, wiemy, że ich nie dotrzymał. Podczas gdy on sprzeniewierzył się małżeńskiej wierności i obietnicy „jednego długiego miłosnego wiersza”, Natalia sprzeniewierzała się – usuwając z wierszy dedykację dla innych kobiet⁶ – literackiej prawdzie. Wczytując się w utwory kierowane do narzeczonej, a później żony oraz matki Kiry, jak również w wiersze, które po wojnie Gałczyński kierował do swoich kochanek, które obdarowywał szczodrymi komplementami, a serca namaszczał matrymonialnymi obietnicami, widzimy, że ich erotyczność jest oderotyczniona, zmysłowość zatarta, a kobieca indywidualność uogólniona do zjawiska zwiewnej i eterycznej żeńskości, kosmicznego pierwiastka, który to przypadkiem wciela się w wabia kobiecej cielesności, ni to alegorię, ni to zwiewną figurę retoryczną, ni to ciało, ni to bezcielesny czar. Liryczna erotyka ustępowała pod naporem poetyki Amora. Może więc łatwiej było poecie dedykować swoim kochankom wiersze, wczuwając się w ideał kobiecości, a Natalii usuwać te zapisy, jako że mogły równie dobrze być skierowane do niej.

A jednak pamiętamy, że Natalia wiele wycierpiała, jej związek z poetą był miłosny, a jednocześnie naznaczony ranami. Jedne z nich miały zdolność szybkiego zablizniania się, inne zaś nie. Zaczęło się w Berlinie, Gałczyński, kiedy pił, był zazdrośnikiem, a gdy obierał meandryczny kurs statku pijanego, nie oglądał się na Natalię i teściową Wierę, później na Kirę i innych. W dodatku zaraz po wojnie popadł w wielkie pijaństwo (sześć lat niewoli, nie licząc wyjątków, epizodów, było okresem prohibicji i abstynencji), co poskutkowało czymś w rodzaju amoku, w jaki popadł, szaleństwa, na progu którego się znalazł. Poruszał się po

⁵ C. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 119–120.

⁶ Chodzi tu o kilka wierszy powstałych w 2. poł. 1945 r. i podanych do druku po śmierci K.I. Gałczyńskiego: *Pokochałem ciebie*, *Prawie wszystko się stało* – pierwodruk: „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 10, *Z tych pokrzywionych uliczek* – pierwodruk: „Kultura” 1978, nr 52/53, *Siódme niebo*, *Nocne notatki*, *Choć godzina* – pierwodruk: „Świat” 1954, nr 49 oraz *Ty mnie, miła...*, *Ptaszki, ptaszki...* – pierwodruk: *Dzieła*, Warszawa 1957, t. 1–2. Nieprzypadkowo rękopisy tych utworów „odnalazły się”, kiedy zmarła żona poety, Natalia Gałczyńska, a więc w 1976 r. Poza tym autorstwo niektórych tytułów tych utworów nie należało do autora *Niobe*, o czym świadczą trzy kropki na ich końcu. To samo dotyczy przynajmniej trzech wierszy zapisanych podczas powrotu poety do domu statkiem „Ragne”, a mianowicie *Pylem księżycowym...* – pierwodruk: „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 10, *Gdybyś mnie kiedyś...* – pierwodruk: *Dzieła*, Warszawa 1957, t. 2, *Cóżem winien* – pierwodruk: *Dzieła*, Warszawa 1957, t. 1, *Noc* – pierwodruk: „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 10.

Niemczech, Francji, Belgii i Holandii powodowany siłami odpowiedzialnymi nie tyle za opamiętanie, ile opętanie, które trzymało poetę jeszcze po zejściu w porcie w Gdyni z pokładu statku „Ragne”, kiedy nie było spieszno mu do Krakowa, gdzie oczekiwała rodzina wraz z pierwszą (jak okazało się) żoną, tą ze ślubu w obrządku prawosławnym.

Zanim dotarł do grodu nad Wisłą, owa siła splotu amoku – Amora – amfory bachicznej nakazała mu oblecieć rozmaite kąty Trójmiasta, a następnie pobratać się z konfraternią literacką w Łodzi, gdzie spotkał się również z sąsiadem z przedwojennego Anina, Jerzym Zarubą, satyrykiem rysownikiem, karykaturzystą i autorem słynnego portretu Gałczyńskiego przedstawionego na nim jako gwiazdna konstelacja pośród kolorowych mgławic drogi mlecznej. W Łodzi znajdował się drugi po Krakowie Dom Literatów, przyciągający twórców z różnych stron kraju i Europy, pośród których rozrzuciła ich ludobójcza wojna.

Obiecał więc nasz poeta małżeństwo Neli Micińskiej i jednocześnie Marii Stobnieckiej, a w rezultacie 26 kwietnia 1945 roku w Blombergu zawarł katolicki ślub z Lucyną Wolanowską (rozwiązany w 1951 roku zaocznie), którą zwodził obietnicą wspólnego wraz z ich synem, Konstantym Gałczyńskim, urodzonym 22 stycznia 1946 roku, powrotu do Polski. Ostatecznie w krakowskim mieszkaniu zjawił się w towarzystwie Stobnieckiej. Natomiast pozostawiona w Niemczech Lucyna (wtedy wciąż Gałczyńska) wyemigrowała z synem w 1949 roku do Australii.

W okresie od kapitulacji Niemiec do marca 1946 roku rozchwierutał swoje życie kompletnie, rozbijał je poza granicę zdrowego rozsądku, gdzie panowała zamieć upojenia i zachłyśnięcia nihilistyczną i anarchistyczną wolnością, podszytą niepokojem i niepewnością – wracać do kraju czy zostać. Jerzy Waldorff był przyjacielem rodziny przynajmniej do czasu, kiedy opublikował liczące ponad pięćdziesiąt stron wspomnienie o Gałczyńskim *Czarne owce dla Apolla*⁷. Wówczas, już po śmierci matki, Kira Gałczyńska postanowiła skreślić go z listy powierników, którym niechybnie był dla Natalii. Do niego to zwróciła się o pomoc, gdy mąż bigamista pojawił się w drzwiach krakowskiego mieszkania z Marią Stobniecką. Waldorff w swoim wspomnieniu wyznaje: „Konstanty w ciemnym korytarzu chodził tam i z powrotem z rękoma w kieszeniach jakoś tak, jakby to wszystko jego nie dotyczyło. Ale skoro podszedłem, to założyłem ręce i powiedziałem: – Zmiłuj się. Coś ty najlepszego zrobił?! – stanął, spojrzał na mnie i raptem wybuchnął swoim ogromnym śmiechem. W tym śmiechu zaś, to było najbar-

⁷ J. Waldorff, *Czarna owca dla Apolla*, Kraków 1984, s. 51–101. Drugi rozdział tej książki, pod tym samym tytułem, poświęcony jest wspomnieniu wieloletniej przyjaźni jej autora z poetą i jego najbliższą rodziną. Waldorff buduje w tym wspomnieniu psychologiczny portret K.I. Gałczyńskiego jako poety oraz człowieka genialnego i zarazem tragicznego.

dzień zdumiewające, brzmiała nuta triumfu. Potem się pojawili Zagórscy i Maryna, gotowa nadstawiać czoła wszelkim nieprawdopodobieństwom świata, zaaranżowała nawet coś w rodzaju wspólnej, wczesnej kolacji, do której po obu stronach Kota siadły Natalia i ta ze świata przywieziona Maria”⁸.

Okoliczność jakby wyjęta ze sztuk Witkiewicza lub Gombrowicza. To w ich dziełach polska literatura opuszcza ostatecznie arkadyjski ogród, a znajdujący się poza nim poeci i pisarze pozostają outsiderami, których poczucie istnienia wypełnia rozpacz. Lekarstwem na nią jest język, a właściwie gwałt na języku, wyłaniające się spoza niego dziwne miny, zniekształcające twarz grymasy, pochrząkiwania i zdeprawowane gesty ludzkich potworów przybranych w stroje groteski, burleski, czarnego humoru, sarkazmu, satyry.

A wszystkiemu winna rozpacz! Witkiewicz wyprowadza dramat z metafizycznego ogrodu, w którym ścierają się siły dobra i zła, Gombrowicz i Wat wyciągają z niego prozę, Gałczyński poezję, a i prozę, biorąc pod uwagę *Porfiriona Osielka. Cmentarz biurokratów*.

Wracając do opisanych przez Waldorffa okoliczności powrotu Gałczyńskiego z wojennej tułaczki, zauważmy, że jest to dla poety sytuacja katastrofalnego triumfu, dla rodziny – tragedii, którą czym prędzej należałoby rozwiązać, a to rozwiązanie przyklepać i uładzić. Echem tego triumfu jest pręźnie podany i zorkestrowany wiersz *Wjazd na wielorybie*, w którym persona tego utworu wjeżdża do Krakowa – niczym wojenny zwycięzca – jako „apostoł cywilizacji” i „Bachus demokracji”⁹:

Wodospad szyb. Huragan braw. Gap przy każdej szybie.
Od piątej rano gapili się na czczo.
I nagle piąta pięć! I ryk. I tak się zaczął
mój tryumfalny wjazd na wielorybie.

Światła były dziwaczne. Trudno by orzec, dzień czy
noc; a wiatr? wiatr, ten był szary i chyży.
Więc widząc, co się święci, poetyzujący młodzieńcy
zakrzyknęli chórem: – Teraz nareszcie będziemy się mogli wyżyć!

Zwłaszcza że w jednym ręku trzymałem katedrę Notre-Dame ze złota,
a w drugim wielką zieloną gęś, umiłowaną córę moją
i kiedyś sunął szpalerem, słyszałem, co myśli hołota.
– Oto nadciąga jak wiatr arcyapostoł cywilizacji Przekroju,

⁸ Tamże, s. 81.

⁹ K.I. Gałczyński, *Wjazd na wielorybie* – pierwodruk: „Odrodzenie” 1947, nr 14.

z katedrą i gęsią, organista i pyrotechnik,
rozdarowujący się jak brzoskwinie Tycjanowskiej Lawinii,
zaklęty w capa przez miłość, wyklęty przez Tygodnik Powszechny
Bacchus demokracji powracający z Indii.

Jak widać, jego rozchwiana postawa i jego rozgrymaszona wyobraźnia, mająca zatrzeć w nim pamięć wojny i wizje ruin, a tym samym wskrzesić liryka, któremu trudno jest śpiewać w złym świecie, podążyła za nim z obozu dipisów w Höxter aż po mury Wawelu. Wywołany pijackim upojeniem zachwyty wolnością i pomieszanie myślowych azymutów znajdowały ujście w domenie twórczości, która wzbierała już podczas zachodnioeuropejskich peregrynacji poety z miasta do miasta, od zabytku do zabytku, między ludźmi i trzema kobietami, aż w Krakowie z impetem i całkowicie rozsadziła falochrony jego niemoty. Co prawda już wcześniej Gałczyński napisał kilka wierszy, w tym dwa dla Natalii, przez trzy miesiące w stalagu Altengrabow zapełnił dwa zeszyty notatek, a w Höxter, na szosach Niemiec, Holandii, Belgii i Francji, w Brukseli, Paryżu i na statku „Ragne” wzbogacił ten plon o jeszcze kilkadziesiąt utworów, wraz z najbardziej konfesyjnym, nieskrywany za maskami wierszem *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich*¹⁰. Na pewno było ich więcej, ale rozdawał je między ludzi lub rozrzucał na wiatr jak pieniądze na jednej z ulic w Brukseli, krzycząc coś o srebrnikach i zaprzędanu się. Tak go widział i podsłuchiwał Melchior Wańkowicz¹¹. To pisarskie wyzwalanie się na różne możliwe strony w pewnym stopniu egzorcyzmowało w nim demony, które wodziły go na pokuszenie.

W 1968 roku Ryszard Kapuściński ogłosił swoje reportaże spisane w trakcie i po podróży w rejon państw zakaukaskich zatytułowane *Kirgiz schodzi z konia*¹². Lektura książki przełamała w Natalii Gałczyńskiej próg, nad którym zaczęły przelewać się wspomnienia dotyczące gruzińskich korzeni rodziny, swojego dzieciństwa, młodości i dalej wstecz. Ponieważ matka odczuwała potrzebę dzielenia się nimi, Kira Gałczyńska, pisząca wówczas dla „Trybuny Ludu”, postanowiła je

¹⁰ K.I. Gałczyński, *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich* – pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 26.

¹¹ List M. Wańkowicza do C. Miłosa datowany 5.11.54 r., [w:] C. Miłosz, M. Wańkowicz, *Korespondencja 1951–1956*, Warszawa 1986, s. 23.

¹² R. Kapuściński, *Kirgiz schodzi z konia*, Warszawa 1968. To zbiór reportaży zawierający relacje z podróży autora do Gruzji, Armenii, Azerbejdżanu, Turkmenistanu, Tadżykistanu, Kirgistanu i Uzbekistanu, które to republiki wchodziły wówczas w skład Związku Radzieckiego. Lektura tej książki skłoniła Natalię Gałczyńską do odwiedzenia Gruzji, kraju jej przodków od strony ojca. Podróż, jak i liczne kwerendy doprowadziły do uporządkowania wspomnień i wiedzy Natalii, które nagrane i zapisane przez córkę posłużyły jej jako fundament przyszłej biografii matki, która pt. *Srebrna Natalia* ukazała się w wydawnictwie Świat Książki w r. 2006.

nagrywać. Część z nich posłużyła jej do odtworzenia losów ojca Natalii, gruzińskiego księcia i adiutanta cara Mikołaja II (być może ze względu na dziadka to imię nadała swojemu synowi) oraz matki, z pochodzenia Rosjanki, a druga ich część do spisania dziejów małżeństwa Srebrnej Natalii i Zielonego Konstantego.

W moim przekonaniu jest to jeden z najmądrzejszych i najuczciwszych portretów męża i poety, jakie pojawiły się w polskim piśmiennictwie biograficzno-wspomnieniowym. Pruderia i krygowanie się zostały w nim zredukowane do minimum, a miłowanie i szacunek nie przeszkodziły żonie w wypunktowaniu skaz męża, nadszarpujących ich związek.

Dlaczego swoje portretujące Gałczyńskiego wspomnienie Natalia zakończyła na wrześniu 1939 roku, kiedy poeta z domowego progu w Aninie ruszył na wojnę zaopatrzoną przez nią w znajdujący się obecnie w muzeum w Praniu modlitewnik? (Sam zaś zapakował do plecaka *Fausta* Goethego, ale wolumen ten przepadł). Po pierwsze dlatego, że początek 1946 roku na powrót postawił zaporę wspomnieniom Natalii, przynosząc bolesną wiedzę o wiarołomstwie męża. Zarazem Natalia miała poczucie obowiązku, w końcu żyła pod jednym dachem z dobrem narodowym i musiała to dobro chronić. Na tę blokadę mógł mieć wpływ całkowity zakaz mówienia w domu o wojnie, ustalony przez Gałczyńskiego. Postanowili z Natalią, że treść zapisywanych przez trzy miesiące notatek ukaże się dopiero za pół wieku pod tytułem *Notatnik z Altengrabow*¹³, do czego doprowadziła już córka, w 2003 roku powierzając jego wydanie Czytelnikowi.

Nie ma w nim nic takiego, co by nie mogło być ujawnione zaraz po wojnie, chyba że chodziło o przebudzenie w pocięciu uczuć religijnych, co zresztą we wstępie do książki usiłuje zatrzeć córka poety. Przekonuje, że ta „religijność” to jedynie sztafaż wynikający z tego, że jedyną książką, jaką dysponował, był już wspomniany modlitewnik. W każdym razie możemy przypuszczać, że nakaz milczenia dotyczył przede wszystkim przygód w kilka miesięcy po wojnie, a że wojna to rzecz straszna, posłużyła ona niczym rozciągliwa kółdra do zakrycia kilku innych, tużpowojennych wydarzeń w życiu autora *Balu u Salomona*.

Dzisiaj nie żyje już nikt, kto poznał Gałczyńskiego, a choćby widział go z bliska lub z daleka. Nikt. A na początku grudnia ubiegłego roku zmarła córka poety,

¹³ K.I. Gałczyński, *Notatnik z Altengrabow*, [w:] *Dzieła wybrane*, t. 3, Warszawa 2003. Do chwili obecnej ukazały się trzy wydania notatnika, w: Bellona, Oficyna Wydawnicza Aspra 2008, Prószyński Media 2016, t. 4 *Dzieła zebrane*. Zgodnie z życzeniem poety ukazał się 50 lat po wojnie, a odczytany i zredagowany został przez córkę Kirę Gałczyńską. Zeszyt w linię zawiera zapiski poety obejmujące okres od 1.08 do 18.11.1941 r. Notatnik – gatunek wyjątkowy w twórczości – m.in. zawiera opisy pracy robotnika przymusowego, życia codziennego w stalagu, lektury, modlitwy i wiele cennych refleksji dotyczących cywilizacyjnych zagrożeń, kultury oraz zadań przyszłej poezji.

ostatnie cielesne ogniwo łączące nas z Gałczyńskim, przekaziciel jego żywego obrazu, sylwetki w stanie czynnym.

Mieczysław Rakowski, mój sąsiad z Prania, powiedział mi kiedyś: „Chcesz mieć wyobrażenie o tym, jak poruszał się Gałczyński, jakie były jego gesty, zarys sylwetki, to patrz na Mikołaja”¹⁴. Więc patrzyłem, gdy odwiedził mnie w Praniu na dwa lata przed końcem XX wieku. W tym czasie przyjechał także zobaczyć pośmiertny kwaterunek ojca syn – Konstanty Ildefons Gałczyński, po ojczymie – Pyka, potem Steve Parker, z kolei od 1990 roku znów z polskim paszportem, który kazał wydać na swoje pierwotne imiona i nazwisko. Podobnie jak ojciec ciemny, krępy, z dużymi dłońmi i stopami, promiennym wyrazem twarzy.

Gdyby przekłuć mu ucho kolczykiem, pasowałby do cygańskiego taboru. Imał się wielu zajęć, pracował w straży pożarnej, w więzieniu jako pracownik socjalny, przez cztery lata objeżdżał Australię w kamperze, zatrudniając się dorywczo tu i tam, posiadał farmę w stanie Victoria, organizował połowy dla turystów na własnej łodzi motorowej, był przedstawicielem rządu na Terytorium Północne Australii jako ekspert od resocjalizacji młodzieży, która wchodziła w konflikt z prawem. Grywał w różnych zespołach muzycznych na fortepianie, gitarze, banjo, saksofonie.

Podczas pobytu w Praniu¹⁵ nie opuszczał go wigor i uśmiech, pełny facet, w niczym nieokrojony, wyrrywający się zawsze do przodu, kochający życie, łasy na urodę życia, jej kształty i pokarmy. Mikołaj z kolei mógł przypominać swojego wielkiego dziadka, lecz tylko od zewnątrz, brak było mu odwagi, wiary w siebie, tej wewnętrznej siły i odśrodkowego przekonania do tego, co robimy, a które w równym, o ile nie większym stopniu lepią nasze życie i konstruują los. A syn, ten syn poety z Australii, choć urodzony 22 stycznia w Niemczech, był odbiciem najważniejszych atrybutów swojego ojca: jego otwartej przyłbicy w intensywnym stosunku do życiowych zagadnień, odwagi do życia, która wcale nie jest dyktowana brakiem wyobraźni, w końcu ciekawością rzeczy i zjawisk. Po to, by móc czytać literę Gałczyńskiego, mając na karku pół wieku, uczył się tego dziwnego języka, jakim dla Australijczyka jest polski. Nie szła mu jednak ta nauka skoro (cytuję za filmem o nim nakręconym w 2016 roku przez Małgorzatę Przytułę-Sawicką): „Szkoda, że nie czytam po polsku i nie rozumiem. Czasem z nim gadam w głowie [ojcem – przyp. mój – W. K.] i pytam: »co byś zrobił«, jak coś się dzieje.

¹⁴ Od 1967 r. Mieczysław Franciszek Rakowski posiada usytuowany tuż przy Muzeum K.I. Gałczyńskiego w Praniu skromny drewniany dom. Tę uwagę wygłosił po wizycie, jedynej zresztą odkąd w Praniu pracuję, którą złożył mi w sierpniu 1998 r. Mikołaj Gałczyński wraz ze swoją ówczesną żoną Katarzyną. Mikołaj jest synem Kiry Gałczyńskiej i aktora Janusza Bylczyńskiego.

¹⁵ 20 maja 1998 r.

To jest nawet śmieszne! Lub: »Teraz dużo jego książek jest po angielsku. Czytam je i widzę, że mam ten sam charakter, jaki on miał«. Albo: »Jestem szczęśliwy, że nie jestem durak. Mam jego geny i moje dzieci też mają, one są dobre w szkole, niektóre piszą. Dziękuję mu za to, ale go nie znam«¹⁶. Tymczasem jego polska siostra odziedziczyła cechy matki Natalii, zarówno jej powierzchowność, jak i skłonność do ujmowania życia w pewien schemat, a przecież życia, tego, co żywe, jak powiada Osip Mandelsztam, z niczym nie da się porównać¹⁷.

Na Mikołaju, bezdzietnym synu Kiry Gałczyńskiej ze związku z aktorem Januszem Bylczyńskim, kończy się polska linia rodu. 1 stycznia 2024 roku należące do rodziny prawa autorskie uległy na mocy ustawy wygaśnięciu. Tym samym możliwość korzystania z literackiej spuścizny twórcy najmniejszego teatrzyku świata „Zielona Gęś” uzyskają wszyscy. Paradoksalnie linia australijska Gałczyńskiego żywotnie się rozwija, to drzewo wypuściło konary w postaci pięciorga dzieci z dwóch małżeństw Konstantego juniora, w tym dwóch synów oraz trojga dzieci adoptowanych, ośmiu gałęzi wnucząt i kilkunastu latorośli prawnucząt, w tym najmłodszej Harlow Jeane Gałczyńskiej, urodzonej w styczniu 2023 roku.

Zielony kangur nie zna trwogi, moczmy nogi, moczmy nogi!

Bibliografia

- Arno A., *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków 2013.
 Gałczyńska K., *Konstanty Ildefons Gałczyński – Kriegsgefengener 5700*, Opole 1993.
 Gałczyński K.I., *Notatnik z Altengrabow*, Warszawa 2016.
 Gałczyński K.I., *Portret muzy. Wiersze zebrane*, t. 2, Warszawa 2014.
 Gałczyński K.I., *Szarlatanów nikt nie kocha. Wiersze zebrane*, t. I, Warszawa 2014.
 Kapuściński R., *Kirgiz schodzi z konia. Chrystus z karabinem na ramieniu*, Warszawa 1990.
 Łobodowski J., *Wiek Judaszów*, Warszawa 1995.
 Miłosz C., *Rok myśliwego*, Kraków 1991.
 Miłosz C., Wańkowicz M., *Korespondencja 1951–1956*, Warszawa 1986.
 Miłosz C., *Życie na wyspach*, Kraków 1997.
 Wachman Stalagu XI A. *Altengrabow*, wspomnienia oprac. B. Kruszona, Pelplin 2008.

¹⁶ Materiał audiowizualny *Ulica zdradzonego dzieciństwa* na platformie YouTube, zdjęcia, nagrania, realizacja akustyczna: Małgorzata Przytuła-Sawicka. To Steve Parker, syn K.I. Gałczyńskiego, opowiada w nim o swoim życiu i stosunku do ojca poety.

¹⁷ Powołuję się na cytat: „Nie porównuj: z niczym nie porównasz żywego”, który podaje za esejem Nadzieży Mandelsztam, *Mozart i Salieri oraz inne szkice i listy*, wyb. i przekł. R. Przybylski, Warszawa 2000.

Waldorff J., *Czarne owce dla Apolla*, Kraków 1984.

Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim, przedm. i red. A. Kamińska, J. Śpiewak, Warszawa 1961.

Zaruba J., *Z pamiętników bywalca; Patrząc na Warszawę*, Warszawa 2007.

Wojciech Kass

Museum of Konstanty Ildefons Gałczyński in Pranie

UNDER THE CREST OF CUPID, AMOK, AND AMPHORA.
THE WILD AND DRAMATIC RETURN
OF KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI TO HIS HOMELAND

Summary

The study is an attempt at the interpretation of the least known period in the biography of K.I. Gałczyński, which still awaits detailed research, i.e. the period from the end of World War II to the 22nd of March 1946, when the poet disembarked from the ship “Ragne” and wrote in the memorial book of the Harbour in Gdynia: “Gałczyński is back and alive!”. The poet’s return to Poland took nearly eleven months of wandering along the roads and highways of Germany, Holland, Belgium, and southern France, from where he tried to get to Italy. He roamed in alcohol-induced trance, intoxicated by love, offering ill-considered marriage proposals. Yet trance and intoxication were not the only attributes of this journey, as they were accompanied by an emotional craze and eclipse of the mind that resulted from this Saint Vitus’ dance, as well as the despair that resulted from the inability to solve the dilemma: whether to return to the country where the instruments of ideological slavery had begun to emerge, or not. Gałczyński arrived in Krakow, at the apartment occupied by his legally wed wife Natalia, whom he had married in the Orthodox church in Warsaw in 1931, and his daughter Kira. He left in Germany his second wife, whom he married fourteen years later in a catholic church in Blomberg, and his son Konstanty who was born on the 22nd of January 1946.

Keywords: K.I. Gałczyński, biography, return to Poland, Konstanty Gałczyński.

KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI I ZYGMUNT MYCIELSKI – O ARTYSTYCZNEJ PRZYJAŹNI W CIENIU SOCREALIZMU

„Konstantego poznałem dawno przed wojną, w Wilnie” – tak Zygmunt Mycielski rozpoczął swoje wspomnienie napisane kilka lat po śmierci poety¹. Mycielski od jesieni 1928 roku studiował kompozycję w paryskiej Ecole normale de musique. Na przełomie 1933 i 1934 roku odbywał w kraju obowiązkową służbę wojskową, a po jej zakończeniu za namową kolegi kompozytora Tadeusza Szeligowskiego postanowił wyjechać do Wilna. Znalazł się tam wiosną 1934 roku, by podjąć pracę w wileńskiej rozgłośni Polskiego Radia. Przygotowywał audycje o muzyce, publikował też muzyczne relacje w prasie². Bardzo szybko wszedł w miejscowe życie artystyczne. Nie tylko komponował, ale i pisywał do wileńskich gazet. Chadzał też na słynne „Środy Mickiewiczowskie”. Wtedy zapewne poznał Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.

Ich znajomość zacieśniła się w latach powojennych, kiedy obaj znaleźli się w Krakowie i działali w tamtejszym środowisku ludzi kultury. W 1947 roku w Śledziejowicach utworzono Dom Letniskowy dla pracowników krakowskiego „Przekroju” i Mycielski, dobrze zaznajomiony z kolegami z redakcji tego pisma (gdzie i jemu zdarzało się publikować), wykorzystał sposobność wyjazdu na wieś, by w spokoju zająć się komponowaniem. Początkowo pracował nad *I Symfonią*. Pisało mu się jednak źle i wkrótce żalił się w liście do matki: „Ja jestem dalej zły jak pies, może Gałczyński przyjedzie, rozerwie mnie

¹ Z. Mycielski, *Czysty ton*, [w:] *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, przedm. i red. A. Kamieńska i J. Śpiewak, Warszawa 1961, [cyt. za:] Z. Mycielski, *Szkice i wspomnienia*, red. P. Kądziała, Warszawa 1999, s. 86.

² Więcej na ten temat piszę w książce *Zygmunt Mycielski. Między muzyką a polityką* (Kraków 2024).

trochę”³. *Symfonii* rzeczywiście wtedy nie napisał. Poprawił za to przedwojenne *Lamento di Tristano*, utwór poświęcony pamięci Karola Szymanowskiego. A 1 sierpnia 1947 roku pisał do matki:

Zaledwie, że *Tristana* i artykuł jeden dla „Ruchu” wypociłem – poza tym „rąbię” „portret Muzy” od początku – czyniąc go surowszym niż to, co zrobiłem początkowo, ale i czuję, że to słabowite, *trucqué* i tanie. Gałczyński przyłazi do mnie po kolacji na herbatę i rozmawiamy wtedy – jest to z pewnością poeta⁴.

Portret muzy – bo o nim tu mowa – to poemat, który Gałczyński napisał latem 1947 roku w Śledziejowicach. Mycielski zatem od razu zabrał się za jego umuzycznienie. Korzystał z obecności poety, z którym bez wątpienia prowadził też długie rozmowy – i na temat tego wiersza, i sztuki w ogóle. To był przecież niełatwy czas – okres forsowania nowych idei i budowania nowego ładu także w kulturze. Jak zauważył Andrzej Drawicz: „[Gałczyński] na razie słyszy, wraz z całą literaturą, wezwania do pełnego zaangażowania. Wezwania brzmią dlań zapewne przekonywająco. Pisać prościej, zrozumialej, dostępne dla szerokich mas, brać udział w kształtowaniu nowej kultury? A cóż innego starał się [...] robić on sam?”⁵. Również dla Zygmunta Mycielskiego kwestia upowszechnienia muzyki była ważna, wielokrotnie dyskutowano ją i w gronie Związku Kompozytorów Polskich, i na łamach „Ruchu Muzycznego”. Mogli zatem znaleźć wspólny język.

Portret muzy mówi o powojennej rzeczywistości, jednak językiem wzorowanym na modlitewnej litanii. Już sam podtytuł: *Hymn akatystyczny* wskazuje na religijne odniesienia. Akatyst to przecież prawosławny hymn liturgiczny, skierowany do Matki Bożej lub wybranych świętych. Tyle że u poety bóstwem, do którego kieruje swoje słowa jest Euterpe, grecka muza poezji lirycznej. Całość składa się z dziewiętnastu strof, z których każdą kończy zawołanie: „Euterpe, Alleluja”, w finale dopełnione łacińskim cytatem z Horacego: „Euterpe / Quod spiro et placeo, si placeo, tuum est⁶ / Alleluja”⁷. Warto dodać, że opublikowany na łamach „Odrodzenia” poemat Gałczyńskiego wzbudził mieszane uczucia. Jeden z czytelników pisał nawet do poety oburzony:

³ Zygmunt Mycielski do matki, Śledziejowice, środa, IV 1947, Biblioteka Jagiellońska, sygn. Przyb. 53/50.

⁴ Zygmunt Mycielski do matki, Śledziejowice, 1 VIII 1947, Biblioteka Jagiellońska, sygn. Przyb. 53/50, t. 13.

⁵ A. Drawicz, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1973, s. 208.

⁶ (łac.) „Jeśli natchniony, jeśli okłask da mi/ Każdy, w tem twoja pomoc oczywista”. Są to końcowe wersy ody *Do Melpomeny* (IV, 3) Horacego, zob. *Ody Horacyusza*, przekł. L. Siemieński, Kraków 1916, s. 124.

⁷ K.I. Gałczyński, *Portret muzy. Hymn akatystyczny*, „Odrodzenie” 1947, nr 32, s. 1.

Szanowny Panie, sędzę, że dobrze panu zapłacono za napisanie tego wzniosłego *Po-grzebu muzy*, a zwłaszcza za ten patetyczny okrzyk: „My jesteśmy blokiem wschodnim!”. Prawdopodobnie jest Pan tak oszołomiony swoimi dobrymi zarobkami w nowej Polsce, że nawet opiekunkę muzyki i poezji włączył pan do wschodniego bloku, zapewniającego panu tak wygodne życie⁸.

Dalej czytelnik ten uświadamiał poecie, że nie ma prawa mówić w imieniu narodu, który wcale nie czuje się częścią wschodniego bloku. Przypominał sowieckie zbrodnie, a na koniec apelował: „Życzę panu dalszych sukcesów, ale niech pan nie bawi się w wieszczą. Niech pan poczeka z tym blokiem wschodnim, aż trochę mniej będą rozstrzeliwać ludzi z rozkazu naszych przyjaciół wschodnich. Niech pan nie przemawia w imieniu narodu, lepiej już pisać listy z fiołkiem”⁹. Najwyraźniej jednak, podczas wspólnie spędzanych wakacji w Śledziejowicach, ani Gałczyński, ani Mycielski nie myśleli o takim odbiorze poematu.

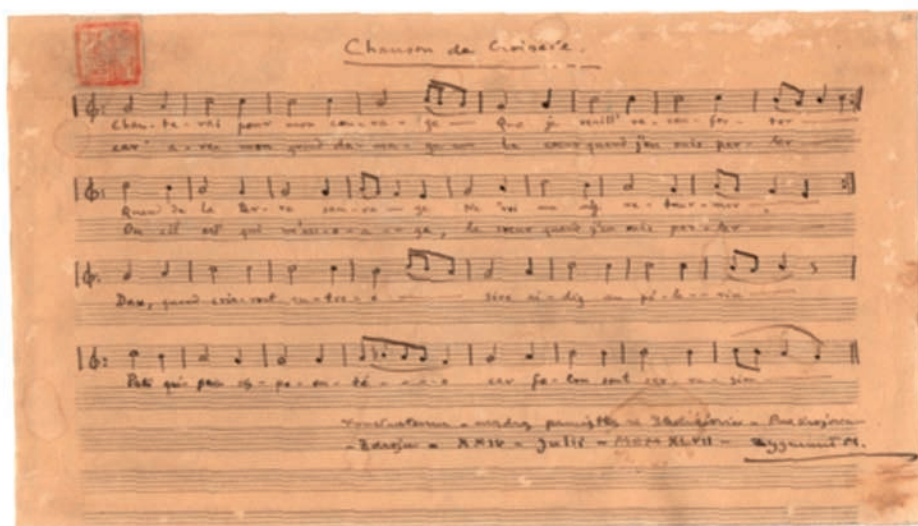
Mycielski w swoim opracowaniu muzycznym potraktował temat poważnie. Tekst powierzył recytatorowi, którego kwestie na wzór antyczny dopowiada chór, a całość dopełnia niewielki zestaw piętnastu instrumentów. Idąc tropem poezji, w warstwie muzycznej z łatwością odnajdujemy nawiązania do muzyki religijnej. Modlitewny charakter muzyki oraz litanijne zaśpiewy budzą jednak zaskoczenie w zestawieniu ze słowami tekstu, w których mowa na przykład o budowaniu szos („Szosy zbudujemy ci piękne, żebyś pięknie mogła wędrować”, ze strofy XVII) czy – o wspomnianym wyżej – bloku wschodnim („Maniaków Zachodu oświeć, że jesteśmy blokiem wschodnim”, ze strofy XVIII). Końcowe wersy to czysto modlitewna inwokacja, finałowe wezwanie do muzy oparte na słowie „alleluja”. Mycielski zanotował w rękopisie partytury, że w ostatnim fragmencie kompozycji (takty od 230 do 245) wykorzystał cytat ze średniowiecznej francuskiej pieśni z okresu wypraw krzyżowych (*Chanson de croisade*). Nie podał jednak dokładnego źródła. Tymczasem, jak się okazało, melodię pieśni zapisał odrębnie i podarował poecie, opatrując dedykacją: „Konstantemu – mądrą pamiątkę ze Śledziejowic-Przekrojowo-Zdroju, 24 lipca 1947 – Zygmunt”¹⁰. Dopiero porównanie zachowanego w zbiorach Gałczyńskiego podarunku z zapisaną w partyturze informacją kompozytora pozwoliło ustalić, że wykorzystany przez niego cytat to popularna trzynastowieczna pieśń pielgrzymia *Chanterai por mon corage* autorstwa burgundzkiego

⁸ List niedatowany, podpisany „Czytelnik”, [w:] *Pozdrowienia dla Czarodzieja. Korespondencja K.I. Gałczyńskiego*, wyb., wstęp i komentarze K. Gałczyńska, Warszawa 2005, s. 225.

⁹ Tamże.

¹⁰ *Chanson de Croisade*. Nuty i słowa z dedykacją dla Konstantego I. Gałczyńskiego, 1947 (inw. 1431, t. 1, k. 68), W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie. Reprodukacja udostępniona jest na wystawie w Muzeum Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w Praniu.

truwera Guiota z Dijon. Autograf pieśni znajduje się w Bibliothèque Nationale de France. Mycielski najprawdopodobniej poznał ją podczas studiów w Paryżu, korzystając z opublikowanej na początku dwudziestego wieku edycji Josepha Bédiera i Pierre'a Aubry zatytułowanej *Les chansons de croisades avec leurs mélodies*¹¹. Wskazywałoby na to oznaczenie przez kompozytora cytowanej melodii po prostu jako *Chanson de croisade*.



Il. 1. *Chanson de croisade*, rękopis średniowiecznej pieśni zanotowanej przez Zygmunta Mycielskiego, przekazany w prezencie Konstantemu I. Gałczyńskiemu. Ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

¹¹ *Les chansons de croisades avec leurs mélodies*, red. J. Bédier, P. Aubry, Paris 1909. Za pomoc w identyfikacji pieśni dziękuję Pawłowi Gancarczykowi z Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

ORKIESTRA

1) FLET	1
2) ROLEX ANGIELSKI	1
3) KLARNET B.	1
4) FAGOT	1
5) TRĄBKI	3
6) PUŁON	1
7) TRIANG., ZEŁE, WERBEL, HARMON.	
JEDEN INSTRUMENT	
8) KOTŁY	4
9) WILONCELE	3
10) KONTRABAS	2

11) RECYTATOR OBRONIE BA - 1.
 ANTONU.

CHÓR

1) SOPRANÓW	od 6-8
2) ALTÓW	od 6-8
3) TENORÓW	od 4-6
4) BASÓW	od 4-6

TEMAT OSTATNIEGO (XXII, od 230 do 245 Taktu)

CHÓR „Alleluja” ZACZEPNIĘTY JEST Z

„CANTON de croisade”

CZAS TRWANIA: 13-14 MINUT.

Il. 2. Zygmunt Mycielski, *Portret muzy*, początek, rękopis. Archiwum Zygmunta Mycielskiego, Biblioteka Narodowa

"PORTRET MUZY"
(HYMN PATYSTYCZNY) Zygm. Z Mycielski
1917.
Tękać K. I. GĄBCEŹNIAKOWO.

I ALLEGRO. (1. i 2.)

Tam. Picc.
Timp.
K. Cel.
C. Bas.

5 ?

Tam. Picc.
Timp.
K. Cel.
C. Bas.

cresc. - - -

7 *cresc. 10* *cresc.* *Subp*

Tam. Picc.
Timp.
K. Cel.
C. Bas.

cresc. *Subp*

15 *crescendo - - -*

F. C.
Tam. Picc.
Timp.
K. Cel.
C. Bas.

cresc. *crescendo - - -*

Il. 3. Zygmunt Mycielski, *Portret muzy*, rękopis. Archiwum Zygmunta Mycielskiego, Biblioteka Narodowa

Premierę *Portretu muzy* Mycielskiego zaplanowano na antenie Polskiego Radia 1 stycznia 1948 roku. Wcześniej, bo 16 grudnia 1947 roku kompozytor pisał w liście do matki: „Pierwsza próba z chórem radiowym »Euterpe Alleluja« wypadła przyzwoicie. Brzmi to dobrze – wszystko tak jak chciałem jako brzmienie”¹². A 29 grudnia dodawał: „Próba wyszła dobrze dosyć – przez radio brzmi lepiej niż na sali – co w porządku, bo pisałem to z myślą o radiu. Zobaczmy, jak wyjdzie odegrane z taśmą”¹³. Utwór został nadany przez radio zgodnie z planem, w archiwum Polskiego Radia zachowało się jego nagranie. W wersji koncertowej natomiast *Portret muzy* nigdy chyba nie zabrzmiał, w wykazach twórczości kompozytora funkcjonuje niekiedy wręcz jako „muzyka radiowa”¹⁴. Słuchając dziś archiwalnego radiowego nagrania, trudno nie zadać sobie pytania, czy obaj twórcy rzeczywiście traktowali całą sprawę poważnie. Czy też raczej praca nad tym utworem była dla nich rodzajem zabawy, swoistej gry z nakazami władz, coraz bardziej idącymi w kierunku narzuconej później na poważnie doktryny socrealizmu. Mycielski w cytowanym liście do matki używa słowa *trucqué*, co oznacza sztuczkę bądź podstęp. A Gałczyński był przecież autorem nie tylko lirycznych, ale i kabaretowych tekstów. Po latach Mycielski tak go wspominał:

Ilekoć go spotykałem, odczuwałem rodzaj zażenowania, jakbym dotykał abstrakcji, samej poezji, ze wszystkim, co jest w niej zmyślane, zobaczone przez pryzmat rozszczepiający rzeczywistość na niewidzialne dla innych barwy. Nie wiedziałem, kiedy mówi prawdę, a kiedy na niby, kiedy żartuje, a kiedy mówi na serio, kiedy jest szczery, a kiedy zmyślenie jest jego szczerością. Nie wiedziałem, czy mnie lubi, czy drwi, mówiąc „Zyzio”, „Zyziu”, „Zyziowi” — kiedy bierze siebie na serio, a kiedy mnie. Świat jego był zieloną gęsią albo paryskimi rekolekcjami. Westchnienie i grymas sąsiadowały ze sobą tak blisko, że ślizgałem się po nich jak melodia na trylu instrumentów smyczkowych w orkiestrze. Sądzę, że to jest poezja, cały ten wachlarz, od najbardziej ponurych wizji i przeczuć, które umiał wyrazić kilku słowami, po święto jarmarczne, które tworzył papierową kokardą, kijem, z którym wychodził na spacer, jakby na największą i jedyną w swoim rodzaju wycieczkę¹⁵.

W maju 1948 Gałczyńscy wyprowadzili się do Szczecina, a i Mycielski musiał się nad przeprowadzką zastanawiać, skoro poeta w wywiadzie udzielonym

¹² Zygmunt Mycielski do matki, Warszawa, 16 XII 1947, Biblioteka Jagiellońska, sygn. Przyb. 53/50.

¹³ Zygmunt Mycielski do matki, Warszawa, 29 XII 1947, Biblioteka Jagiellońska, sygn. Przyb. 53/50.

¹⁴ Tak klasyfikuje tę kompozycję Michał Klubiński. Zob. *Katalog rękopisów Biblioteki Narodowej*, t. 24: *Archiwum Zygmunta Mycielskiego*, oprac. M. Klubiński, Warszawa 2017, s. 204 i nast.

¹⁵ Z. Mycielski, *Czysty ton*, [w:] tegoż, *Szkice i wspomnienia*, s. 87–88.

14 marca 1948 roku pismu „Ekran Tygodnia” (dodatek wrocławskiego „Kuriera Ilustrowanego”) mówił: „Będę w polskim porcie, wojewoda szczeciński jest przyjacielem poetów, oprócz Gila i Papugi, którzy już są w tym pięknym mieście, zamieszka w nim Andrzejewski i Mycielski, atmosferę zrobimy nie ma obaw. A domek z ogródkiem też zachęca”¹⁶. Kompozytor ostatecznie w Szczecinie nie zamieszkał, najprawdopodobniej zbyt wiele spraw łączyło go z Krakowem, gdzie mieszkał z matką i pracował w redakcji „Ruchu Muzycznego”, a także z Warszawą, gdzie od 1947 roku pełnił funkcję sekretarza generalnego Związku Kompozytorów Polskich, a w listopadzie 1948 został tego stowarzyszenia prezesem. Z Gałczyńskim pozostał jednak w kontakcie. Notując własne kompozytorskie zamierzenia na rok 1948, zapisał: „Ewentualnie: coś do Gałczyńskiego na »pendant« do *Portretu muzy*”¹⁷.

Owym „pendant” stać się miało opracowanie wiersza *Kwiaty na tor*, napisanego przez Gałczyńskiego właśnie w 1948 roku. Według Wojciecha Kassa: „Pozostaje kwestią otwartą, gdzie ten wiersz został skreślony – w Krakowie, Szczecinie, Warszawie, a może na kolanach lub w jakimś obskurnym hoteliku podczas któregoś z licznych spotkań autorskich odbytych w tymże roku”¹⁸. Warto dodać, że w listopadzie 1948 roku Gałczyński pojechał z polską delegacją do Moskwy na obchody rocznicy rewolucji październikowej – a o rewolucji właśnie jest w wierszu mowa. Analizując poezję Gałczyńskiego końca lat 40., Andrzej Drawicz notował:

Pojawiają się utwory, w których niepokój poszukiwań ustępuje miejsca pewności znajdowania. To nie wychodzi poezji na dobre. [...] *Wiersz Kwiaty na tor* kończy się tak:

Szczury w końcu same wyjdą z nor.
Nasza jest ziemia. Nasz firmament.
Rzucam kwiaty na tor,
którym przejeżdża rewolucja.
Panna roztropna.
Słońce sprawiedliwości.
Amen.

¹⁶ Według informacji przekazanych autorce drogą mailową przez Wojciecha Kassa, dyrektora Muzeum Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w Praniu, 16 III 2022.

¹⁷ Zygmunt Mycielski, *Notatki luźne*, rękopis, Archiwum Zygmunta Mycielskiego – część II, Biblioteka Narodowa, sygn. I 15 088, s. 65.

¹⁸ Z maila do autorki, 16 III 2022. Pierwodruk *Kwiatów na tor* ukazał się w „Odrodzeniu” 1948, nr 42, s. 3.

Tu wewnętrzny słuch, jak się zdawało, zawiódł go: litanijne inwokacje nie przystawały do tematu¹⁹.

W ukończonym w 1949 roku opracowaniu muzycznym Mycielskiego ton religijny odzywa się jedynie w zakończeniu, w melizmatycznie potraktowanym finałowym słowie „Amen”, połączonym z kościelną kadencją (b-moll rozwiązane na F-dur). Całość utrzymana jest w miarowym rytmie (metrum 4/4) o marszowym charakterze. Nie jest to jednak typowy radosny marsz, ale raczej stonowana melodia utrzymana w molowej harmonice. Mimo braku znaków przykluczowych w kompozycji wyraźna jest oscylacja tonacji As-dur/f-moll, Des-dur/b-moll, z dominacją trybów molowych. Mimo zatem rewolucyjnego charakteru wiersza pieśń daleka jest od typowych, podniosłych i optymistycznych pieśni masowych swojego czasu. Nieoczywista jest także harmonika, dość trudna dla masowego odbiorcy.

Mycielski napisał zatem pieśń masową, ale czy rzeczywiście typową? I dlaczego w ogóle zdecydował się na skomponowanie muzyki do tego właśnie tekstu? Skąd wyraźne religijne odniesienia zarówno w wierszach, jak i w muzyce obu przywoływanych tu utworów? Być może najbliższe wyjaśnienia zagadki związanej z obiema kompozycjami do słów Gałczyńskiego pozostają słowa, które Zygmunt Mycielski zapisał w dzienniku 7 grudnia 1948 roku:

Chcą dziś sztuką zastąpić religię, z którą koncepcja materialistyczna walczy – i stąd hasło „sztuka dla mas”. Rodzi się z tego mnóstwo komplikacji, bo wiadomo, że masy mają w dupie dobrą sztukę. Jednakże gra warta jest świeczki, choć nie wierzę, żeby sztuka mogła być czymś więcej niż składową sakralnego obrzędu – bez względu na przedmiot tego obrzędu (liturgia etc.). Ale – czy możemy się przeciwstawiać w imię słabych haseł „upadającego kapitalizmu”? Jedźmy w prostotę, w styl, może pokonamy ten okres dosyć ponurych indywidualnych igraszek. Gałczyński też myśli, że wchodzimy w okres dogmatyczny, choćby się on i nazywał „twórczym marksizmem”²⁰.

¹⁹ A. Drawicz, dz. cyt., s. 213.

²⁰ Z. Mycielski, *Pierwszy zeszyt notatek – po wojnie, październik 1946*. Kraków, [w:] tegoż, *Dzienniki powojenne. Materiały do dzienników powojennych*, Archiwum Zygmunta Mycielskiego – część II, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. IV 15090, s. 30–31. Na podobny element zwróciła uwagę Cecylia Judek w swoim wystąpieniu podczas II Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej z cyklu „Gałczyński – miejsca niedoczytane” zatytułowanym *Konstanty Ildefons Gałczyński – biografia i wyobrażenia* (Białystok–Pranie, 20–21 IX 2023). Wskazała ona, że w opublikowanym na łamach „Przekroju” 1 maja 1948 roku wierszu Gałczyńskiego odnoszącym się do pochodu majowego w Szczecinie poeta w ostatnim wersie napisał, że „rodzi się nowa liturgia”, co redaktor Marian Eile zamienił na „nowa epoka”. Fakt też podkreśla jednak zaznaczone i w przywołanym cytacie Mycielskiego odczucie pokrewieństwa nowej ideologii z nową wiarą, która miałaby zastąpić masom dotychczasowe obrzędy liturgiczne. Ten trop wzmacnia interpretację tłumaczącą omawiane już połączenie ideologicznego tekstu z religijną, modlitewną muzyką.

40 *Wolno* (tempo 1^o) (♩-♩)

p Pan - na roz - tro - pna Stoń - ce spra - wie - dli - woś - ci.

p Pan - na roz - tro - pna Stoń - ce spra - wie - dli - woś - ci.

p Pan - na roz - tro - pna Stoń - ce spra - wie - dli - woś - ci.

p Pan - na roz - tro - pna Stoń - ce spra - wie - dli - woś - ci.

42 A - - - me - -n A - - - me - -n

A - - - me - -n A - - - me - -n

A - - - me - -n A - - - me - -n

A - - - me - -n A - - - me - -n

44 *pp* A - - - me - -n A - - - me - -n

pp A - - - me - -n A - - - me - -n.

pp A - - - me - -n A - - - me - -n.

pp A - - - me - -n A - - - me - -n.

pp A - - - me - -n A - - - me - -n.

48

Il. 4. Zygmunt Mycielski, *Kwiaty na tor*, zakończenie. Partytura, Polskie Wydawnictwo Muzyczne

Pod koniec 1949 roku Mycielski przesłał partyturę *Kwiatów na tor* dyrektorowi Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, Tadeuszowi Ochlewskiemu, a w załączonym liście napisał: „Posyłam mały chórek a capella. Jeżeli uznacie, że to do wydania, to bądź łaskaw coś za to mi dać z PWM – ile się da”²¹. Nie ukrywał więc, że wymiar finansowy związany z ewentualnym opublikowaniem kompozycji miał dla niego znaczenie. W cytowanym liście sugerował też, że można by *Kwiaty na tor* wykonać razem z *Portretem muzy*, dodając w nawiasie: „Może by to na jakie socjalistyczne święto puścić?”²². Miał zatem pełną świadomość co do wydźwięku obu kompozycji, mimo ich dość wysublimowanej jednak poetycko-muzycznej szaty. Z drugiej strony – być może to właśnie ten ostatni element, czyli nieoczywistość przekazu, sprawił, że utwory te nie stały się sztandarowymi przykładami muzyki socrealistycznej? Obie pojawiają się co prawda w omówieniu muzyki polskiej okresu 1945–1955 autorstwa Zofii Lissy, która *Portret muzy* wpisuje w nurt kantaty solowej z elementem melodramatycznym, a *Kwiaty na tor* kwalifikuje jako artystyczną pieśń choralną²³, nigdy jednak nie zyskały popularności.

Na koniec jeszcze jeden akcent muzyczno-poetyckiej przyjaźni Mycielskiego z Gałczyńskim. Otóż nazwisko poety pojawia się w dedykacji jednego z najważniejszych – i najlepszych – utworów Zygmunta Mycielskiego końca lat 40.: *Uwertury śląskiej* na dużą orkiestrę symfoniczną i dwa fortepiany, skomponowanej latem 1948 roku podczas pobytu kompozytora w Katowicach (w partyturze kompozytor zanotował daty: 20 VII–12 VIII 1948). Na czas komponowania utworu nakładały

²¹ Zygmunt Mycielski do Tadeusza Ochlewskiego, list niedatowany, Archiwum Narodowe w Krakowie, sygn. 29/2334/0/-/122.

²² Tamże. Pieśń *Kwiaty na tor* została wykonana 17 czerwca 1950 r. w Warszawie podczas koncertu zorganizowanego przez Związek Kompozytorów Polskich i Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Śpiewał Chór Polskiego Radia pod dyrekcją Jerzego Kołaczewskiego. Koncert towarzyszył V Walnemu Zjazdowi Związku Kompozytorów Polskich (16–19 czerwca), który uwolnił Mycielskiego z dotychczasowych obowiązków. Prezesurę Związku przejął wówczas Witold Rudziński.

²³ Z. Lissa, *Muzyka polska w latach 1945–1956*, [w:] *Polska współczesna kultura muzyczna 1944–1964*, red. E. Dziębowska, Kraków 1968, s. 52 i 57. W twórczości muzycznej Zygmunta Mycielskiego tego okresu poza utworami do tekstów K.I. Gałczyńskiego znajduje się także pieśń *Wolność* na głos i fortepian do słów Aleksandra Puszkina w przekł. Juliana Tuwima, skomponowana w 1949 r. Także i ta pieśń, odnosząca się do obalenia tyrana (cara), jest utrzymana w dość posępnym nastroju, dalekim od typowego dla tego gatunku optymistycznego wydźwięku. Znacznie weselszy w nastroju jest natomiast skomponowany już po wdrożeniu socrealizmu balet *Zabawa w Lipinach* do libretta Jarosława Iwaszkiewicza (1952). Kompozytor sięga tutaj do ludowych melodii i tanecznych rytmów, ale wprowadza także – nieobecną przecież w oficjalnym obiegu – muzykę jazzową. Wszystko to sprawia, że podejście kompozytora do twórczości o ideologicznym zabarwieniu wymyka się jednoznacznej ocenie, wskazując raczej na indywidualne poszukiwania oryginalnych rozwiązań, do pewnego tylko stopnia zbieżnych z forsowaną przez komunistyczne władze ideologią. Por. B. Bolesławska-Lewandowska, dz. cyt.

się złe wiadomości o stanie zdrowia Gałczyńskiego, który na początku czerwca 1948 roku doznał rozległego zawału serca. Poruszony informacjami o zdrowotnych kłopotach przyjaciela Mycielski na początku września pisał do matki:

Dziś znalazłem tytuł do mojej uwertury – o godzinie 3 rano – nie mogąc zasnąć i już go nie zmienię: BALLADA O ILDEFONSIE. Będzie to w ten sposób moje homagium Gałczyńskiemu, którego coraz bardziej – wiersze, kocham. A on, oby o tym mógł się jeszcze dowiedzieć i słyszeć to. Nawet do niego o tym nie piszę – zbyt z nim źle i mógłoby mu się zdawać, żem zawczasu epitańium napisał²⁴.

Szczęśliwie wkrótce stan zdrowia poety się poprawił, co zapewne sprawiło, że kompozytor zrezygnował ostatecznie z pomysłu dotyczącego tytułu. Pozostawił jednak w rękopisie partytury dedykację: „Konstantemu Ildefonsowi Gałczyńskiemu”.

Świadectwa artystycznej przyjaźni obu twórców znajdujemy też i u Gałczyńskiego. Mycielskiemu poświęcony jest wiersz poety *Lubię...*, napisany w 1949 roku²⁵. W archiwum kompozytora zachowała się też dedykacja Gałczyńskiego zanotowana na maszynopisie *Niobe*: „Zyziowi in memoriam Konstanty. 29 Nov 1950, Warszawa”²⁶. O dedykacjach wpisanych na wręczanych mu tomikach poezji wspomina także sam Mycielski, w cytowanym już wspomnieniu, pisząc:

Kochałem jego wiersze i zawsze chciałem mu to jakoś godnie wyrazić. Dziś otwieram tomiki tych wierszy i czytam jego dedykacje, które tu przekażę, żeby i ta pamiątka została pomnożona drukiem:

Ob. Zygmunt Mycielski
Kraków

Drogi Zyguncie!

Obiecałeś napisać muzykę do *Listu znad rzeki Limpopo*. Minęło 8 lat i ciągle na witrynach księgarskich szukam tej muzyki bezskutecznie. Telegrafuj.

Twój K.I. Gałczyński

I druga dedykacja, na tomiku *Zaczarowanej drożki*:

²⁴ Zygmunt Mycielski do matki, 12/13 IX 1948, Biblioteka Jagiellońska, sygn. Przyb. 53/50.

²⁵ Konstanty Ildefons Gałczyński, *Lubię...*, zob. <http://galczynski.kulturalna.com/a-6970.html> [dostęp: 31.07.2022].

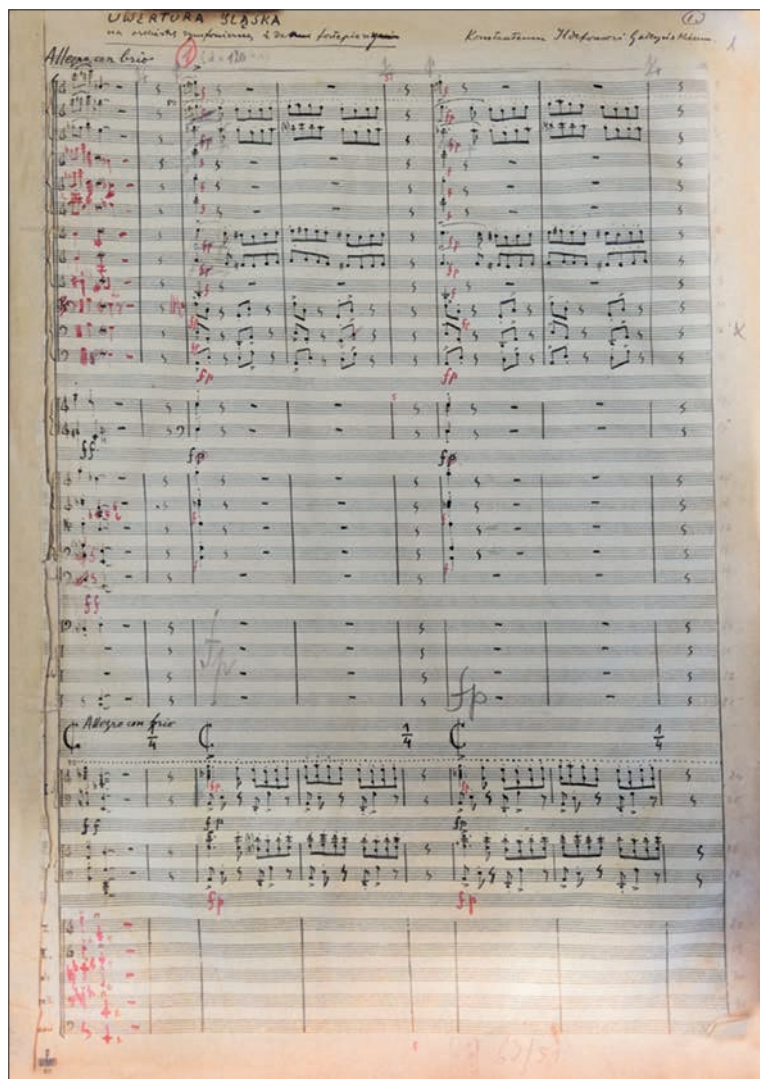
²⁶ „Zyziowi in memoriam Konstanty. 29 Nov 1950, Warszawa”, odręczny dopisek na maszynopisie *Niobe* zachowanym w Archiwum Zygmunta Mycielskiego Biblioteka Narodowa, sygn. IV 14 414.

Warszawa, 15 IX 1948.

Drogi Zygmuncie!

Z całego serca życzę Tobie, czego i sobie życzę: śmiałego, śpiewającego życia w służbie dla ludzi, najczystszy tonu w sztuce pod patronatem św. Bacha.

Twój Konstanty



Il. 5. Zygmunt Mycielski, *Uwertura śląska*, rękopis z dedykacją dla Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Oddział Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Jagiellońska

Wręczając mi tomik z powyższymi słowami, napisanymi dużym pismem, zielonym atramentem, śmiał się. To on był trochę zażenowany. Chciał obrócić swoje słowa w żart. Ale w tym żartobliwym uśmiechu wyczuwałem wzruszenie. Konstanty, dając mi to, powtarzał: „Tak, tak, najczystszego tonu w sztuce... Czysty ton...” powtórzył i nie dokończył zdania. Był wzruszony. Słyszę ten głos, gdy patrzę na pierwszą stronę *Zaczarowanej drożki*. W głowie Konstantego był niepokój, troska, czy aby ten ton jest dość czysty. Nie powiedzieliśmy już sobie ani słowa więcej na ten temat²⁷.

Czy idąc tym tropem można ocenić, że w obu przywołanych tu utworach: *Portrecie muzy* i *Kwiatach na tor* – i to zarówno w wierszach Gałczyńskiego, jak i muzyce Mycielskiego – twórcy zdołali zachować czysty ton? Trudno odpowiedzieć na to pytanie w sposób jednoznaczny. Nie mam jednak wątpliwości, że rozwijająca się w cieniu politycznych dylematów przyjaźń między poetą a kompozytorem była szczerą, pełną artystycznych wzruszeń i wzajemnych inspiracji.

Bibliografia

- Bolesławska-Lewandowska B., *Zygmunt Mycielski. Między muzyką a polityką*, Kraków 2024.
- Drawicz A., *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1973.
- Gałczyński K.I., *Kwiaty na tor*, „Odrodzenie” 1948, nr 42, s. 3.
- Gałczyński K.I., *Lubię...*, zob. <http://galczynski.kulturalna.com/a-6970.html> [dostęp: 31.07.2022].
- Gałczyński K.I., *Niobe*, maszynopis, Archiwum Zygmunta Mycielskiego, Biblioteka Narodowa, sygn. IV 14 414.
- Gałczyński K.I., *Portret muzy. Hymn akatystyczny*, „Odrodzenie” 1947, nr 32, s. 1.
- Katalog rękopisów Biblioteki Narodowej*, t. 24: *Archiwum Zygmunta Mycielskiego*, oprac. M. Klubiński, Warszawa 2017.
- Lissa Z., *Muzyka polska w latach 1945–1956*, [w:] *Polska współczesna kultura muzyczna 1944–1964*, red. E. Dziębowska, Kraków 1968.
- Listy Zygmunta Mycielskiego do matki, Marii z Szembeków Mycielskiej, Biblioteka Jagiellońska, sygn. Przyb. 53/50.
- Listy Zygmunta Mycielskiego do Tadeusza Ochlewskiego, Archiwum Narodowe w Krakowie, sygn. 29/2334/0/-/122.
- Mycielski Z., *Notatki luźne*, rękopis, Archiwum Zygmunta Mycielskiego – część II, Biblioteka Narodowa, sygn. I 15 088.

²⁷ Z. Mycielski, *Czysty ton*, [w:] tegoż, *Szkice i wspomnienia*, s. 88–89.

Mycielski Z., *Pierwszy zeszyt notatek – po wojnie, październik 1946*. Kraków, [w:] tegoż, *Dzienniki powojenne. Materiały do dzienników powojennych*, Archiwum Zygmunta Mycielskiego – część II, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. IV 15090.

Mycielski Z., *Szkice i wspomnienia*, red. P. Kądziała, Warszawa 1999.

Pozdrowienia dla Czarodzieja. Korespondencja K.I. Gałczyńskiego, wyb., wstęp i komentarze K. Gałczyńska, Warszawa 2005.

Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim, przedm. i red. A. Kamińska i J. Śpiewak, Warszawa 1961.

Beata Bolesławska-Lewandowska

Institute of the Arts of the Polish Academy of Sciences, Warsaw

KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI AND ZYGMUNT MYCIELSKI – ON A FRIENDSHIP OF ARTISTS IN THE SHADOW OF SOCIALIST REALISM

Summary

Konstanty Ildefons Gałczyński and Zygmunt Mycielski met in the 1930s in Vilnius, where they both worked for the Polish Radio. After the war, they found themselves in Kraków, and it was there that their friendship grew closer. The two works of Mycielski composed to Gałczyński's words remain the testimony of their artistic relationship: *Portrait of a Muse* for narrator, choir and instrumental ensemble (1947) and *Flowers for track* for choir a cappella (1948). The composer's creative collaboration with the poet occurred at a time when the ideology of socialist realism was being pushed ever harder, and usually both works he composed to Gałczyński's words are classified as socialist realist. Meanwhile, a closer look into the scores, as well as the story of the relationship between the two artists, makes one reflect on the nature of both compositions and the choices of the artists made in times so strongly marked by politics. The article discusses the artistic friendship of Konstanty Ildefons Gałczyński and Zygmunt Mycielski in the context of the cultural policy of the early years of the Polish People's Republic, trying to what extent it influenced both their thinking and their own work.

Keywords: Zygmunt Mycielski, Konstanty Ildefons Gałczyński, Gałczyński and music, Mycielski and poetry, artists in the face of socialist realism, *Portrait of a Muse*, *Flowers for Track*.



Młynek do kawy należący do poety ze zbiorów Muzeum Literatury w Warszawie, obecnie depozyt w Muzeum w Praniu. Fot. J. T. Gwiazdowski (z arch. Muzeum w Praniu)

„NA TEJ BALLADZIE WSZYSTKO JEST OPARTE”

1

Przy okazji II Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej z cyklu „Gałczyński miejsca nieoczytane”. *K.I. Gałczyński – biografia i wyobrażenia. W siedemdziesiątą rocznicę śmierci pisarza 1953–2023*, która w dniach 20–21 IX 2023 odbyła się w Leśniczówce Pranie, Pan Doktor Kamil K. Pilichiewicz, indagując mnie w różnych sprawach gałczyńskologicznych, zapytał o mój ulubiony wiersz Gałczyńskiego. Sądzę, odparłem, że w tej chwili takim utworem mogłaby być *Ballada o moście marionetkarzy*¹. W swoim rodzaju jest to wiersz niepospolity, wiersz, który zapada w pamięć i budzi sympatię, ponadto zachęca do prób rewaloryzacji popularnej liryki Gałczyńskiego.

Występuję tutaj w roli gałczyńskologa zawodowego, który wysłużył sobie akademickie prawo badania w literaturze tego, na co w danej chwili ma ochotę. Ale jeszcze bardziej gałczyńskologa z zamiłowania, który – wyjaśniając twórczość pisarza – sięga po jego utwory czasami zapomniane, innym razem pokiereszowane przez cenzurę i edytorów, a czasami niesłusznie lekceważone. Na nie zwracałem uwagę, pomagałem dostrzec ich własności historyczno-literackie, któreśmy przeoczyli. Usiłowałem także odkrywać ich urok estetyczny oraz właściwości ideowo-artystyczne, za co niekiedy spotykały mnie przygany, że wybieram powołanie nazbyt przekornego i zachłannego erudyty². Oczywiście, ten nieograniczony apetyt hermeneutyczny na wartości zdawałoby się drugorzędne w badanych tekstach nauczył mnie, jak odkrywać ich uroki w rubryce *Mydło „Cyrulika Warszawskiego”* (1929–1930)³,

¹ Cytowanym wierszom przywracam pierwotne kształty językowe i graficzne, oparte na pierwodrukach czasopiśmienniczych, ich zapisy różnią się przeto od tych, jakie spotykamy w książkach poetyckich Gałczyńskiego. Pozostałe utwory cytuję według: K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Wrocław 2003.

² Zob. T. Bujnicki, *Jerzy Stefan Ossowski, Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*, Kraków 2006, s. 363, „Ruch Literacki” 2007, nr 4–5, s. 528–531.

³ K.I. Gałczyński, *Mydło, czyli radzimy się powiesić*, wstęp K. Gałczyńska, wyb. i oprac. J.S. Ossowski, Warszawa 2010.

albo na światło dzienne wydobywać różne redakcje tego samego wiersza, zależne od okoliczności.

2

Przed siedemdziesięciu laty *Ballada o moście marionetkarzy* ukazała się w niezależnym demokratycznym „Kurierze Wileńskim” (19 IX 1934), na szpalcie arcyciekawej „Kolumny Literackiej” prowadzonej – od połowy 1934 do 1938 – przez wybitnego redaktora, krytyka i awangardowego poetę Józefa Maślińskiego, związanego z grupą literacką „Żagary”, a po wojnie przez kilka dekad współredagującego krakowskie „Życie Literackie”⁴. Miałem to niebywałe szczęście, że ów „najstarszy żagarysta”, który klasyfikował poezję kolegów, a zwłaszcza jej *front-mana* Czesława Miłosza na podstawie dyrektyw Awangardy Krakowskiej⁵ – zaszczylił mnie paroletnią, śmiejm rzecz – przyjaźnią – a nawet do konfidencji przypuszczał. Z Nim przeprowadzałem wielogodzinne rozmowy na temat ówczesnego wileńskiego życia literackiego, w którym pierwszoplanowymi postaciami młodego pokolenia literackiego byli poeci żagaryści, oczywiście na czele z... Jerzym Zagórskim, bo w tych opowieściach Miłoszowi przypadły niższe notowania. Od wczesnych lat 30. XX stulecia Maśliński – człowiek renesansu – współtworzył wileńskie środowisko młodoliterackie⁶. W Uniwersytecie Stefana Batorego, za samowolne eksperymenty balneologiczne odprawiony ze studiów medycznych, dostał się na Wydział Sztuk Pięknych, aby ostatecznie, prawie do wybuchu wojny studiować filozofię. Dzięki bezkonkurencyjnym recenzjom literackim i teatralnym w „Kurierze Wileńskim”, gdzie był także rysownikiem karykaturzystą, został kierownikiem działu literackiego tego dziennika.

⁴ JSO [J.S. Ossowski], Józef Maśliński, [w:] *Kultura pogranicza wschodniego*, pod red. T. Budrewicza, T. Bujnickiego i J.S. Ossowskiego, Warszawa 2011, s. 260.

⁵ Zob. T. Kłak, „Idące Wilno” („Żagary” – „Piony” – „Kolumna Literacka”), [w:] *Czasopisma awangardy. Część II: 1931–1939*, Wrocław 1979, s. 41–51.

⁶ Zob. T. Bujnicki, *Żagaryści „drugiej linii”* (Maśliński, Putrament, Mikułko, Huszcza), [w:] *Szkice wileńskie. Rozprawy i eseje*, Kraków 2002, s. 159–166; tenże, *O Maślińskim i „Żagarach”*, „Zdanie” 2003, nr 1, s. 89; T. Kłak, *Awangardzista in partibus infidelium. Kilka rysów do portretu Józefa Maślińskiego*, [w:] *Wobec romantyzmu. Studia i szkice ofiarowane Prof. D. Zamącińskiej-Paluchowskiej*, red. M. Łukaszuk M. Maciejewski, Lublin 2006, s. 401–426; J.S. Ossowski, *Żagarysta – Józef Maśliński*, [w:] *Od strony Kresów. Część trzecia*, pod red. H. Bursztyńskiej i H. Turkiewicz, Kraków 2005, s. 167–168; tenże, *Kilka nowych rysów do portretu J. Maślińskiego*, [w:] *Od poetyki do hermeneutyki literaturoznawczej. Prace ofiarowane Profesorowi Adamowi Kulawikowi w 70. rocznicę urodzin*, pod red. T. Budrewicza i J.S. Ossowskiego, Kraków 2008, s. 307–308; tenże, *Żagarystowski start Józefa Maślińskiego*, [w:] *Żagary. Środowisko kulturowe grupy literackiej*, pod red. T. Bujnickiego, K. Biedrzyckiego, J. Fazana, Kraków 2009, s. 184–186.

Do sprawozdania ze „Środy Literackiej” Gałczyńskiego, która odbyła się 16 II 1934 – Maśliński dołączył krytyczne interpretacje recytowanych przez poetę wierszy – wśród których znalazły się wyjątek z *Balu u króla Salomona*, rozpoczynający się i kończący frazą: „Gulistan – mówi – to ogród z róż...”, zatytułowany, *Piosenka na gitarę*⁷, wydrukowany w „Kolumnie Literackiej”, ze wskazaniem miejsca jego powstania – „Berlin 1933”. W artykule *K.I. Gałczyński – poeta zabłąkany w muzyce* („Kurier Wileński” 16 II 1934, nr 45) Maśliński zacytował także obszerny fragment *Końca świata*, by przedstawić tezę, że omawianą poezję zaludniają ludzie-marionetki o uczuciowości człowieka przeciętnego, którymi autor obraca ze zręcznością *clowna*. Gałczyński, wielki talent o zacięciu dramatycznym, doskonale podpatruje zjawiska życiowe, układa je w jakieś dążenia irracjonalne, wątki groteskowe. „Dziwny poeta. Świat jest dlań irracjonalny i – niepoznawalny. Wielka tajemnica. Wielka wątpliwość. Jeśli coś zdołamy z niego zrozumieć, to tylko rzeczy najprostsze, tak proste jak miłość i głód. Reszta – to donkiszoteria: tragiczna lub godna farsy”⁸. Swoje kukiełki *clown* Gałczyński prezentuje ze śmiechem przez łzy, smutkiem, dziwnością: „Majster świetnie opanowanych efektów [...] wierzy, że tylko te, wyświechtane niby rzeczy są prawdziwe, że tylko one wzruszają niezawodnie”⁹.

Ze strof „Gulistan – mówi – to ogród róż...” dobywa się muzyka i smutek, dźwięki zachęcające do autodeklamacji, do śpiewu przy akompaniamencie, co zbliża ten rodzaj liryki do szopki i kabaretu. Rozmiłowany w poezji klasycznej Gałczyński wybiera środki melodramatyczne, pragnie zbliżenia do czytelnika, bezpośredniego oddziaływania, niemal osobistego kontaktu z odbiorcą poezji, co – zdaniem awangardowego krytyka – lokuje go na poziomie artystycznym Ordonki i Toli Korian, które dobrze wypadają w „Ipsie” lub radiu. Na końcu Maśliński retorycznie pyta: „Co dzisiaj ocalało z Kwadrygi, Zegadłowicza, Młodożeńca?”. Zachęca poetę do „zmagania się ze światem”, wyjaśniania go, traktowania serio. Ostatecznie paseistycznej i ekspresjonistycznej postawie Gałczyńskiego przeciwstawia idee Awangardy Krakowskiej, stwierdzając sentencjonalnie: „Brak heroizmu odkrywczego w sztuce przyprawia o krótki oddech”¹⁰. Odmienne gusta

⁷ Takiego tytułu użył Maśliński. Przywołana przez niego strofa nieznacznie różni się od strofy *Piosenki* opublikowanej w „Prosto z Mostu” (9 II 1936, nr 6, s. 1), która znalazła się w *Balu u Salomona* (wersy 248–277) w *Utworach poetyckich* (Warszawa, 1937 s. 110–11). Ten zapis poematu obowiązuje [w:] K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Wrocław 2003, s. 235–236.

⁸ Jim [Józef Maśliński], *K.I. Gałczyński – poeta zabłąkany w muzyce*, „Kurier Wileński” 16 II 1934, nr 45, s. 2.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

i pogląd nie przeszkodzą, by w „Kolumnie Literackiej” zamieścić klasyczne, znakomite wiersze: *Balladę ślubną II* (21 X), *Miłą moją* (28 X), *Piosenkę na gitarę* (2 XII), *Portret wujaszka* (24 XII), *Depresję wileńską* (1 IV 1935).

3

Jesienią dla *Ballady o Moście Marionetkarzy*, po tytule opatrzonym dopiskiem: „(Muzyka Sergiusza Kontera)”, co sugerowało, że wykonywanej na estradzie wileńskiego Klubu „Smorgonia”, Józef Maśliński pierwszy otwiera łamy „Kuriera Wileńskiego” (19 IX 1934).

Na tej balladzie wszystko jest oparte
I ty i ja i wszystko co się marzy –
To księga jest, a gdy odwrócisz kartę,
Przeczytasz: „Ballada o Moście Marionetkarzy”.

Lecz ty nie czytaj księgi lepiej,
Tylko kto śmiały, się odważy,
Bo jeszcze w noc przestraszy ciebie
Ballada o Moście Marionetkarzy.

Na moście leżał trup dziewczeczki
Przy niej na warcie trzech, a ona
Marionetkarza była żona
I o szpiegostwo posądzona.

Więc mąż się bał, że jeśli przejdzie
Nocą, policjant go wypatrzy,
A potem będzie w wielkiej biedzie,
I swój chleb straci i teatrzyk.

Lecz miał kamratów trzech wybornych,
Powiedział do nich: – Porco Dio,
My im zagramy na harmonii
I od harmonji się popiją.

W księżycu stary most się kiwa.
Harmonja gra, pajacyk szlocha...
Szpicle się zaszuchali w dziwa,
A tamci – trupa na samochód.

Oto widzicie, jak się zdradza,
Zobaczyliście tutaj sami.
A więc uwaga, panowie władza,
Ostrożnie z marionetkarzami.

Liryka wileńska – a wystarczy wziąć do ręki wiersze: *Szczęście w Wilnie*, *We-soły most*, *Piosenka*, *Elegie wileńskie*, *Ciężki wieczór*, *Liryk w Wilnie* – dzięki nie-zwykłej wyobraźni Gałczyńskiego urzeka aurą romantyczności, pociąga atmosferą „tajemniczości”, która przenika także *Balladę o Moście Marionetkarzy*. W tej nie-zwykle zagadkowej wypowiedzi poetyckiej zmysłowa i estetyczna konkretność, retoryczność, symbolika – służą porównywaniu różnych światów i precyzowa-niu ich tematyki przez „tłumaczenie” na kolejne sugestywne obrazy zmysłowe, sytuacje emocjonalne. Poeta uruchamia wyobraźnię wzrokową, widzi konkretną księgę, most, trupa dziewczeczki, policjantów, a dzięki wyobraźni słuchowej chwy-ta rozmowę kamratów, muzykę harmonii, szloch pajacyka. Dynamiczne szeregi obrazów przechodzą w zespoły motywów (postacie, sceneria, wydarzenia), te zaś, poza znaczeniami dosłownymi, mają ukryte, domyślne, których zrozumienie wy-maga biegłości w rozpoznawaniu treści obrazowego „mówienia”, aby właściwie odczytać ogólny sens ballady. I w ten sposób – poprzez wybór stosownej dlań „sztuki interpretacji” – dotrzeć do ideowo-artystycznych wartości tej poezji i wy-dać o niej osąd aksjologiczny.

4

Sytuacja narracyjna ballady wydaje się od początku tajemnicza. Historię spi-sano w księdze: *Ballada o Moście Marionetkarzy*. Okoliczności, w których pod-miot rozwija opowieść nie są jawne. Kto zamordował żonę marionetkarza? Czy zabójstwo miało związek z posądzeniem jej (przez kogo?) o szpiegostwo? A ob-winienie o szpiegostwo miało podstawy rzeczywiste? Jeśli tak, to na czyją stronę, komu żona marionetkarza składała donosy? A może sprawca zbrodni działał pod wpływem silnych namiętności, jakie doprowadziły później do konfliktu moralne-go z własnym sumieniem? Dlaczego mąż nie mógł odebrać zwłok żony oficjalnie, ale zaryzykował ich wykradzenie spod straży szpicli? Jaką rolę w związku z całą dramatyczną sytuacją pełniła policja, która – gdyby zdemaskowała marionetka-rza – musiałaby położyć areszt na jego teatryku? Za co – w tej niejasnej sytu-acji – oskarżony byłby marionetkarz? Czyżby miał związek z posądzeniem żony o szpiegostwo?

Naliczyłem tych znaków zapytania kilkanaście, a przed wieloma stoi ja-kiś romantyczny „szekspiryzm”. I wreszcie – po swobodnej kompozycji ballady,

łączącej ujęcia deskryptywne z dramatycznymi i lirycznymi – narrator wprowadza na scenę motyw fantastyki i baśniowości, który opiera się na współdziałaniu groteski i tragizmu. Jeśli zapewnienie narratora lirycznego: „Oto widzicie, jak się zdradza, / zobaczyliście tutaj sami” miałyby być odpowiedzią na wszystkie mnożące się uprzednio pytania (choć tak chyba w ostateczności nie jest?), to ironiczna konstatacja na końcu ballady: „A więc uwaga, panowie władza: / ostrożnie z marionetkarzami” niweczy wszystkie wysiłki hermeneutyczne, bowiem ostatecznie obiektywny stosunek wszechwiedzącego narratora lirycznego do bohaterów i przedstawionych zdarzeń, nagle się zmienia. Dotychczas mniemaliśmy, że opowiadający o zdarzeniach z zewnątrz, z perspektywy osoby, która poznała je z książki *Ballady o Moście Marionetkarzy*, ma do nich dystans. Toż na początku zastrzegał, iż po lekturę powinni sięgać tylko ludzie śmiali, których niełatwo przestraszyć. Tymczasem, gdy przedstawiony konflikt osiąga ostateczny stopień dramatyzmu, narrator liryczny ironicznie „zatrważa”, „przestrzega” władzę przed marionetkarzami. Znaczy, że od samego początku stał po ich stronie? Ale, co począć, jeśli tego przewrotnego morału nie wyczytał z książki ballady, ale dodał go wyłącznie „od siebie”? Więc zapewne „upomina”, „strofuje”?

5

W balladzie współlistnieje cały splot zjawisk – dobra i zła, lojalności i zdrady, szczęścia i nieszczęścia – reprezentujących przeciwstawne wartości, w których wyczuwamy jakiś dramatyzm, jakąś siłę tragicznej winy. W tej niezwyklej klechdzie wielkość tragizmu ukazana została jako poczucie bezsilności wobec splotu niespodziewanych, nieprzewidzianych wydarzeń. A przy tym tragiczność nieuniknionej sytuacji niezmiernie komplikuje fakt, że dramatyczne kolizje rozgrywają się z poczuciem obowiązywania pewnego prawa, swoistego porządku świata. Wypadki – jakie ku katastrofie pchają, psychologia bohaterów, od której to zależy – są najzupełniej realne, przyczynowe. Natomiast przeświadczenie podmiotu lirycznego, iż w realnym splocie zdarzeń pojawia się prawda, dobro i piękno kierujące życiem – ma naturę metafizyczną¹¹.

Tajemnicza i zagadkowa *Ballada o Moście Marionetkarzy* potwierdza, że jej autor znów okazał się artystą niezwykle, który głęboko odczuwa wartości życia, szczególnie moralne. Ponadto wrażenie robi umiejętność, z jaką przedstawia różnorodność i bogactwo emocji, przeżyć, nastrojów: grozy sytuacji, winy i kary, fatum i przeznaczenia, które wyczuwane są jako coś nadprzyrodzonego.

¹¹ Zob. S. Kołaczkowski, *O tragizmie w ogóle*, [w:] *Wyspiański. Kasprowicz. Przeglądy*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1968, s. 43–45.

Jak przystało na niezawodnego filologa klasycznego – życiową tragedię człowieka pojmuje metafizycznie. Być może jego rozmyśl estetyczny rozbudzała mitologia i tragedia grecka, a inspirowała ulubiona poezja Horacego, gdzie los, wolę bogów symbolizuje oraz reprezentuje Ananke, bogini i uosobienie nieuchronności, konieczności przeznaczenia. Niespodziewanie, w najwyższym napięciu emocji, mistrzowsko zaskakuje nas ironiczną puentą: wobec sztuki władza staje bezsilna.

Ale taka *puenta* w końcu zobowiązuje do zawężenia relacji: „wygrani” marionetkarze – „pokonana” władza, i włączenie w owo dramatyczne sprzężenie tego, co – jako czytelnicy książki – mieliśmy okazję „zobaczyć”. Jeżeli w grę wchodziło przejście na stronę przeciwnika, zdradzenie kogoś, to znaczy, że szpiegowani przez władzę marionetkarze zamordowali żonę szefa za to, że ich zdradziła przed policją, która – utraciwszy donosicielkę – poniosła w ten sposób porażkę. Takie rozstrzygnięcie wątpliwości hermeneutycznych wydaje się najprawdopodobniejsze. Wprawdzie puenta skomplikowała interpretację treści, ale skierowała uwagę na władzę, policję, szpicli, którzy – wydaje się – też mogli (albo nie?) być skrytobójcami podejrzaney o szpiegostwo żony marionetkarza.

Lecz to nie wyjaśnia sprawy zakłętej w tym przeklętym zdaniu: „Oto widzicie, jak się zdradza”, bo jego *illokucja* nie wydaje się tak oczywista, jak to sugeruje narrator liryczny. Jako interpretator czuję się, niestety, pokonany, nie znalazłszy „hipotezy ukrytej całości”¹² owej ballady, wobec tego paradoksalnie – Drogi Panie Doktorze Kamile, zostaje tylko, jak szef teatryku marionetkarzy, rzec sobie: „Porco Dio”. Wyzyskując możliwości tzw. błędnego koła – na zakończenie – wydedukowawszy, że marionetkarzami są Włosi – wróćmy z powrotem na początek: „Na tej balladzie wszystko jest oparte – / i ty, i ja, i wszystko, co się marzy”.

6

Najpierw w tekstach wygłaszanych na estradzie wileńskiej „Smorgonii”, a później na łamach „Prosto z Mostu” (26 V 1935, nr 21), w składance krytycznej *14 Grüssen aus Polen*, znalazła się wypowiedź metapoetycka zatytułowana *Podejrzany egoizm awangardy*:

Czytamy w wierszu J ó z e f a M a ś l i ń s k i e g o :

„A oczy syna z lasu w las
śnieg drzewa nocą na śnieg przetłumaczone
w poprzek i na przekór
dni ledwie wydeptane truchtem faktów

¹² J. Sławiński, *O problemach „sztuki interpretacji”*, [w:] *Liryka polska interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Kraków 1966, s. 11.

śnieg nawiało smutku białego”.
 Drogi Ma ś l i ń s k i, zasnuwasz mnie nostalgicznym,
 rozmarzającym dymem...
 Ale moja kucharka wobec tego
 musi w dalszym ciągu czytać D e o t y m ę.

Być może tym utworem o wyraźnej funkcji ironiczno-satyrycznej Gałczyński „odwzajemniał się” recenzentowi „Kuriera Wileńskiego” za okazaną mu „wyższość” intelektualną i estetyczną awangardzisty, cierpko wyrażoną w zdaniu, że autora *Piosenki na gitarę* stać na poezję ambitniejszą i na poziomie wyższym niż teksty popularnych przebojów Hanki Ordonówny. Lecz tym razem konfrontacja enigmatycznego oraz niezrozumiałego tekstu nowoczesnej poezji z komunikatywnymi wierszami Jadwigi Łuszczewskiej, Deotymy, zakończyła się publicznym oskarżaniem poetów awangardy, że są egoistami i snobami.

Uwzględniając estetyczną „typowość” utworów awangardowych oraz pewien krytyczno-psychologiczny kontekst ich tworzenia, w autoprezentacji, *Do przyjaciół z „Prosto z Mostu”* („Prosto z Mostu” 24 IV 1936, nr 21) Gałczyński szyderczo wyrokował:

[n]a głębokich prowincjach, po różnych dalekich Wilnach jest dziś sporo młodych, kulturalnie skutkiem pochodzenia *tabula rasa* – niewątpliwie ojcowie przyszłych elit, materiał ludzki najcudniejszy, i świeżuteńki, wonny, chłonny, łapczywy. Wielu z tych młodych szpera w poezji, niejeden dźwiga w swych łędźwiach bolesność talentu. Mogliby walczyć piórem o Polskę, tak jak ubóstwiani przez nich bolszewicy formalisci walczą *en fine des fins* o sławę ZSRR. Otóż nie, ci młodzi, te świeżaki, ugrzęźły gdzieś poza nawiasem rzeczywistości krajowej. Zatopieni w literackich p r o b l e m a c h (niestety, jeszcze nie na poziomie zacnej stylistyki Gallego) snują się po miasteczkach jak cienie, bredząc o problematykach, metodologiach, koncepcjach *et cetera alia*. Żre ich forma, abstrahomania, kabała. Kto jest za to odpowiedzialny? Kto zapewnił, że marnują się poeci, *species* nb. ludzka bardziej potrzebna światu niż żołnierze. Twierdzę, że tylko złośliwy wpływ rabinackich szkółek rozmaitych Peiperów. [...] Kilkunastu młodych, dzielnych Słowian cadyk Peiper zdołał przykryć swym atlasowym chałatem i pod tym chałatem pokazuje niebożętom różne głupie sztuczki. [...] Zamydlone sztuczkami świeżaki z słowiańska zasypiają. [...] Rezultat taki, że tak zwana awangarda (*sic!*) ta, co wyszła spod peiperowskiego mankieta, od lat do dziś dnia nic innego nie robi, tylko medytuje, d o c z e g o b y k o n i e c k o ń c ó w p o r ó w n a ć n o c n i k w ś w i e t l e k s i ę ż y c a. Nieuleczalny tryper metafory¹³.

¹³ K.I. Gałczyński, *Do przyjaciół z „Prosto z Mostu”*, [w:] *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, wyd. VI zm., Wrocław 2003, s. 422–423.

Krytyczna wypowiedź pamflecisty bez wątpienia dotyczyła nieustępliwego obrońcy żagarystów – Józefa Maślińskiego – wszelkimi sposobami zabiegającego, by członkowie grupy pozostali wierni zasadom i zobowiązaniom awangardy, której poetykę sami próbowali na łamach „Linii” (1931–1933) modernizować i włączać do twórczości poetyckiej. Tymczasem Gałczyński, gromadząc argumenty przeciw awangardzie, starał się, aby młodzi poeci Wilna porzucili program jej przywódcy Tadeusza Peipera – który w wypowiedziach teoretycznych wręcz obsesyjnie rozwijał założenia kluczowej figury własnej poetyki (metafory), przez co odpowiedzialność za marnowanie energii i talentów, „które niczemu nie służą”¹⁴, spadała na niego oraz jego następcę – w domyśle – Juliana Przybosia. Wypada zauważyć, że Maśliński awangardową twórczość Przybosia uznawał za niedościgły rodzaj artystu, który sam również pragnął wydoskonalać.

7

Moje rozliczne: w Krakowie, Warszawie oraz Wilnie, żmudne i czasochłonne kwerendy czasopiśmiennicze wynagrodziło odnalezienie ciekawego wiersza, *Odjazd pastuchów* („Kurier Wileński” 7 IV 1935, nr 96), pasującego, by tak rzec, do „kolekcji wileńskich cymeliów lirycznych” Gałczyńskiego. Najpierw ów tekst udostępniłem w zbiorze studiów *Szarlatanów nikt nie kocha* (2006)¹⁵, by później przekonać się, że zabrakło dla niego miejsca w obszernym, sporządzonym przez Kirę Gałczyńską, zbiorze *Farlandia* (Warszawa 2008), a samoistne światło druku ujrział dopiero, kiedy podsunąłem go edytorom wierszy zebranych Gałczyńskiego *Szarlatanów nikt nie kocha* (Warszawa 2014). Z oczywistych względów wiersz nie mógł zostać opublikowany we wzorowym *Wyborze poezji* Gałczyńskiego pod redakcją Marty Wyki (Wrocław 2003). Natomiast inne powody musiały sprawić, że do tego reprezentatywnego tomu „najcelniejszych utworów literatury polskiej” nie weszła *Ballada o Moście Marionetkarzy* ani seksistowsko nacechowana *Ballada staroniemiecka*, jakże różna od *Odjazdu pastuchów* – ujmującego dobrotliwością wiersza pełnego sympatii, słodczy, życzliwości w postrzeganiu kobiety przez cwałujących mężczyzn.

Grzywy koni falują – klaszczmy w dłonie. Odjeżdżamy.
Chłód poranku, szmer na drodze do podróży usposabia.
Do widzenia, pocztmajstrowo! Przejedziemy pod twem oknem,
Klaszcząc w dłonie, aż się zbudzi safandula, twój małżonek.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ J.S. Ossowski, *Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*, Kraków 2006, s. 189–190.

On nie lubił jasnowłosych, ty bywałaś dla nas słodka,
 Ale trudno, naszym koniom trzeba szukać słodszej trawy:
 Do widzenia, pocztmajstrowo! Już minęliśmy twe okno,
 Klaszcząc w dłonie, aż zadrżały twe niebieskie okiennice.

Ku dąbrowie pierzchnął sen, gdy się zaczął szmer na drodze,
 Droga w podróż szmerem zwiodła, tęsknym, niedościgłym szmerem.
 Dojrzewają cienie drzew, nagrzewają się rumaki,
 Pod wieloma kopytami droga się pokryje cieniem.

Ten klasycystyczny utwór drukowany w „Kolumnie Literackiej” potwierdzał przepaść w poglądach na praktyki poetyckie między Gałczyńskim a nieprzejednanym żagarystą, redaktorem Józefem Maślińskim, który wkrótce porzucił pisanie wierszy.

8

Brany przeze mnie pod uwagę wzgląd na oryginalność sprawił, iż *Balladę o Moście Marionetkarzy* zaliczyłem do utworów z grupy najlepszych wśród wileńskich dzieł sztuki słowa Gałczyńskiego. Pomimo iż nie weszła do jego *Utworów poetyckich*, posiada nie mniejszy od zaprezentowanych w tym tomie status arcydzieła, w którym wyrażają się przeżycia mające szeroko zastosowalną wymowę alegoryczną. Utwór stwarza pewną sposobność rozumienia tego, czego dotychczas nie mogliśmy – drogi Panie Kamilu – sobie uświadomić, a co na powierzchnię wydobywa „sztuka alegorezy”. Oczywiście, to interpretacyjne wydobywanie jest tylko wówczas, gdy znaczenia słów poety są nam – bez przeszkód percepcyjnych – całkowicie dostępne. Czyż za przedstawieniem obrazowym, „W księżycu stary most się kiwa. / Harmonja gra, pajacyk szlocha... / Szpicle się zasłuchali w dziwa, / A tamci – trupa na samochód”, nie kryje się moralizatorskie znaczenie domyślne: sztuka zwycięża zło? Imaginatywności teatru, fantazyjności poezji, zmysłowości muzyki – mają siłę, by przemóc krzywdy, klęski, nieszczęścia życiowe. Zatem cofam poprzednie: *Porco Dio*, bowiem po wyżej poczynionych ustaleniach, możliwe będą pewne uwagi ogólniejsze.

Nie mogąc pochwalić się erudycją intertekstualną, na przykład znakomicie wyzyskiwaną przez Erazma Kuźmę w interpretacji *Końca świata* Gałczyńskiego¹⁶, mimo wszystko zaryzykuję przypuszczenie, iż *Ballada o Moście Marionetkarzy*

¹⁶ Zob. E. Kuźma, *O intertekstualizmie międzybiegowym. (Na przykładzie „Końca Świata” K.I. Gałczyńskiego)*, [w:] *Literatura i kultura popularna*, t. 2, pod red. J. Kolbuszewskiego i T. Żabskiego, Wrocław 1992, s. 25–43.

mogłaby stanowić impuls artystyczny idący od recenzji Maślińskiego: *K.I. Gałczyński – poeta zabłąkany w muzyce?* Lider krytyki wileńskiej w swoim tekście, nb. wyprzedzającym profesjonalne, utrzymane w podobnym tonie interpretacje Bolesława Micińskiego¹⁷, rozporządzając zaledwie tekstem *Piosenki na gitarę*, czyli wyimkiem z całego *Balu u króla Salomona*, za wartość podstawową analizowanej poezji uznał jej ekspresywność twórczą:

Kukielki Gałczyńskiego, to właśnie takie małe Don Kichoty: – czegoś tam biedactwa chcą, coś seplenią ci smutni faceci... A ich twórca prezentuje je z uśmiechem dwuznacznym. [...] Klown – śmiech, smutek, dziwność. „Śmiech przez łzy” [...]. Muzyka i smutek. Te strofy same proszą o śpiew, dźwięk towarzyszący, melodeklamację [...]. Gałczyńskiemu, rozmiłowanemu w poezji klasycznej, marzy się jakaś powrotna fala, jakiś nowy najazd żywego słowa, recytacji autorskiej, śpiewu z akompaniamentem muzyki. [...] W jego własnym życiu tak pojęta poezja z realnością spłótła się blisko, tworząc przedziwne historie. Tego zbliżenia bezpośredniości oddziaływania pragnie Gałczyński dla swojej sztuki¹⁸.

Przywołana charakterystyka liryki poety „zabłąkanego w muzyce” uwydatnia pewien rodzaj artyzmu *Ballady o Moście Marionetkarzy*, i określa starania jej autora, żeby poprzez wiersze wywoływać przeżycia i wrażenia, które odpowiadały jego zamysłom ideowo-artystycznym. Dzisiaj obecności takich doświadczeń egzystencjalnych w sztuce poetyckiej zwykło się nazywać „neoklasycyzmem tragicznym”¹⁹.

9

Wypada zauważyć, że przy powoływaniu się na niedrukowany tekst *Balu u króla Salomona* nacisk Maślińskiego padał na wysubtelnienie i uwrażliwienie na muzykę wiersza. Natomiast po zacytowaniu istotnych, nierozdzielnych od poematu *passusów*:

Gulistan mówi – to ogród róż
w ogrodzie – mówi – strumienie
Róże? Na głowę – mówi – róże włóż
Strumienie – mówi – to cienie.
Kto mówi? – mówi... To kilka chwil.

¹⁷ Zob. B. Miciński, *Pochylmy się nad wierszami Gałczyńskiego*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 13, [przedruk] [w:] *Pisma. Eseje. Artykuły. Listy*, oprac. A. Micińska, Kraków 1970.

¹⁸ jím [Józef Maśliński], *K.I. Gałczyński – poeta zabłąkany...*, s. 2.

¹⁹ M. Janion, *To jest klasycyzm tragiczny*, [w:] R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, wstęp. M. Janion, Warszawa 1978, s. 5–12.

Świat – mówi – jak lalka znika
Ach to nic! – mówi – to tylko tryl
Kto mówi? mówi muzyka.

— — — —

Przestań, nie trzeba już tyle tak
To wszystko nic nie znaczy
Widzisz te mąty? Te mgły to świat,
A to jest krew twojej rozpacz.

– skomentował je krótko: „Muzyka i smutek”. Tymczasem ceną za owe „mąty” mieszające ludziom w głowach, zasiewające między nimi niezgodę, gmatwujące jasności sytuacji w świecie, człowiek płacił daniną krwi – śmiercią, która pogrążyła w rozpacz jego bliskich. Wszelako gdyby interpretator skupił uwagę na ostatnim fragmencie *Piosenki na gitarę*:

I znowu w górę, i znów, i znów
wyrastającym trylem:
a może dosyć tryłów i słów?
poczekaj, jeszcze chwilę.
Jeszcze chwileczkę małą jak tryl,
świt także będzie wkrótce.
Słabnij czy mężniej, wątp czy się sil –
śmierć zagra ci na dudce.

– nie miałby argumentów, aby dostrzegłszy w analizowanej poezji problematykę – jak się wyraził – „najmocniejszych, najskorszych do oddźwięku spraw ludzkich”, sprowadzić ją tylko do kwestii „ukołysania świata”²⁰. Jeśliby krytykując rozmiłowanie Gałczyńskiego w poezji neoklasycznej, miał dostęp do całego tekstu *Balu u króla Salomona*, powinien był zwrócić uwagę, iż poprzez dysonanse estetyczne (groza, koszmar, płacz, lęk), ale również przez wprowadzenie do „literatury wysokiej” zjawisk „literatury niskiej” w poemacie dokonuje się destrukcja, rozbicie harmonii świata i kultury²¹.

²⁰ jim [Józef Maśliński], *K.I. Gałczyński – poeta zabłąkany w...*, s. 2.

²¹ K.I. Gałczyński powinien być bezspornie reprezentantem esejów R. Przybylskiego *To jest klasycyzm* (Warszawa 1978), ale jego nazwisko w ogóle nie pojawia się na kartach tej pracy. Wszak w swoim projekcie neoklasycyzmu, tworzonego w dialogu z dziełami Eliota, kładł nacisk na zasadnicze rozszczępienie między wartościami wielkiej tradycji judeochrześcijańsko-środoziemnomorskiej a doświadczeniami moralnymi i intelektualnymi swojej epoki.

Posługując się przenośnią muzyczną, można by powiedzieć, że w poezji autora *Piosenki na gitarę* pojawia się reprezentacja rozmaitych instrumentów; nie tylko fortepian, harmonia i skrzypce, ale i dudka, i okaryna, na których wygrywa się melodie skromnych piosenek, ale też pieśni o życiu i śmierci człowieka:

Był taki człowiek, który miał
glinianą małą okarynę.
Jak do snu sobie na niej grał,
po każdym „la” przepijał winem.
A kiedy dorósł człowiek ów,
to przyszła noc na niego podła,
rozrosła mu się okaryna
i zadusiła, i przygniotła
tego człowieka, który miał
glinianą małą okarynę.

Pomimo że lirykę refleksyjną poeta obarcza świadomością istnienia przenikniętego śmiercią, tragizmem, rozpaczą – które prowadzą do rozpoznania sytuacji egzystencjalnej współczesnego człowieka – wyposaża ją również w przytomność romantycznej wiary w sztukę, w harmonię doskonałego, wyniesionego ponad życie piękna. Z interesującego nas obecnie punktu widzenia najistotniejsze jest to, że *Bal u Salomona*, ale i *Ballada o Moście Marionetkarzy* wskazują, co w danej sytuacji czytelnik (przez „zasłuchania w dziwa”) powinien robić, jak się zachować, w obronie których wartości moralnych stanąć.

Dystansując się wobec kultury, mitów, literatury, symboliki, języka świata śródziemnomorskiego, które jednoczą nas we wspólnym poszukiwaniu prawdy, Maśliński tymczasem, w jakimś świętym awangardowym zapamiętaniu, odrzucał antyczną lirę, symbol harmonii świata – by zajądło walczyć o estetykę dysharmonii oraz kakofonii, ostatecznie pozrywać pełnię porozumienia między poezją i odbiorcą. Zwróćmy przy tym raz jeszcze uwagę na swoistą deficytność, kategoryczność ostatniego zdania jego gąłczyńskologicznej recenzji: „Brak heroizmu odkrywczego w sztuce przyprawia o krótki oddech”, świadczący, że pomimo świetnego rozeznania w sprawach poezji, sztuki współczesnej, goszczenia na szpaltach „Kolumny Literackiej” najznamienitszych pisarzy Dwudziestolecia – przez oddanie się kultowi awangardy ograniczał własne horyzonty krytycznoliterackie, co z niepokojem konstatował autor listu *Do przyjaciół z „Prosto z Mostu”*.

10

Wileńska liryka autora *Ballady o Moście Marionetkarzy* charakteryzowała się falami jakiegoś jednolitego nastroju neoromantycznego, wybrzmiewającego w rytmie muzycznym, ale przy tym wyróżniała się spontaniczną ekspresją uczuciową. Niezależnie od zdecydowanego krytycyzmu wobec poetyki neoklasycystycznej Maśliński – krytyk niepospolity – pierwszy uchwycił jej rysy pierwszorzędne i najistotniejsze, a rzeczą wysoce znamionną było postawienie Gałczyńskiego na równi z Józefem Czechowiczem, przywódcą Drugiej Awangardy, mimo artystycznych autonomii wierszy każdego z nich²². A ponieważ obaj z równym powodzeniem uczynili „głosy liryczne”²³, języki swoich poezji nie powtarzali, i, szczególnie im należało się miano „nowoczesnych”. Tego miana Czechowiczowi i Gałczyńskiemu, którzy, jak niewielu w Dwudziestoleciu, znali wartości nowatorskiej, inspirującej ich poezji T. S. Eliota, skąpili poplecznicy awangardy krakowskiej, uczyniwszy ze słowa „nowoczesność” aksjologiczne fetysze krytyczno- i historycznoliterackie.

Znawcy poezji Leśmiana i Przybosa przez wiele dziesięcioleci wmawiali nie tylko polonistom, że tylko owi „nowocześni” potrafili odsłaniać i w tworzywie językowym wyrażać stany wewnętrzne, poprzez które do czytelników dotrzeć miałyby prawda o świecie oraz jego utajonych znaczeniach. A tym, którzy nie rozumeli, po co nowocześni odkształcają gramatykę i frazeologię w wierszach, zalecali, iżby czytali mozolnie, wracając do niektórych wyrażen, a jeśli już pokonają wszystkie trudności „powinni kontemplować owe słowa i mieć żywsze niż zwykle poczucie, że słowa te zrosły się ze swymi znaczeniami, we wszystkich ich rozgałęzieniach”²⁴ – radził rzeczoznawca poezji Leśmiana i Przybosa trzy dekady temu, a przy tym odradzał zgłębianie twórczości poetów, którzy poprzez naśladownictwo rzeczywistości wywoływali iluzje zgodne z nakazami zdrowego rozsądku.

11

Teraz, Drogi Kolego Doktorze, będąc pod wrażeniem wiersza, od którego zaczęliśmy, kiedy powrócimy do frazy: „Na tej balladzie wszystko jest oparte / I ty i ja i wszystko co się marzy” – po doświadczeniach egzemplifikacji intencji pisarza, i wyjaśnieniach intencji jego przypowieści na temat katartyczno-etycznych wartości sztuki – czekają nas wyzwania trudniejsze. Nie tylko np. uzasadnienie sensu

²² Zob. J. S. Ossowski, „Wileńskie imbroglio”. *Dylematy liryki refleksyjnej*, [w:] *Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*, Kraków 2006, s. 233–235.

²³ W. Borowy, *Przedmowa do „Antologii liryki polskiej”*, [w:] *Studia i szkice literackie*, t. 2, Warszawa 1983, s. 67.

²⁴ Z. Łapiński, *Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, s. 85.

zmiany berlińskiego tytułu *Balu u króla Salomona* na *Bal u Salomona*, nie tylko zinterpretowanie zmian w wersach *Piosenki na gitarę*: „Przestań, nie trzeba już tyle tak” na – „Nie krzycz, nie trzeba... już tyle lat!” i – „Widzisz te mgły? Te mgły to świat” na – „Widzisz te mgły? Te mgły to świat”, ale zrozumienie i wyjaśnienie znaczenia księgi, pojawiającej się w obrzeżnej wizji poematu, którą przyjaciel narratora lirycznego – człowiek „nieprawy”, krzywdzący żonę i ludzi słabszych od siebie – kupił na kredyt, by móc zachwycać się obrazami „rozmarzonych ptaków na Jawajskim niebie”.

Bal u Salomona autor poświęcił sprawie dotarcia do prawdy o wypędzaniu nas ze świata judeochrześcijańskiego, wygnaniu ze świata mitów kultury śródziemnomorskiej. Na bohatera wybrał człowieka o rozdwojonym „ja”, romantyka przeżywającego zagrożenia racji swego bytu i bycia, doświadczającego zagrożeń jestestwa pod naporem materializmu, relatywizmu, powszechnego spodlenia ludzi, którzy przygotowują dla świata nowe morze bezsensownych cierpień. Ów bohater zastanawia się, komu w tej udręce światem nie należy odbierać złudzeń, że przed katastrofą, przed byciem-ku-śmierci mógłby uciec w „księgę miraży”. I czy to wystarczy dla uładzenia życia w sensowną całość? Zmarłemu przyjacielowi stawia takie oto pytanie:

Po co, po co kupiłeś księgę miraży,
w które wchodzisz jak monstrum w strumień...
abym musiał całą noc o tobie marzyć
i męczyć się, i nic nie rozumieć.

12

Gałczyński chlubić się może autorstwem pewnych dzieł klasycznych – których zagadki odbiorca współczesny posiadający pewien zasób wiedzy i wyobraźni historycznej, orientujący się w aluzjach kulturowych i literackich, rozumiejący staropolskie formy językowe zdoła trafnie rozwiązać. Dzieła, takie jak: *Bal u Salomona*, *Ludowa zabawa*, *Pieśni o szalonej ulicy (brulion)*, *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich*, *Kolczyki Izoldy*, *Niobe*, czynią zeń pisarza „wzorcowego”, o nieprzemijającej doniosłości w specjalnej dziedzinie liryki historiozoficznej. Przyłożywszy do nich miarę klasyczną, którą zawdzięczamy Wergiliuszowi, Dante’mu, Horacemu, Kochanowskiemu, Mickiewiczowi, Norwidowi – zdajemy sobie sprawę, że nie staliśmy się umysłową prowincją z jej ciasnotą kultury, myśli, ducha, wrażliwości, wyobraźni. Biorąc pod uwagę kompetencje kulturowo-literackie w samych tylko poematach – w efekcie wgłębiania się w mistrzowskie rzemiosło języka, poprzez jaki pisarz wyraża trafiające do nas myśli i emocje, stwierdzić trzeba, że spośród naszych ubiegłowiecznych poetów neoklasycystów bezspornie

właśnie on jest niedościgle europejski, a najmniej zaściankowy, ale równocześnie najbardziej lokalny: warszawski, wileński, krakowski, mazurski. Odznaczając się bardzo kreatywną świadomością estetyczną i świadomością artyzmu poezji, to znaczy tego, co z niej czyni sztukę właśnie, Gałczyński równocześnie wprowadzał do niej motywy klasycystyczne i ekspresjonistyczne, mity antyczne, romantyczne, wyobrażenia wzięte z kultury religijnej, ludowej, popularnej, słowem, traktował literaturę jako narzędzie wyjaśniania świata, w którym stale, *hic et nunc* – toczy się walka o duszę człowieka. Wszystko, cośmy powiedzieli na temat zadań, jakich się podejmował, dając czytelnikom o wiele szerszą gamę słów i wierszy – które wyrażają myśli, refleksje, odczucia, emocje – dotyczyło liryki modernizującej zastany układ tradycji literackiej, gdzie utwory późniejsze modyfikowały odbiór wcześniejszych.

Aliści w tym miejscu wypada zauważyć, że autor *Ballady o Moście Marionetkarzy*, bardziej niż ktokolwiek z rówieśników jego pokolenia literackiego, potrafił nowe techniki pisarskie, tradycje, symbole kultury wysokiej przenieść do kultury i literatury popularnej, przystosować do doraźnych potrzeb życia literackiego. W rezultacie tej orientacji na odbiorcę masowego, na ułatwienie mu autoekspresji, autoterapii czytelniczej, powstało wiele utworów do „powszedniego czytania”, które stwarzają możliwości zrozumienia tego, co wydawało się niezrozumiałe, nieuchwytnie w języku²⁵.

Mam na myśli wiersze, do jakich powraca się częściej, które w pewnych chwilach chce się znać na pamięć, ponieważ wyrażają nasze własne stany ducha, ubogacają „doświadczenia wyobraźniowe”²⁶. Były sytuacje, że miałem ochotę modlić się strofami *Serwus*, *Madonna*, a wspomnienia wędrowek po Wilnie spletać z wierszami: *Elegie wileńskie*, czy *Wilno ulica niemiecka*, będącymi bezpośrednim odzewem na moje duchowe potrzeby: dobra, prawdy, piękna. Wiem, w tych słowach pobrzmiewa idealistyczna metafizyka, ale przecież wywołana nią „błogość estetyczna” stanowi sedno poezji autora *Rozmowy lirycznej*, która kiedyś też kształtowała „wyobraźniowe doświadczenia” mojego życia.

Teraz *Ballada o Moście Marionetkarzy* udzielała nam – gałczyńskologom – napomnień, abyśmy podążając za ideałami biegłości w „sztuce interpretacji”, kolejne karty w księgach wierszy jej autora odwracali, nie rezygnując z marzeń. Pewnego dnia przyjdzie nam wrócić do zapisu tego wiersza, którego początkowe wersy w nowszych wydaniach liryki Gałczyńskiego przenika duch profetyczny: „Na tej balladzie wszystko jest oparte / I ty i ja i wszystko co się marzy”.

²⁵ Zob. T.S. Eliot, *Kim jest dla mnie Dante*, przeł. M. Heydel, [w:] tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 96–97.

²⁶ W. Borowy, *Przedmowa do „Antologii liryki polskiej”*..., s. 67.

Bibliografia

- Borowy W., *Przedmowa do „Antologii liryki polskiej”*, [w:] *Studia i szkice literackie*, t. 2, Warszawa 1983.
- Bujnicki T., *Jerzy Stefan Ossowski, Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*, Kraków 2006, „Ruch Literacki” 2007, nr 4–5.
- Bujnicki T., *O Maślińskim i „Żagarach”*, „Zdanie” 2003, nr 1.
- Bujnicki T., *Żagaryści „drugiej linii” (Maśliński, Putrament, Mikułko, Huszcza)*, [w:] *Szkice wileńskie. Rozprawy i eseje*, Kraków 2002.
- Eliot T.S., *Kim jest dla mnie Dante*, przeł. M. Heydel, [w:] tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998.
- Gałczyński K.I., *Do przyjaciół z „Prosto z Mostu”*, [w:] *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, wyd. VI zm., Wrocław 2003.
- Gałczyński K.I., *Mydło, czyli radzimy się powiesić*, wstęp K. Gałczyńska, wyb. i oprac. J.S. Ossowski, Warszawa 2010.
- Gałczyński K.I., *Utwory poetyckie*, Warszawa 1937.
- Gałczyński K.I., *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Wrocław 2003.
- Janion M., *To jest klasycyzm tragiczny*, [w:] R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, wstęp. M. Janion, Warszawa 1978.
- Janin [Maśliński J.], *K.I. Gałczyński – poeta zabłąkany w muzyce*, „Kurier Wileński” 1934, nr 45.
- Józef Maśliński, [w:] *Kultura pogranicza wschodniego*, pod red. T. Budrewicza, T. Bujnickiego i J.S. Ossowskiego, Warszawa 2011.
- Kłak T., *Awangardzista in partibus infidelium. Kilka rysów do portretu Józefa Maślińskiego*, [w:] *Wobec romantyzmu. Studia i szkice ofiarowane Prof. D. Zamącińskiej-Paluchowskiej*, red. M. Łukaszuk, M. Maciejewski, Lublin 2006.
- Kłak T., *„Idące Wilno” (Żagary – „Piony” – „Kolumna Literacka”)*, [w:] *Czasopisma awangardy. Część II: 1931–1939*, Wrocław 1979.
- Kołaczkowski S., *O tragizmie w ogóle*, [w:] *Wyspiański. Kasprowicz. Przeglądy*, oprac. S. Pi-goń, Warszawa 1968.
- Kuźma E., *O intertekstualizmie międzybiegowym. (Na przykładzie „Końca Świata” K. I. Gałczyńskiego)*, [w:] *Literatura i kultura popularna*, t. 2, pod red. J. Kolbuszewskiego i T. Żabskiego, Wrocław 1992.
- Łapiński Z., *Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6.
- Miciński B., *Pochylmy się nad wierszami Gałczyńskiego*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 13, [przedruk w:] *Pisma. Eseje. Artykuły. Listy*, wyb. i oprac. A. Micińska, Kraków 1970.
- Ossowski J.S., *Kilka nowych rysów do portretu J. Maślińskiego*, [w:] *Od poetyki do hermeneutyki literaturoznawczej. Prace ofiarowane Profesorowi Adamowi Kulawikowi w 70. rocznicę urodzin*, pod red. T. Budrewicza i J.S. Ossowskiego, Kraków 2008.
- Ossowski J.S., *Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*, Kraków 2006.
- Ossowski J.S., *Żagarysta – Józef Maśliński*, [w:] *Od strony Kresów. Część trzecia*, pod red. H. Bursztyńskiej i H. Turkiewicz, Kraków 2005.

- Ossowski J.S., *Żagarystowski start Józefa Maślińskiego*, [w:] *Żagary. Środowisko kulturowe grupy literackiej*, pod red. T. Bujnickiego, K. Biedrzyckiego, J. Fazana, Kraków 2009.
- Przybylski R., *To jest klasycyzm*, wstęp. M. Janion, Warszawa 1978.
- Sławiński J., *O problemach „sztuki interpretacji”*, [w:] *Liryka polska interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Kraków 1966.

Jerzy S. Ossowski

Jan Kochanowski University of Kielce

„UPON THIS BALLAD EVERYTHING IS FOUNDED”

Summary

The dispute between the classicist Konstanty Ildefons Gałczyński and the avant-gardist Józef Maśliński centered on the ideological and artistic form of poetic expression. Reconstructing their perspectives on poetry and their competitive approaches to poetic craft was grounded in viewing a poem as an aesthetically formed entity, partly autonomous and partly explicable through conscious artistic intentions. These intentions, integrated within the dynamics of literary evolution, reshaped and enriched the understanding of their of their creativity. Gałczyński's classical *Ballad of the Puppeteers' Bridge*, published in the 'Literary Column Edited by Józef Maśliński' in the 'Kurier Wileński' ['Vilnius Courier'] (September 19, 1934), could be interpreted as substantiating evidence for the consistent reinforcement of his position as a neoclassicist. Unraveling the various meanings embedded in the dramatic story of the ballad's heroine's demise allows for the hypothesis that the poem encapsulates an allegory of art prevailing over malevolence.

Keywords: Konstanty Ildefons Gałczyński, Józef Maśliński, poetic avant-garde, neoclassicism, interpretation.

GAŁCZYŃSKI –
POETA ŚMIERTELNIE UŚMIECHNIĘTY.
O ŚMIERCI W KILKU WIERSZACH –
BEZ GRYMASU

1

Gałczyński to w istocie poeta dystansu, ironiczny mistrz konstruujący świat nieco bardziej przyjazny niż jest on w rzeczywistości, łatwiejszy do zniesienia. Dystans poety rozpoznać można w jego wyostrzonym spojrzeniu, wnikliwym oglądzie rzeczy, mądrym analizowaniu zdarzeń, a wszystko przy zachowaniu należytego umiaru i odpowiedniej odległości od obserwowanego przedmiotu. Dystans poety mierzy się miarą właśnie jego mądrości, niekoniecznie tej, którą nabywa się z wiekiem, bo także mądrości rodzącej się we wrażliwości, literackiej wyobraźni, przyrodzonej zdolności robienia pół kroku w tył, żeby widzieć więcej, mieć nieco szerszy horyzont. Dystans pozwala poecie pozostać obserwatorem, narratorem, lirycznym reporterem, a nie zmusza do konfrontacji i zaangażowania w wydarzenia rodzące niepokój, pozostawiające traumę, albo bolesne znamię na miarę tego, które odciska śmierć.

Gałczyński nie unika bynajmniej tematów trudnych, krążą one wokół niego i pojawiają się w całej twórczości. Nie pisze on jednak traktatów, w których rozprawiałby się z Bogiem i historią, no – może jednak w skąpej formie znalazłyby się takie załączki, na przykład w *Notatkach z nieudanych rekolekcji paryskich* albo w takich poematach jak *Kronika olsztyńska* czy *Niobe*. Poeta woli pozostać na pozycji tego, który nie rozstrzyga, ale pyta, a nawet nie pyta, tylko dziwi się światu, podziwia świat, rozpoznaje jego podszewkę, nie zawsze mówiąc, że przeczuwa w niej metafizykę.

Gałczyński wędruje przez krajobrazy, które wszyscy znamy¹. W *Kronice olsztyńskiej* przepełnionej zachwytem nad przyrodą znajdzie się jednak coś, co nie mieści się w porządku relacji reporterskiej. Pomiedzy lirycznymi obrazkami znajdują się prawdziwe porywy myśli, które można porównać do refleksji filozofa. Poeta dba o to, aby być blisko czytelnika, dostosowuje swój krok do tempa wędrującego z nim odbiorcy, staje się nienatrętnym przewodnikiem po krainach równoległych. Dyskretnie pokazuje wplecione w krajobraz ślady metafizyczne, których on sam tak nie nazywa. Charakterystyczna jedynie dla Gałczyńskiego dykcja poetycka z wielką łatwością odzwierciedla piękno natury, pisarz przenosi ją w swoje utwory w całości. Nie zrywa on samych kwiatków, ale wydobywa z głębi, jakby z korzeniami, całe struktury piękna i utrwala w słowie. *Kronika olsztyńska* zaczyna się lirycznym wysiłkiem, próbą wdarcia się w istotę natury oraz zatrzymania czasu jako fenomenu w niej się objawiającego. Przemijanie zmusza poetę do ocalania w języku, świat zewnętrzny zamyka – jak w walizce – na papierze:

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

Lato, jakże cię ubłagać?
prośbą jaką? łkaniem jakim?
Tak ci pilno pójść i zabrać
w walizce zieleni i ptaki?

Ptaków tyle. Zieleni tyle.
Lato, zaczekaj chwilę.
(*Kronika olsztyńska*, I)²

W dalszej części poematu jest nie mniej piękna, nastrojowych lamp naftowych, ale owo piękno nie mieści się w wymiarze codzienności. Poeta lubi dopowiadać słowa sugerujące stany metafizyczne, proponuje, by przeczuwać wraz z nim inne przestrzenie, nawet nieskończoność:

¹ Warto w tym miejscu przypomnieć świetny szkic Jarosława Ławskiego: *Pisarz na niwie „regionalności”*. Przypadek „*Kroniki olsztyńskiej*” Gałczyńskiego, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3, s. 263–280; w tym samym numerze periodyku również artykuł Dariusza Kuleszy: *Zielona opozycja. O mazurskich wierszach Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, tamże, s. 105–124.

² K.I. Gałczyński, *Kronika olsztyńska*, [w:] tegoż, *Portret muzy. Wiersze zebrane*, t. 2, wstęp J.S. Ossowski, Warszawa 2014, s. 511.

Dobrze jest nad jeziorem
 nawet porą deszczową.
 Leśniczy wieczorem
 lampę zapala naftową,
 po chwili we wszystkich pokojach
 naftowe lampy płoną,
 a cienie od rogów jelenich
 rozrastają się w nieskończoność.
 (*Kronika olsztyńska*, II)³

Metafizyka Gałczyńskiego jest zupełnie nienatrętna, to właściwie dyskretne aluzje, poetyckie uśmiechy i porozumiewawcze mruganie do czytelnika, z którym przecież można się zrozumieć zupełnie bez słów. Ale w słowach. Ważniejsze jest może bowiem nie to, jakie krajobrazy opisuje poeta, ale co w nich umieszcza jako pozorne metafory, niewinne symbole albo aluzje do innych pisarzy i filozofów⁴.

Gałczyński to poeta światów równoległych; w jednym są trzciny i ptaki, jeziora i naftowe lampy, w drugim, nieodległym, głębokie myśli o śmierci, miłości, bezradności. Ta równoległa konstrukcja w rzeczywistości odpowiada jednemu znanemu nam światu, oglądanemu z różnych stron. Poeta nie wymyśla zatem owej równoległej wersji krajobrazu, drugiego, metafizycznego świata, on go odnajduje w dystansowaniu się wobec rzeczywistości. Dlatego łatwo można nie dostrzec powagi tematu, nawet gdyby chodziło o śmierć, bo zdystansowany poeta pozwala sobie na komfort estetycznego maskowania sprawy eschatologicznej. W V części *Kroniki* pisze Gałczyński o szmerach traw, pszczołach, kwiatach, aby skończyć isticie barokową pointą. Mówi on o śmierci jak o oglądaniu krajobrazu, że chciałby nie tyle umrzeć, co po prostu –

uchwycić to wszystko rękami,
 ucałować to wszystko ustami
 i tak zająć, jak słońce zachodzi⁵.

Zająć jak słońce – to chyba tyle co umrzeć dostojnie i pięknie. Z pogodzeniem i z godnością. Melancholia jest preludium do smutku, żalu i zwątpienia. W po-

³ Tamże.

⁴ Przemiany zjawiska, jakim jest metafizyka w wyobraźni Gałczyńskiego, są od dawna ważną częścią studiów; jedną z ostatnich interesujących propozycji prezentuje Michał Piętiewicz w szkicu *Gałczyński. Apokaliptyczny kuglarz*, „Pisarze.pl” nr 24/24 (574), <https://pisarze.pl/2020/03/31/michal-pietniewicz-galczynski-apokaliptyczny-kuglarz/> [dostęp: 7.03.2025].

⁵ K.I. Gałczyński, *Kronika olsztyńska*, wyd. cyt., s. 514.

etyckim świecie Gałczyńskiego miesza się ona jednak z jakimś niezwykłym stanem pogodzenia, nadziei, może nawet szczęśliwości. Doświadczenie egzystencjalne, w tym przeczuwanie śmierci, w poezji Gałczyńskiego ściśle związane jest z poczuciem estetyki. Najdobitniej daje się ona poznać w tym, co transcendentne w poezji, w przeżyciu piękna zamkniętego w słowie:

Funkcja poetyckiego, intuicyjnego poznania, aktu specyficznej hermeneutyki, na gruncie ideowo-estetycznych poglądów Gałczyńskiego zyskuje znaczenie podstawowe. Rola poezji w życiu człowieka polega na dotarciu do ruchomej granicy sensu, na „wyjaśnieniu”, „naświetleniu” skomplikowanej struktury bytu, istnienia, transcendencji. Wyzwania stające przed jednostką, problemy samotności, sprawy szczęścia i cierpienia, życia i śmierci – to tematy najlepiej wyrażające dialektykę nastawień poznawczych Gałczyńskiego wobec bogactwa tkwiącego w jedności i wielości świata; to poszukiwanie równowagi między tym, co jasne, klarowne, a tym, co nieuformowane, irracjonalne, ciemne⁶.

Taki właśnie mechanizm poetycki działa w niniejszym poemacie. Wyrażeniem zdolnym ocalać przed rozpaczą jest piękno, kobieta, a przede wszystkim noc. Poeta nie boi się przerwać szerokie liryczne krajobrazy maksymą jakby zapożyczoną z lektury równoległej, niezbyt pasującej do nastroju i tematu, pisze w części VIII:

Ze wszystkich kobiet świata
najpiękniejsza jest noc⁷.

I nie byłoby w tym może nic szczególnego, gdyby nie to, że ta najkrótsza, jedynie dwuwersowa, część poematu jest zapisana odmiennie od pozostałych. Wy różnia się formą graficzną, ponieważ drugi wers cofa się aż do połowy pierwszego, co mogłoby sugerować zawieszenie głosu, myśli, zwrócenie uwagi na jedyną w ten sposób podkreśloną część poematu. A do tego jeszcze brak w małej niby-strofie rymu, jakby wraz z rymem brakowało jakiejś harmonii. A przecież ta część poematu mogłaby się znaleźć pomiędzy *Zdaniami i uwagami* A. Mickiewicza⁸.

Jedyna część poematu zapisana bez konsekwencji, bez rymu, bez rozwinięcia myśli, zamknięta w sobie jakby gnoma, to teatralny gest autora odwracającego

⁶ J.S. Ossowski, *Sprawa Gałczyńskiego. Szkice z antropologii kultury literackiej*, Kielce 2011, s. 300–301.

⁷ K.I. Gałczyński, *Kronika olsztyńska*, s. 515.

⁸ Stosunek Gombrowicza do tradycji romantycznej jest tematem o tyle ważnym, o ile wciąż niepogłębionym. Wspomina o tym problemie m.in. J.S. Ossowski w cytowanej wyżej książce.

w tym miejscu głowę w stronę czytelnika. Mruga on do towarzyszącego mu wędrowca, by z ironicznym uśmiechem, ale śmiertelną powagą, porównać śmierć do kobiety, a kobietę do nocy. Umiera się przecież tak, jak zachodzi słońce – w noc⁹.

2

A przecież Gałczyński jako ikona kultury¹⁰ wcale się nie kojarzy z dramatem przemijania, z traumami i cierpieniem oraz ze śmiercią, to nie są jego sztandarowe tematy! Autor *Zielonej Gęsi* i *Porfiriona Osielka*, wierszy zabawnych, mających śmieszyć i cieszyć, stał się figurą o wiele łatwiejszą do zapamiętania jako poeta uśmiechnięty. Już we wczesnym okresie literackiej i kulturalnej aktywności, w latach 1933–1936 współpracował z Polskim Radiem w Wilnie, w którym prowadził razem z Czesławem Miłoszem i Teodorem Bujnickim autorskie audycje. Warto w tym miejscu przypomnieć słynny „Kwadrans dla ponurych” oraz „Kukułkę wileńską”¹¹. Dowcipne scenariusze przepełnione były ironią, ale też czarnym humorem, ukazywały złożoność aktualnych problemów, ale nie mogły przytłaczać ciężarem tematu. Gałczyński nawet w czasie wojennej nocy i w ponurych dniach reżimu stalinowskiego umiał znaleźć wyjątkową równowagę. Balansował między dramatem rzeczywistości i arkadią swojej wyobraźni, a gwarancją niepogubienia się w świecie przez siebie idealizowanym było trenowanie dystansu – do jednego oraz drugiego stanu umysłu.

O piekle poeta wołał mówić lekko, jasno, językiem egzegety „swojskiego”, domowego. Wołał kryć się za maską „błazna”, niż być posądzonym o szarlatanerię, wymądrzanie się i udawanie proroka. A znał lub przeczuwał, co jest pod podszewką, wiedział, że „Jeszcze tyle byłoby do pisania, / nie wystarczą tu żadne słowa” (*Kronika olsztyńska*, XIII). Poetycka teologia Gałczyńskiego zbudowana

⁹ Noc to temat wcale niejednoznaczny w poezji Gałczyńskiego. Wiele uwagi poświęca temu T. Wilkoń w książce *Poematy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Katowice 2010.

¹⁰ Daleki jestem od użycia określenia „ikona kultury” w znaczeniu takim, do którego przywykł dzisiejszy czytelnik, nie odnoszę tego do popularności i rozpoznawalności artysty, ale ważnej roli społecznej. Upominał się już o to dziesiątki lat wcześniej A. Stawar, pisząc o Gałczyńskim: „W naszych czasach pisząc o poetach zapomniano często, że byli poetami. Mówiono o wiedzy, jaka została przekazana w ich utworach, o naukach z nich wynikających i temu podobnych rzeczach. Ale czy w tym leży wiecznotrwała istota poezji? Ceniśmy wyłożenie prawd czasu dane nam w postaci składnych obrazów, wpadających w ucho melodyjnych wierszy. Ale obcując z poezją Gałczyńskiego, mamy przede wszystkim poczucie – wiele po temu świadectw – jakiegoś żywiołu poetyckości, fali poetyckości ogarniającej słuchacza lub czytelnika” – A. Stawar, *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959, s. 395–396.

¹¹ Pisze o tym T. Bujnicki, *O słuchowiskach radiowych „Kukułki Wileńskiej”*. *Wokół kilku wileńskich rękopisów i maszynopisów Gałczyńskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3, s. 35–52. Uwagi godne są pozostałe teksty o Gałczyńskim pomieszczone w tym numerze czasopisma.

jest na dystansie ironii, ale na pewno nie na cynicznym dystansowaniu się do pryncypiów¹². Poeta nie śmieje się ze spraw ostatecznych, tak jak nie śmieje się z fundamentalnych idei filozoficznych, ale w obu przypadkach, i w wielu innych, mówi o nich z uśmiechem. Może dzięki takiej postawie artysty świat staje się znów śmieszniejszy i bardziej czytelny? Mówi na przykład, że nie warto się bać piekła teologów, że większe i prawdziwsze piekło gotuje w domu żona, czytamy to w wierszu z 1947 roku *Z antologii infernalnej*:

Jeden pan czytał Platona
i przestał wierzyć w piekło.
Rzekła do niego żona:
Cóż cię, Alojzy urzekło.
[...]
Tu oszalała żona
roztłukła osiem talerzy.
Więc pan przestał czytać Platona
i znowu w piekło uwierzył¹³.

Gałczyński uśmiecha się porozumiewawczo do czytelnika, jakby poza czasem, pokazując mu, że w piekło można przestać wierzyć, albo go doświadczyć, we własnym domu¹⁴. Bo też nie trzeba umierać, aby poznać własną śmierć i o niej opowiadać. W wierszu *Włożę spodnie czarne, cmentarne* poeta antycypuje własną

¹² Wprowadzając do próby opisu poezji Gałczyńskiego terminy „dystans” i „ironia”, myślę o szczególnych cechach wyobraźni poety, obdarzonego nie tylko natchnieniem i talentem, ale szczególną odwagą jako pisarza. Zdołał on skonstruować niewzruszony „kręgosłup poetycki”, cechę tę Kazimierz Wyka określił mianem rygoru:

„Liryka taka była zawsze i pozostaje liryką ryzykowną. Ryzykowną jest też liryka Gałczyńskiego. Bo wbrew obyczajowi i zasadniczemu dążeniu rówieśnych mu roczników poetyckich nie starał się on nigdy podporządkować swej wyobraźni i wrażliwości jakimś ustalonym rygorom i konstrukcjom. Gałczyński bowiem zawsze wszelkie rygory podporządkowuje tylko sobie, tylko konieczności wyrazu obowiązującej dla danego utworu, dla danej sytuacji lirycznej. Dlatego w jednym i tym samym wierszu znaleźć u niego można fragmenty różnych stylów, ślady odmiennych sposobów eksploatowania wyobraźni” – K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, [tu:] *Próbka sprawy Gałczyńskiego*, s. 79.

¹³ K.I. Gałczyński, *Z antologii infernalnej*, [w:] tegoż, *Portret muzy. Wiersze zebrane*, t. 2, s. 178.

¹⁴ Uśmiech Gałczyńskiego jako figura poetycka, a może filozoficzna, jest jednym z kluczy do zrozumienia fenomenu jego oryginalności – nie tylko na tle polskiej poezji, ale z pewnością europejskiej. Nie chodzi przecież o minę czy grymas, ale znak w rozumieniu podstawowym, który odnosi się do fundamentów komunikacji i poznania. Jednym z ważniejszych współczesnych rozpoznań tego motywu jest esej W. Kassa *Zielony kangur nie zna trwogi, moczymy nogi, moczymy nogi* opublikowany w: <https://teologiapolityczna.pl/wojciech-kass-zielony-kangur-nie-zna-trwogi-moczymy-nogi-moczymy-nogi> [dostęp: 7.03.2025].

śmierć, unikając tradycyjnych skojarzeń i symboliki związanej z funeraliami. To jeden z pierwszych wierszy dziewiętnastoletniego pisarza, wrażliwego na kolory i dźwięki, o wiele ważniejsze w utworze niż efektowne groby i trumny:

Gdy skonam, o moi najdrożsi,
a skonam wieczorem niebieskim,
napiszcie list, przyjaciele,
do panny Felicji Kruszewskiej¹⁵.

Po wyobrażonej śmierci lirycznej, choć lata później, napisać warto *Elegię*. Pomimo podniosłości gatunku poeta nie ulega patosowi i w dalszym ciągu kpi z własnej śmiertelności i zamiast demonizować, woli zbratać się z kostuchą:

Gdzieś pod latarnią w wietrzną zamieć
kostucha nagle w płacz i krzyk:
– Skąd ma pan siedem dziur w pizamie?
Wygląda pan jak siódemka pik.

– Właśnie – powiadam – to mnie boli,
moja kochana, czyli ma chère:
Siedmioma szpadami melancholii
Przebiłem się jak Apollinaire¹⁶.

Śmierć towarzyszy poecie przez całe życie, przez lata stała się czymś bliskim jako upersonifikowana w jego wyobraźni postać, na tyle dobrze z nim zaprzyjaźniona, że pozwala on sobie zwracać się do śmierci *per* „kochana”.

3

Nie dajmy się jednak nabrać na uśmiech Gałczyńskiego. To nie trywialny grymas poety lekceważącego sprawy ostateczne, nie głupia mina, ale twarz mądrego człowieka, który zrozumiał, iż wszelkie zmagania i szamotanie się z siłami wiekuistymi to głupota. Im bardziej się poeta uśmiecha, tym więcej o wieczności zdołał się dowiedzieć, ale w żadnym przypadku nie oznacza to okłamywania siebie lub czytelnika. Zwłaszcza w sprawach ostatecznych Gałczyński nie kłamie.

¹⁵ K.I. Gałczyński, *Włożę spodnie czarne, cmentarne*, [w:] tegoż, *Szarlatanów nikt nie kocha. Wiersze zebrane*, t. 2.

¹⁶ K.I. Gałczyński, *Elegia*, [w:] tegoż, *Portret muzy. Wiersze zebrane*, t. 2, s. 331.

Po długiej podróży, jaką jest życie, poeta wie, że warto podsumować swoje przygody, a czymże miałyby one być, jeśli nie memuarami literata. W ostatnim swoim wierszu powróci Gałczyński do źródeł, do antyku, ale może i do swoich młodzińskich lektur. W *Wyspie Megalomania*, napisanej dzień przed śmiercią, poeta czyni aluzję do *Eneidy* Wergiliusza¹⁷, to znaczy do opowieści o podróży mitycznego Eneasza, szukającego swojej ojczyzny, domu, po tym, gdy zniszczona została jego rodzinna Troja. Powroty do arkadii okazują się niemożliwe, nie każdemu udaje się założyć własny Rzym. A wtedy pozostaje jedynie marzyć o wielkości ze świadomością, że się już jednak nigdy nie urośnie. Poeta ma na uwadze inny niż jedynie dosłowny wymiar podróży, realizuje się ona przede wszystkim w wyobraźni, poza czasem, a raczej w czasie wiecznym, mitycznym. Człowiek w takiej podróży poznaje siebie i innych, przede wszystkim spotyka się z nieznanym, z innością. Takie spotkanie jest wyzwaniem dla jego człowieczeństwa, w którym winien się on wypełniać poprzez afirmację własnego „ja” i tego, którego spotka. Myślę tu o szczególnego rodzaju wyobraźni antropologicznej, o której wspomina Grzegorz Godlewski:

Po to właśnie badacz wyrusza w podróż – nawet jeśli już nie za morza, tylko do sąsiedniej dzielnicy – aby z „innością” się zetknąć, zaznać jej, posmakować. Aby ta empiryczna konfrontacja z kimś od niego odmiennym otworzyła mu oczy na światy, których istnienia nie wykoncypowałby przy biurku. [...] Zwornik całego przedsięwzięcia stanowi, jak się rzekło, wyobraźnia, jakkolwiek nie ucieleśnia ona wszystkich uruchamianych tu dyspozycji, a jedynie nadaje im wspólny wektor. Wektor ten można określić jako impuls transgresji – przekroczenia „przyrodzonych” kulturowo granic własnej konstytucji, by uchwycić sam sposób własnego ukonstytuowania. A zatem funkcją wyobraźni antropologicznej, w tym rozumieniu, jest uruchomienie transgresji kulturowej¹⁸.

W znaczącej części utworów Gałczyńskiego napisanych w duchu groteski, satyry, ironii znajdziemy głęboką diagnozę człowieka i ludzkości, przenikliwą prawdę o tym właśnie, jak „ja” odzwierciedla się w innym¹⁹. Grymas satyry ułatwia przekroczenie granicy poznania, jakże trudnej bez stworzenia odpowiedniego dystansu.

¹⁷ Także w „Teologii Politycznej” warto przeczytać esej J. Z. Lichańskiego, rzucającego nowe światło na fascynację Gałczyńskiego antykiem, mitologią, tak bardzo ważnym źródłem wyobraźni poety nie tylko w cytowanych tu utworach: <https://teologiapolityczna.pl/jakub-z-lichanski-konstanty-ildefons-galczyński-wielki-acz-lekko-zapomniany-kochanek-muz-i-apolla> [dostęp: 7.03.2025].

¹⁸ G. Godlewski, „Wyobraź sobie grę językową...” czyli o pożytkach z wyobraźni w antropologii słowa, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2008, nr 4 (21), s. 70–71.

¹⁹ Na temat satyry i groteski w twórczości Gałczyńskiego inspirująco pisze Elżbieta Sidoruk w książce *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*, Białystok 2004.

Zamiast goryczy i rozczarowania Gałczyński w swoim życiu i w twórczości wybiera uśmiech. Jest to mina erudyty bratającego się z literackim kuzynem Wirgiliuszem, z którym dzieli doświadczenie życiowe i niewyrażone dramaty duchowe. Obaj na koniec spierają się o sens utrwalania pamięci, Wirgiliusz odmawia pisania pamiętników, bo nie gwarantują życzliwości czytelnika, a życie – choćby po śmierci – jest wygodne i spokojne:

8.
Niech... – Tu Wirgiliusz:
– Kochany Kociu.
Wydać pamiętnik?
Właściwie po cio?

9.
(Bowiem Wirgiliusz
zmiękczał sylaby:
np. „śłoik”,
„po cio” lub „śłaby”).

10
– Po cio, kochany?
Na cio te hece?
Jak u Jowisza
Żyję za piecem.

11.
Wydam pamiętnik,
to tylko sobie
nieprzyjemności
różnych narobię²⁰.

Dowcipny poemacik ma elementy powagi, chociaż dopiero po czasie są one widoczne, pisarz zapowiada kolejny już raz swoją śmierć, choć raczej nie wie, jak blisko prawdy padają jego słowa, gdy pisze:

Gdyby tak można,
toby nie wstawał,
bo w mózgu ciągly
zajob i zawał²¹.

²⁰ K.I. Gałczyński, *Wyspa Megalomania*, [w:] tegoż, *Portret muzy. Wiersze zebrane*, t. 2, s. 925–926.

²¹ Tamże, s. 929.

Wiersz-przestroga o cechach moralitetu mógłby w jakimś sensie być poetyckim testamentem Gałczyńskiego. Ale co by poeta miał komu w takim testamencie zapisać, oprócz historyjki o nieistniejącej wyspie „bezptasiej i bezroślinnej”, na której tylko „jedyne domki / jedyna izba”? Ogołocony krajobraz wyspy może nasuwać skojarzenia z grobem – jedyną izbą *in saecula saeculorum*. Wyspa Megalomania wydaje się wielka tylko z bliska, dopóki się patrzy na nią bez odpowiedniego dystansu. To wyspa wyolbrzymionych codziennych problemów. Ale gdy się zmrúży oko, to wówczas wyda się nie tylko mniejsza, ale i nieco śmieszniejsza. Może to wiersz-ostrzeżenie przed tytułową megalomanią, a może ostatnie wyznanie poety, dzielącego się lękiem przed samotnością – taką pośród ludzi, która wszak najgorsza?

Bo do kogo się w samotności uśmiechać?

Bibliografia

- Bujnicki T., *O słuchowiskach radiowych „Kukulki Wileńskiej”*. Wokół kilku wileńskich rękopisów i maszynopisów Gałczyńskiego, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3.
- Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. 1–2, red. A. Kulawik, J.S. Ossowski, Kraków 2005.
- Gałczyński K.I., *Kronika olsztyńska*, [w:] tegoż, *Portret muzy. Wiersze zebrane*, t. 2, wstęp J.S. Ossowski, Warszawa 2014.
- Godlewski G., „Wyobraź sobie grę językową...” czyli o pożytkach z wyobraźni w antropologii słowa, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2008, nr 4 (21), s. 70–71.
- Kass W., *Zielony kangur nie zna trwogi, moczmy nogi, moczmy nogi*, „Teologia Polityczna” 4 grudnia 2024, <https://teologiapolityczna.pl> [dostęp: 7.03.2025].
- Kulesza D., *Zielona opozycja. O mazurskich wierszach Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3.
- Ławski J., *Pisarz na niwie „regionalności”. Przypadek „Kroniki olsztyńskiej” Gałczyńskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3.
- Ossowski J.S., *Sprawa Gałczyńskiego. Szkice z antropologii kultury literackiej*, Kielce 2011.
- Piętniewicz M., *Gałczyński. Apokaliptyczny kuglarz*, „Pisarze.pl” nr 24/24 (574), <https://pisarze.pl/2020/03/31/michal-pietniewicz-galczynski-apokaliptyczny-kuglarz/> [dostęp: 7.03.2025].
- Sidoruk E., *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*, Białystok 2004.
- Stawar A., *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959.
- Wilkoń T., *Poematy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Katowice 2010.

Krzysztof Korotkich

Department of Comparative Cultural Studies

University of Białystok

GAŁCZYŃSKI – A MORTALLY SMILING POET.
ON DEATH IN SEVERAL POEMS – WITHOUT A SMIRK.

Summary

The author of the sketch focuses on the thanatological motifs in the poetry of Konstanty Ildefons Gałczyński (1905–1953), one of the most eminent lyricists in Polish literature of the 20th century. According to the researcher, Gałczyński was a poet of parallel universes; one of them had reeds and birds, lakes, and paraffin lamps, while the other one, close, evoked deep thoughts of death, love, and helplessness. This parallel structure, in fact, corresponded to the only world known to us, yet seen from different points of view. Therefore, the poet does not invent the parallel version of the landscape, another, meta-physical world; he finds it in distancing himself from reality. Looking from the distance, the poet allows himself the comfort of aesthetic masking of the eschatological issue and his fascination with death. He preferred to speak about hell lightly, clearly, using the language of a folksy, home-grown exegete. He prefers to hide behind the mask of a “joker” than to be accused of charlatanerie, playing the wise guy, and pretending to be a prophet. Yet he knew or felt what was hidden under the lining, he knew that “There would be so much more to write / no words will suffice here” (The Olsztyn Chronicles XIII). The poetic theology of Gałczyński is founded on an ironical distance, yet most certainly not on cynically distancing himself from the principal values. The poet does not ridicule ultimate issues, nor does he mock fundamental philosophical ideas. However, in both cases, and many others, he speaks about them with a smile. It might be that such attitude of the artist makes the world easier to handle and clearer.

Keywords: Konstanty Ildefons Gałczyński, death, smile, irony, distance.



Biurko i krzesło poety z warszawskiego mieszkania, obecnie fragment ekspozycji w Muzeum w Praniu. Fot. J. T. Gwiazdowski
(z arch. Muzeum w Praniu)

II. INTERPRETACYJNE ISKRZENIA

KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI

MA ZASZCZYT ZAPROSIC NA

POIMIENINOWY PORANEK POETYCKI

TYM RAZEM

w sali Teatru Małego Marszałkowska 81-b.

w dniu 16-go marca 1947 r., o godzinie 11-ej.

(PROGRAM CAŁKOWICIE ZMIENIONY)

RECYTUJA

BYŁY SOLENIZANT I HENRYK ŁADOSZ

Wielką ilość pozostałych biletów nabywać można w Kasie
Teatru lub w „Oficynie Księgarskiej”, Marszałkowska 34.

KWIATY I UPOMINKI NIE OBOWIĄZKOWE.

Zaproszenie ze zbiorów Muzeum w Praniu (fot. arch. Muzeum)

Tadeusz Bujnicki

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 000-0003-2343-3696

O WILEŃSKIEJ EGZOTYCE GAŁCZYŃSKIEGO

Gdyby nie badania Jerzego Stefana Ossowskiego¹, wileńska twórczość Gałczyńskiego pozostałaby na marginesie, a wiersze wówczas napisane byłyby interpretowane poza wileńskim kontekstem. A ten blisko trzyletni wileński okres zasługuje na baczniejszą uwagę zarówno ze względów biograficznych, jak i twórczych. Pisała Kira Gałczyńska:

Do wymyślonego przez siebie Wilna Konstanty Ildefons jedzie sam i z głęboką wiarą,
że tym razem wszystko mu się uda [...] i rzeczywiście zaaklimatyzował się, zadomowił
w tym pięknym mieście nad Wilią niespodziewanie szybko...²

Co ważne, „wyprawę” do Wilna poprzedziły dwie poetyckie „wyprawy” w wierszach o tonacji eskapicznej: *Prośba o wyspy szczęśliwe* i *Podróż do Arabii szczęśliwej*. Ów – wyznaczony przez antyczną tradycję – kierunek do żyznej i bogatej „Arabia felix” i na dalekie wyspy Oceanu Atlantyckiego, które są zarazem mitologicznymi miejscami ponadczasowego „szczęścia”, egzotycznymi i arkadyjskimi³. W obu wierszach zaznaczał się jednak ton pesymistyczny; nie w rzeczywistości, ale tylko w marzeniu sennym można dotrzeć do „wysp szczęśliwych”:

A ty mnie na wyspy szczęśliwe zawieź,
Wiatrem łagodnym włosy jak kwiaty rozwiej, zacałuj,
Ty mnie ukołysz i uśpij, snem muzykalnym zasyp, otumań,
We śnie na wyspach szczęśliwych nie przebudź ze snu
Pokaż mi wody ogromne i wody ciche...⁴,

¹ J.S. Ossowski, *Szarlatanów nikt nie kocha*, Kraków 2006 [cz. II, „Szczęście w Wilnie”, s. 153–260].

² K. Gałczyńska, *Gałczyński*, Wrocław 1998, s. 71.

³ „Wyspy szczęśliwe” łączono często z Elizjum lub wydzieloną częścią Hadesu – miejscami pobytu dusz ludzi cnotliwych.

⁴ Cytaty z utworów Gałczyńskiego za: K.I. Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach*, Warszawa 1979, *Poezje*, t. 1 i *Proza*, t. 4.

a podróżować do „Arabii szczęśliwej” mogą jedynie umarli. Zatem „projekt” lepszego świata, do którego zmierzają liryczni bohaterowie, to utopia⁵.

Natomiast owo „wymyślone”, ale rzeczywiste Wilno okazało się miejscem realizacji marzenia, „szczęściem w Wilnie” na jawie. Po pobytach w metropoliach – Warszawie i Berlinie – Gałczyński przeżywał zdumienie i zaskoczenie prowincjonalnym, pogranicznym miastem⁶. Egzotyka Wileńszczyzny to przede wszystkim swoista „wyspowość” na mapie Polski, odrębność „krajiny jezior” i jej wieloetniczność. Dla przybysza z centrum kraju było to zetknięcie z dziwnością i tajemniczością nieznanego oraz niezwykłego miasta i jego okolicy.

Jest tajemnicze Wilno, pomarańczowo-zielone,
Zwłaszcza wieczorem, gdy siedzisz jakby w butelce od piwa.
Drzemią budowle baroku, a w nich jak w szafach przeznaczonych
Świeczniki zdradliwych kształtów, ballady, zmarłe perfumy [...]
(*Elegie wileńskie*).

Wileńskie realia – jak pisał Ossowski – Gałczyński widział „okiem ekspresjonisty”⁷. Dzięki temu formował je w groteskowy i fantastyczny obraz miasta. Zarazem obraz egzotyczny, bo „obcy”; lokujący się poza znaną dotąd przestrzenią miejską, nacechowany odrębnością przyrody, kultury, architektury i środowiska.

Niemniej w owym „egzotycznym” Wilnie Gałczyński szybko znalazł przyjazne środowisko wśród młodej generacji wileńskich literatów. Co ważne, nie wśród tradycjonalistycznych regionalistów, lecz poetów – żagarystów; nawiązał przyjaźnię z Teodorem Bujnickim, Jerzym Zagórskim i Józefem Maślińskim oraz wszedł w środowisko „radiowców”: Witolda Hulewicza i Tadeusza Byrskiego⁸. Te związki wzmocniły tendencje ludyczne jego poezji i nadały jej ton humorystyczno-satyryczny. Młodzi wileńscy twórcy umieli bawić się literaturą, tworzyć zabawne, groteskowe teksty i uprawiać nowoczesny typ komizmu. Gałczyński tworzył z nimi „wspólnotę” zabawy literackiej, tworzył skecze i teksty humorystyczne dla klubu artystyczno-literackiego „Smorgonia”⁹, pisał (często wspólnie

⁵ Adam Kulawik interpretuje wiersze eskapiczne jako „wyartykułowanie niezgody” na rzeczywistość (*Poeta jest to złoty szerszeń. Rzecz o poematach K.I. Gałczyńskiego*, Kraków 2015, s. 19–20).

⁶ Na egzotyzm niektórych polskich regionów (jak Górny Śląsk czy Polesie) zwrócił uwagę Ignacy Fik (*Dwadzieścia lat literatury polskiej*, [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1961, s. 503).

⁷ J.S. Ossowski, *Szarlatanów nikt nie kocha*, s. 158.

⁸ Por. T. Stępień, *Gałczyński i media*, Katowice 2005, [rozdz.] *W rozgłośni wileńskiej*, s. 201–220.

⁹ „Smorgonia” – Klub Literacko-Artystyczny (1933–1935) pod patronatem Rady Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych, wzorowany na parodystycznej Akademii Smorgońskiej oświeceniowego Towarzystwa Szubrawców, gromadzący przedstawicieli inteligencji wileńskiej, organi-

z Teodorem Bujnickim¹⁰) konferansjerki dla audycji radiowych „Kukułki Wileńskie”¹¹. Dzięki temu wcześniejsza obcość kresowego (pogranicznego) miasta stawała się coraz bardziej „swojska”. „Tajemnicze” Wilno stawało się także tematem utworów lirycznych. Gałczyński odnajdywał w nim znane mickiewiczowskie „miejsca wspólne”, ale i „miejsca odkrywane”: niezwykłość pejzażu oraz bliskość i serdeczność poznawanych ludzi. To gwarantowało „szczęście w Wilnie”, akcentowane tytułem jednego z najwcześniej napisanych tu wierszy¹². Miasto mogło więc stać się Arkadią – wytęsknionym rajem, „wyspą szczęśliwą”. Równocześnie pełną egzotycznych niezwykłości.

Aby rozpoznać to, w jakim stopniu Wilno określiło charakter poezji (i prozy) Gałczyńskiego, warto przyrzeć się specyficznym elementom obrazowania. Poeta „budował” Wilno z aluzji (głównie mickiewiczowskich), cytatów, trawestacji i stereotypowych wyobrażeń; korzystał ze „spetryfikowanych stylów literackich”¹³. Miasto obdarzał epitetami: „dziwne”, „tajemnicze”, „pomarańczowo-zielone”. Słowem, jawiło mu się ono jako miasto inne niż wszystkie dotąd poznawane miasta, a więc na swój sposób egzotyczne.

Egzotyka przestrzenna Wilna łączyła się z obrazowaniem geograficzno-przyrodniczym o wektorach północnych i południowo-wschodnich. O ile ta pierwsza była lokalna, określana często przez realia Wileńszczyzny druga miała najczęściej znamiona fantastyczne i groteskowe. Polarny mit północy, który był obecny przede wszystkim u żagarystów (*Tropiciel* Aleksandra Rymkiewicza, *Jedna podróż* Jerzego Zagórskiego, pejzaże białoruskie Teodora Bujnickiego, Józefa Maślińskiego i Jana Huszczy), rzadko pojawiał się w poezji Gałczyńskiego. Dla poety egzotyczne było wieloimienne środowisko miasta. Nie przypadkiem „odkrywał” Wilno „mówiące po polsku z rosyjska i z rosyjska po polsku” oraz – Wilno „barokowe, cerkiewne, łańskie i tatarskie”. Wilno Gałczyńskiego miało więc rysy orientalne, ale zderzające się z elementami kultury zachodniej i dlatego było miastem „dziwnym”

zujący spotkania rozrywkowe o programach satyryczno-humorystycznych, transmitowanych często przez rozgłośnię wileńską. Zob. S. Lorentz, *Album wileńskie*, Warszawa 1986, s. 129–174; T. Bujnicki, *Nowi Szubrawcy. Klub Literacko-Artystyczny „Smorgonia” (1933–1935)*, [w:] tegoż, *Na pograniczach, kresach i poza granicami*, red. i oprac. tekstu M. Siedlecki, Ł. Zabielski, Białystok 2014, s. 337–357.

¹⁰ „Bujnicki z Gałczyńskim mieli pokrewne temperamenty artystyczne, dobrze im się układała współpraca, przy której perorowali we wszystkich językach świata, znanych sobie i nieznanym” (J. Zagórski, *Tropem Dorka* – niedrukowany wstęp do *Wierszy wybranych T. Bujnickiego, maszyn. w posiadaniu autora*). Zob. także T. Bujnicki, *W kręgu „Kukułki” i „Smorgonii” (Bujnicki i Gałczyński)*, [w:] tegoż, *W Wielkim Księstwie Litewskim i w Wilnie*, Warszawa 2010, s. 300–311.

¹¹ „Kukułka Wileńska” – cykliczna audycja humorystyczna rozgłośni wileńskiej.

¹² Tak też tytułuje Kira Gałczyńska czwarty rozdział swojej biografii (dz. cyt., s. 69–97).

¹³ T. Stępień, *Gałczyński i media*, s. 205.

i „tajemniczym”¹⁴. Egzotyka miasta nasycza się stereotypami i aluzjami, które zaczynają funkcjonować w nowych i zaskakujących kontekstach. „Melanż” narodowości i kultur staje się podstawą egzotycznych ujęć poetyckich. Charakterystyczna dla nich jest groteskowa stylizacja. Fantastyczne i magiczne Wilno jest zamieszkiwane przez mieszkańców różnych narodowości, przede wszystkim przez „egzotycznych” Żydów „...z ulicy Gaona, ze Szklanej, z Mylnej, z Podwójnej”, którzy

...żyją z NAPRAWY LALEK I ZALEWANIA KALOSZY.
Okiem czerwonym jak koral szukają znaków na chmurach,
smażą śledzie i wierzą w nadejście Goga-Magoga...
(*Elegie wileńskie*)

– oraz bogatych kupców żydowskich ze „zdradzieckiej i zbójckiej” ulicy Niemieckiej z „ciemnej” groteski *Wilno, ulica Niemiecka*.

Zadziwiający jest architektoniczny kształt miasta. Opisywał je poeta w różnych barwnych tonacjach, w groteskowych deformacjach oraz magicznych funkcjach. Zwłaszcza wileńskie mosty i mostki stały się „nosicielami” tych funkcji. Zwierzyński i Zielony „skąd magik Bosko / Wzniósł się na oczach cesarza w północnych mgieł nostalgiczność” oraz „mostki ponad Wilenką z balustradami w trytony”; na takim właśnie mostku groteska łączy się z metafizyczną refleksją:

...gdy niczym Pascal stoję nad otchłanią,
Zapatrzony z mostu w Wilenkę ...
(*Modlitwa polskiego poety*)

Te mostki – bliskie domku poety na Zarzeczu – powrócą jeszcze w kilku wierszach (*Elegie wileńskie*, *Noc w Wilnie*, *Farlandia*) i połączą się z motywami erotycznymi. Bo właśnie w przestrzeni tajemniczego Wilna umieścił Gałczyński lirykę miłosną poświęconą Natalii, żonie poety¹⁵. Erotyka tych wierszy wpisuje się w egzotykę miasta i tworzy mit wileńskiej Arkadii. Przyjazd Natalii baśniową „lazurową karetą” (ale i... samolotem!) jest przybyciem na „wyspy szczęśliwe”. Dlatego od erotyków wileńskich nie sposób oddzielić miasta i domku nad Wilenką. Wilno – to „miasto przyjazne” dla młodej pary, miasto wypełnione baśniową fantastyką ze „skrzakiem z halabardą”, „świecznikiem z pięcioma Murzynami”, niebieskim, srebrnym i złocistym Chłopczykiem (*Mały Apollo*). Ta fantastyczna

¹⁴ Nawet w wydanej w Wilnie warszawskiej „zabawie ludowej” pojawiają się, na prawach zaskakujących interpolacji, motywy wileńskie (K.I. Gałczyński, *Ludowa zabawa*, Wilno 1934).

¹⁵ Por. M. Jędrzychowska, *Gałczyńskiego paradygmat miłosnej ekspresji*, [w:] *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. 1, red. A. Kulawik i J.S. Ossowski, Kraków 2005, s. 121–140.

i groteskowa sceneria ogarnia domek na Młynowej, spotkania na mostku i jazdę saniami po mieście:

W tym Wilnie będziesz różą, będziesz matką za młodu [...]
Znam domek: drzwi w ulicę, a okna do ogrodu,
A w ogrodzie rosną dwie jabłonie.

– w którym

... jeszcze serdeczność, okiennice, bezpieczeństwo [...].

„Wileńska” kreacja Natalii otwierała jeszcze jeden aspekt egzotyczności: „kaukaski” – w *Balladzie ślubnej II* postać ciotki „Wielkiej Xiężnej Kaukazu”; orientalna jest uroda „srebrnej”, „smagłej” i „smukłej” Natalii.

Z kolei prowincjonalną Wileńszczyznę odkrywał Gałczyński na wakacjach w Antopruciach Konstantego i Anieli Pisanich¹⁶ oraz w Ornianach Michała Tyszkiewicza i Hanki Ordonówny. Tu, w fantastycznym pejzażu, latem, jesienią i zimą, można odnaleźć początek późniejszej fascynacji krajobrazem jezior i lasów w okresie mazurskim, w Praniu.

Poetyckie Wilno Gałczyńskiego miało jeszcze jeden wymiar – romantyczny. Poeta wkracza tym samym w panujący w mieście kult Mickiewicza, robi to jednak inaczej niż autorzy „poważnych” utworów i dzieł o „wieszczo”. Gałczyński – podobnie jak żagaryści – bawił się utworami Mickiewicza, wprowadzając aluzje, pastiszując i parodiując (*Ofiara świerzopa*, *Kompleks wiosenny*). Jego wileński Mickiewicz miał postać fantomową, zjawiskową i na swój sposób egzotyczną. W radiowej humoresce *Wileńska jesień* „magia słów” kreuje przechadzającego się po Wilnie autora *Ballad i romansów*:

Rzeczywiście jest zmierzch wieczorny nad Wilnem [...] Otwieram okno na tę cudowną jesień 1934... *Balladami i romansami* pachnie... Po tych ulicach chodził... Przystawał... zamyślał się... Ucho natężał ciekawie... Chłopak kędziorny.

Tym sposobem częste aluzje Mickiewiczowskie są humorystycznie „ocieplane”. Przywoływane najczęściej z *Pana Tadeusza* (*Szczęście w Wilnie*) i *Ballad i romansów* (*Wesoły most*). Mickiewicz staje się postacią bliską i współczesną.

¹⁶ W Antopruciach pisze Gałczyński (wspólnie z Teodorem Bujnickim) konferansjerki do wileńskiego radia, a motywy groteskowych zdarzeń wakacyjnych znajdują się w szkicach o wycieczce kajakowej, spływach, wizycie u cudotwórcy z Mejszagoły i kresowym dworze w *Upadku cioci Lizy*. Por. K. Gałczyńska, *Cudotwórca z Mejszagoły*, Warszawa 2000, s. 14–15.

Na wileńskiej ulicy – tak-to-tak Gierwazeńku,
Na cóż to nam przyszło kochana?
Po wileńskiej ulicy – tak-to-tak Protazeńku,
Saniami trzeba pędzić od rana [...]

Romantyzm jest jednak także niebezpieczny. Pojawiają się bowiem, traktowane groteskowo, romantyczne wątki „samobójcze”:

A ten deszcz – to jakby wiatr miał tyfus
I wymajaczyło mu się takie Wilno z deszczem
I z takimi na Wilence mostkami,
Gdzie samobójstwo to tylko romantyczność [...]
(*Noc w Wilnie*)

Zamyka owe „mickiewiczowskie” tematy nieudane „rande-vous z panem Mickiewiczem” w „pożegnalnym” wileńskim wierszu *Wileńskie imbroglio*. Mickiewicz ujęty w sposób groteskowo-parodystyczny¹⁷ jako „komunista”, którego zesłanie przekształca się w emigrację do ZSRR.

...wiem, przy Wielkiej mieszka...
Dzwonię...
Wychodzi postać mglista.
– Pan Mickiewicz?
– Nie ujechał do Rosji...
Boże! Znaczy też komunista!

Perspektywa liryczna, uwidoczniiona przede wszystkim w wierszach erotycznych (adresowanych do żony – Natalii) i wierszach „mickiewiczowskich” współistniała z perspektywą humorystyczną. Granice między nurtami były nieostre, tym bardziej że oba cechowała groteskowość, „żart liryczny” i swoista fantastyczność. Liryczno-groteskowy był pejzaż Wilna w utworach: *Wesoły most*, *Elegie wileńskie*, *Noc w Wilnie*, *Wilno*, *ulica Niemiecka*, *Wileńskie imbroglio*.

Wilno fascynowało poetę-liryka, ale zarazem otwierało się na kpinę, pastisz, parodię – tworzyło ludyczny obraz miasta. Na humorystyczną twórczość Gałczyńskiego szczególnie wpływ wywarły związki z wileńską rozgłośnią. Razem z Bujnickim i Zagórskim tworzyli „nowe” radiowe gatunki: konferansjerki, słuchowiska, skecze, teksty śpiewane i minispektakle. Kierowana przez Hulewicza rozgłośnia

¹⁷ Na obecność groteskowych elementów w poezji Gałczyńskiego zwraca uwagę Elżbieta Sidoruk (*Groteska w poezji Dwudziestolecia: Leśmian, Tuwim, Gałczyński*, Białystok 2004, s. 219–286).

otwierała się na różne formy literackiej zabawy w cyklicznych audycjach „Kukułki Wileńskiej” i Klubu Literacko-Artystycznego „Smorgonia”. Zmieniał się rodzaj odbioru; teksty otrzymywały oprawę akustyczną; o kontakcie decydowała nie lektura, lecz słyszenie, a słowo wpisywało się w kontekst rozmaitych dźwięków, w tło muzyczne i głos aktorski (często był to głos samych autorów).

Ludyczny obraz Wilna, widziany w „krzywym zwierciadle” słuchowisk „Kukułki” i „Smorgonii”, o której Gałczyński pisał żartobliwie „Smorgonio ja kocham Cię czule...”, uwydatniał to, co w mieście było dziwne i niezwykle. Radio sprzyjało egzotyce. Sceneria kreowanych przez Gałczyńskiego „światów” eksponowała ich absurdalność. Na tym polegała egzotyka humorystycznych wierszy i skeczów, łącząc w sposób zaskakujący elementy miejskiej, przynoszonej z zewnątrz „cywilizacji” z prowincjonalną, anachroniczną Wileńszczyzną, w której gubią się mieszczańscy turyści (skecz o wycieczce kajakowej wujaszka i jego siostrzeńców), wikłają się w konwencjach „straszni” ziemianie z *Upadku cioci Lizy*, działa „cudotwórca z Mejszagoły”, a na tle wielkiej polityki pojawia się dobroduszny wujaszek „śpiący pod starą wiśnią” (*Śpij wujaszku*). Gałczyński odnajduje w wileńskim otoczeniu śmieszność i dziwaczność utrwalonych konwencji, sprowadzanych do groteskowego absurdu. One to „egzotyzują” świat odległy, znajdujący się na „kresach” nie tyle przestrzennych, co na „kresach” rzeczywistości II Rzeczypospolitej.

Sceneria tych tekstów eksponowała absurdalność, dziwaczność i groteskowość przedstawianych światów. Pojawiała się w nich także drwina, dystans wobec wileńskich „obyczajów”. I tak wileńska pozytywna „serdeczność” ze *Szczęścia w Wilnie* ma parodystyczny rewers w humoresce *Serdeczności wileńskie*, która karykaturuje wileński, kresowy język:

W dalekim, cudacznym Wilnie – ludzie serdeczni. Co chwila słyszy się – Kochanieńki, gołąbko, miłość uczyni, na herbatkę przyjdź! Z pierogami!

Ludność mówi po polsku z rosyjska, po rosyjsku z polska, a na dobrą sprawę sam czort nie wie, o co tym ludziom chodzi. We mgle dusze zgubili. Bełkocą. Serdeczność za to niesłychana¹⁸.

Jednak egzotyka powstających w Wilnie utworów Gałczyńskiego nie ograniczała się jedynie do ukazywania „dziwności” i „cudaczności” prowincjonalnego Wilna i Wileńszczyzny. Podobnie jak inni wileńscy twórcy, zwłaszcza żagaryści, wkraczał także na teren egzotyki „właściwej”, lokowanej w przestrzeniach afrykańsko-azjatyckich. „Przywiózł” ją Gałczyński z kwadryganckich zabaw egzotyką dalekich, zamorskich lądów. Stamtąd pochodzą rozrzucone po różnych wierszach

¹⁸ Tekst publikowany już po opuszczeniu Wilna (1936 r.) w piśmie „Polonia”.

motywy: palm, białych słoni, tygrysów, pustyni itd. Nieprzypadkowo w bliskim czasowym sąsiedztwie wspomnianych wcześniej *Podróży do Arabii szczęśliwej* i *Prośby o wyspy szczęśliwe* powstały trzy wiersze należące do „arabskiego” cyklu *Egzotyki nieprawdopodobne*: *Karawana*, *Bazar* i *Fatamorgana*; wówczas też powstała groteskowa *Pieśń o strasznym kapitanie Papawaju*.

Wymienione utwory swoją genezę zawdzięczają przyjaźni Gałczyńskiego ze Stanisławem Marią Salińskim, autorem egzotycznych *Opowieści morskich*¹⁹. Zwracała na to uwagę Kira Gałczyńska:

Młodziutki poeta pokochał tego cudownego jugę, za którym pozostały podróże po morzach południowych, Chiny, Daleki Wschód [...] Dziadzia umiał opowiadać jak nikt, inicjować piosenki o dziewczętach z Colombo, o białym słoniu, o nieruchomym złotym oceanie, o kapitanie Papawaju, o Krzyżu Południa, o koleżance Malwerżance... Po miesiącu zdecydowali jednogłośnie, że muszą mieć hymn; do tej rangi awansował ukochany Biały słoń²⁰.

Takie zabawy z egzotycznymi tematami powrócą w Wilnie w niektórych wierszach pisanych dla „Kukułki Wileńskiej”. Nie bez znaczenia było ich „kolonialne” tło; publicystykę ówczesną wypełniają artykuły o potrzebie polskich kolonii, podróżach do nieznanych i odległych krajów, na pozaeuropejskie kontynenty²¹. Utwory o tematach egzotycznych piszą m.in. Ferdynand Ossendowski (o Afryce), Arkady Fiedler (o Ameryce Południowej), związany z „Kwadrygą” Zbigniew Uniłowski pisze reportaże z Brazylii. Przykłady można mnożyć. W podejmowaniu egzotycznych tematów nie był więc Gałczyński odosobniony. Podejmowali je także młodzi poeci wileńskich „Żagarów”: Teodor Bujnicki (*Eldorado*), Jerzy Zagórski (*Kair*, *Kaukaz*), Jerzy Putrament (*Rimbaud*, *Teogonia*, *Księżycowe góry*). W ów egzotyczny nurt Gałczyński wносił ton nowy, publikując wiersz *List znad rzeki Limpopo*, naznaczony eskapizmem i kontestujący rzeczywistość polską. Wyimaginowany kraj afrykański to azyl kolonialny, alternatywny wobec rzeczywistości polskiej „z nudą, biedą /myszami i deszczem”:

Piszę do was ten list znad Limpopo rzeki
Która płynie przez kraj daleki.
Koło mego namiotu przechodzą stada słoni
I ludzie szmaragdowi i czerwoni [...]

¹⁹ S. M. Saliński, *Opowieści morskie. Cykl nowel*, Warszawa 1928.

²⁰ K. Gałczyńska, *Gałczyński*, s. 28.

²¹ Aluzje „kolonialne” znajdują się utworach Gałczyńskiego; np. w wierszu *Piosenka* pojawi się afisz Ligi Morskiej i Rzecznej (nb. w tych latach przekształconej w Ligę Morską i Kolonialną).

Co ważne, kreacja podmiotu tego wiersza to kreacja „sahiba”, kolonizatora w egzotycznym afrykańskim kraju („Murzyniątka rozpinają palakin nad moją głową/ i w durnia gram z samym królem rzeki Limpopo”). Tym sposobem *List* koresponduje z ówczesną publicystyką „kolonialną”, wypełnioną z artykułami o potrzebie posiadania przez Polskę własnych zamorskich kolonii (na przykład Madagaskaru!).

„Psychologiczną podniętą do uprawiania tematów obcych – pisał Ignacy Fik – był kryzys, który stworzył zapotrzebowanie na bujną egzotykę jako rekompensatę za trudną i nudną rzeczywistość własną [...] produkcja czy też konsumpcja literatury egzotycznej może być wyrazem ucieczki od życia bieżącego i własnego [...]”²².

W ówczesnej twórczości Gałczyńskiego kierunek „ucieczki” wyznaczały zarówno cytowany *List znad rzeki Limpopo*, oraz – i przede wszystkim – eskapiczna „Farlandia” w wierszu pod tym tytułem. „Farlandia” (neologizm z ang. – „daleki kraj”) jest fantastyczną krainą Południa. Wiersz ten można traktować jako „pożegnanie” z Wilnem²³. Nieprzypadkowo droga do niej prowadzi od rzeczywistej, wileńskiej „budki z papierosami” i mostu (na Wilence):

Myśmy mieli się spotkać na moście
By powiedzieć o naszej miłości,
Pod tym klonem, koło budki z papierosami [...]
Wszędzie duszno i ciasno – lecz znam ja
Pewien kraj pod nazwa Farlandia,
Tam jest niebo śpiewające i palmy [...]
... To jest kraj, który jedziemy odkryć,
Bardzo wiotki, bardzo słodki
Farlandia.

Fantastyczna *Farlandia* lokuje się w krainie „palm”, czyli bliskich terytoriom afrykańskim z *Listu znad rzeki Limpopo* i wiersza *Na dalekim złotym oceanie* (Maroko, Algier i Tunis) oraz południowoazjatyckim (*Usta dziewcząt z Colombo*).

Szczególną uwagę należy zwrócić na wiersze włączone do radiowego – niezachowanego w całości – słuchowiska z 1935 roku zatytułowanego *Kukułka w Bangkoku*. Wieloautorskie słuchowisko miało wyrazistą cechę satyryczną; parodiowało ówczesne teksty „kolonialne”. Utwory składające się na słuchowisko (skecze i wiersze) stanowiły humorystyczny melanz „wileńskości” i egzotyizmu „właściwego” oraz absurdałnego „czarnego humoru”. Znalazły się w nim żartobliwe aluzje do

²² I. Fik, dz. cyt., s. 503.

²³ Wiersz został opublikowany w roku opuszczenia Wilna w wileńskim kwartalniku „Środy Literackie” (1936, nr 4, s. 12, w cyklu „Carmina”).

hasła Ligi Morskiej i Kolonialnej jako hasła Ligi Ludożerców („Moje dziecko tylko głupiec nie chce swego wroga upiec”, „Jeżeli masz dobre serce zapisz się na ludożercę”, „Zjedz bliźniego, który ci niemiły). Zachował się także antykolonialny utwór Jerzego Zagórskiego i Aleksandra Rymkiewicza *Dwie misje*²⁴. W słuchowisku zacierają się granice między egzotykiem wileńskim a egzotykiem krajów afrykańskich i azjatyckich. Składniki regionalne znalazły się w skeczu *Czarne dziady w Bangkoku* braci Sylwanowiczów i śpiewanej przez nich strofie safickiej i w kresowym języku *Pieśni ob Mao i Roi* (Wy posłuchajcie mondre cudzoziemcy / i wy tutejsze też nas posłuchajcie/ a jak skończemi ta straszna zdarzenia/ grosz dziadom dajcie...).

Do tego słuchowiska Gałczyński włączył trzy liryczno-groteskowe utwory: *Na wielkim okręcie*, *W nieruchomym złotym oceanie* i *Usta dziewcząt z Colombo*, Które odróżniały się od innych swoim sentymentalnym charakterem i egzotyką podróżniczo-żeglarską. Jerzy Stefan Ossowski podkreślał, iż mają one charakter „szlagierów”, będąc popularnymi pieśniami żeglarskimi²⁵.

Te trzy wiersze nie powstały bezpośrednio na zamówienie twórców słuchowiska. Przeniósł je Gałczyński z zabaw poetyckich „Kwadrygi” i jako kolejny ich wariant. W zbiorach żeglarskich „szantów” można odnaleźć różne odmiany tych utworów, których autorstwo (poza Gałczyńskim) przypisywano Stanisławowi Marii Salińskiemu i Aleksandrowi Maliszewskiemu²⁶. Na to, że tekst *W nieruchomym złotym oceanie* powstał wcześniej wskazuje też cytat w *Balu u Salomona* (1933): „Powtarzaj za mną: »W nieruchomym złotym oceanie / płyną łodzie białe i różowe...«”. W obrębie słuchowiska utwory Gałczyńskiego nabrały nowego zabarwienia, nadając im nie tylko odmieniony ton, ale także rozszerzając o egzotyczne motywy podróży po oceanach i Morzu Śródziemnym, z przywołaniem nazwisk wielkich podróżników (Magellan) oraz ukazując różne niezwykłości egzotycznego świata południowej Azji i arabskiej Afryki.

Egzotyczność świata przedstawionego wierszy to nie tylko odległość przestrzenna – wyznaczona serią nazw na mapie Azji i Afryki, ale także zachowania pasażerów okrętu (palenie opium, picie herbaty), czy obecność indyjskiego maharadży. Pieśniowa konstrukcja tych utworów, wzbogacona przez udający egzotyczny „język” dadaistyczny refren: „Biały słoń, biały słoń / szaj mań joj dzongaj njoj...”), dodatkowo je wyodrębniała w słuchowisku. Owe podróże lirycznego

²⁴ „Kalumnia Literacka” (dod. do „Kuriera Wileńskiego” 1 IV 1935 r.).

²⁵ J.S. Ossowski, *Szarlatanów nikt nie kocha*, s. 209.

²⁶ Zob. <https://teksciory.interia.pl/nieznani-w-nieruchomym-z-tekst-piosenki,t,598936.html> [dostęp: 7.03.2025]. Wariant tekstu *W nieruchomym złotym oceanie*. Słowa: K.I. Gałczyński, S.M. Saliński, A. Maliszewski. Muzyka: Olaf Svensen.

podmiotu w światy odległe i nieznane nie mają satyrycznych ani humorystycznych rysów. Ich egzotyczność kojarzy Gałczyński z baśniowością, z fantastycznością świata, w którym pasażerowie okrętu i przybysze do dalekich krain są zadowoleni („...wszyscy palą opium / maleńkie fajeczki, które smutki topią”) i szczęśliwi („na wielkim okręcie wszyscy są szczęśliwi”). W tych wierszach poeta niewątpliwie powtarza i modyfikuje motywy wyobrażonych, utopijnych „światów” „szczęśliwej” Arabii, „wysp szczęśliwych” i Farlandii.

Swoistym, groteskowo-egzotycznym podsumowaniem biografii poety jest wiersz z 1935 roku *Żywoł Konstatego Ildefonsa Gałczyńskiego* stylizowany według średniowiecznych „żywołów”, z ojcem „cesarzem w Azji Mniejszej”, próbą obrzezania i nawrócenia na islam, perwersją z Arabką Fatimą, haremem i przewrotem Kemal Paszy. *Żywoł* zamyka berlińskie studiowanie „perskiego romanizmu” i skazanie na tułaczkę („został wędrownym buffonem”). Autoironia tego wiersza, pomieszczenie motywów różnego porządku (także politycznych, patriotycznych, militarnych) jest w efekcie degradacją egzotyizmu przez elementarną potrzebę zarobienia „na bułeczkę i masło”. Wilno przestaje więc wystarczać. Staje się miastem mniej przyjaznym, bardziej dziwaczny. I dlatego klamrą zamykającą poetycką przygodę wileńską Gałczyńskiego było *Wileńskie imbroglio*, wiersz drukowany w „Prosto z Mostu” w 1936 roku, a więc już po opuszczeniu miasta. Była to właściwie „waleta”; pożegnanie Wilna z groteskowo-ironicznym dystansem („Dzwonnice krzywe? Możliwe, / Dorożki dziwne? Zapewne. / Wszystko jest takie niepewne”). Owo rozchwianie, poczucie braku stabilizacji, nawet przy wsparciu na tradycjach mickiewiczowskich, okazuje się teraz dominujące. Motywy eskapiczne powtórzą się w wierszu *Wciąż uciekamy* („Wciąż uciekamy / z miasta do miasta / inteligenci...”).

Takie rozstanie z Wilnem, wcześniej aprobowanym i uznanym za miasto stabilizujące życiowo, wymaga komentarza, czy ściślej domysłu, opatrzonego szerszym kontekstem. Ów gest zerwania z Wilnem, w którym poeta – jak pisała Kira Gałczyńska – czuł się dobrze, ma zapewne nie tylko motywację komercyjną, ale i w jakimś stopniu również ideową. Na przełomie 1936 i 1937 zamykał się bowiem ważny etap kultury wileńskiej, nastąpiły exodusy do Warszawy Hulewicza, Zagórskiego, Byrskiego, a później również Miłosza. Kończą swój żywot „Żagary” (w których ostatnim numerze publikował Gałczyński wiersz *Modlitwa polskiego poety*). W Wilnie przestało być miło i ludycznie. Niknie swobodna, beztraska atmosfera „Kukułki”, następuje upadek prześmiewczej „Smorgonii”, żegnanej ironicznym *Lamentem na upadek Smorgonii, Kukułki Wileńskiej i moralności* z passusem dotyczącym Gałczyńskiego („Jak lew walczy Gałczyński wirtuosus rzadki...”). Ludyczność wypiera coraz groźniejsza polityczna atmosfera. To właśnie w 1936 roku

rozpoczynają się procesy radykalnie lewicowych przedstawicieli inteligencji wileńskiej, wcześniej związanej z „Żagarami”²⁷. Ucieczka do fantastycznej Farlandii zmienia się w poszukiwanie realnego nowego miejsca pobytu. Owa sygnalizowana w *Wileńskim imbroglio* „niepewność” poety prowadzi więc do porzucenia obcego już miasta, powrotu do Warszawy oraz przyjęcia kuszącej i stabilizującej materialnie propozycji redaktora „Prosto z Mostu” Stanisława Piaseckiego.

Bibliografia

Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, t. 1–2, red. A. Kulawik, J. S. Ossowski, Kraków 2005.

Gałczyńska K., *Gałczyński*, Wrocław 1998.

Gałczyński K.I., *Dzieła w pięciu tomach*, Warszawa 1979, t. 1, *Poezje*, t. 4, *Proza*.

Kulawik A., *Poezja to jest złoty szerszeń. Rzecz o poematach K.I. Gałczyńskiego*, Kraków 2015.

Ossowski J.S., *Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*, Kraków 2006.

Sidoruk E., *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian, Tuwim, Gałczyński*, Białystok 2004.

Stępień T., *Gałczyński i media*, Katowice 2005.

Tadeusz Bujnicki

Warsaw University

ON THE VILNIUS EXOTIC OF GAŁCZYŃSKI

Summary

Gałczyński's stay in Vilnius (1933–1935) holds an important place in his works, both the lyrics and humorous works. The “strangeness” and “mysteriousness” of the city influenced the forms of imagery and contributed to the development of the exotic motives that had been present in his works before. On the one hand, these were the continuations of the poems that used the ancient myths, but on the other they transformed the image of the city, of its environment, space, and the Romantic traditions (of Mickiewicz), making it more unusual. The exoticness combined with grotesque gave the poems and radio performances clearly innovative attributes. Apart from the exoticism strictly related to Vilnius, earlier topics, from the times of “Kwadryga” reappeared. The grotesque lyrical poems that were included in the radio show *Kukułka w Bangkoku* [*A Cuckoo in Bangkok*] and that would later become popular sailors' songs, deserve a separate discussion.

Keywords: exoticism, grotesque, humour, Vilnius, Mickiewicz.

²⁷ Zob. A. Jędrzychowska, *Zygzakiem i po prostu*, Warszawa 1965.

Jarosław Ławski

Uniwersytet w Białymstoku

Katedra Badań Filologicznych „Wschód–Zachód”

ORCID: 0000-0002-1167-5041

KOSMICZNY GEST GAŁCZYŃSKIEGO

Z pośpiechem niepojętym właśnie
Bryła obraca się globowa,
Na Ziemi rajska jasność gaśnie,
Zapada właśnie noc grobowa;

Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*¹

Powiedziałem kiedyś o Gałczyńskim, że jest to poeta o „kosmicznej wyobraźni”². Wywołało to raczej niemałe zdziwienie w kontekście właśnie toczonych dyskusji o ironii, humorze, satyrze, grotesce Gałczyńskiego. Nie ukrywam, że temat jego wyobraźni uwiera mnie od dłuższego czasu, że jestem/byłem jednym z tych wielu, zbyt wielu czytelników autora *Kroniki olsztyńskiej*, którzy nie potrafili znaleźć zasady uspojnijającej jego wielce oryginalną wyobraźnię. Nawet marksizujący krytycy z drugiej połowy XX wieku konstatowali bezradność wobec świata wyobraźni Gałczyńskiego³. Oczywiście, studiów cząstkowych o wyobraźni poety, osadzonych na tekstach, jest wiele⁴. Ale czym jest wyobraźnia Gałczyńskiego jako Całość? Całość rzucona na tło modelu imaginacji romantycznej, modernistycznej, a może, kto wie, nawet tej rodem z XVIII wieku? Czyż poeta nie był zakochany w (czytanym w oryginale) *Fauście* Goethego?

¹ J.W. von Goethe, *Faust. Tragedia*, cz. 1, przekł. i posł. A. Pomorski, Warszawa 1993, *Prologus w niebie*, kwestia archanioła Gabriela, s. 13.

² J. Ławski, *Pisarz na niwie „regionalności”. Przypadek „Kroniki olsztyńskiej” Gałczyńskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3, s. 263–280.

³ A. Stawar, *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959, s. 250: „Rozwój poetyki Gałczyńskiego charakteryzuje zmienność form, czasem raptowna, przy stałości założeń. [...] oryginalność poetyki Gałczyńskiego polega na tym, że rozwija się ona w dwóch kierunkach, które zdawały się wzajemnie wyłączać”.

⁴ Zob. J.S. Ossowski, *Poezja jest tylko dla tych, co mają czyste serca*, [w:] K.I. Gałczyński, *Szarlatanów nikt nie kocha. Wiersze zebrane*, t. 1, Warszawa 2014, s. 5–52; *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. 1–2, red. A. Kulawik, J.S. Ossowski, Kraków 2005.

Wymiary mojej własnej bezradności wobec wyobraźni poety tak ująłbym w skrócie...⁵

Brak, po pierwsze, kategorii, za pomocą których można by nazwać, adekwatnie określić estetykę, imaginację, technikę twórczą Gałczyńskiego. Niby jest on ironiczny, humorystyczny, liryczny, groteskowy etc., ale zawsze w sposób niepełny. Jego ironia jest zlizowana, jego liryzm sturpizowany i podszyty groteską. Sięgamy po te kategorie jakby z bezsilności: innych nie mamy; a tworzyć nowe, to byłoby zbyt odważne? Gałczyński jest więc zawsze pomiędzy, nie w pełni, j a k g d y b y : ironiczny, liryczny, groteskowy itp.

Po wtóre, już pośród tych kategorii, których używamy, daje się wyczuć pewne napięcie, jaką eksplodująca nieprzystawalność liryzmu i groteski, humoru i ironii, wzniosłości i absurdu, purnonsensu i idei. Łącząc, mieszając te kategorie w kotle „poetyki Gałczyńskiego”, nie nazywamy zjawiska poetyckiego, lecz niejako tworzymy nowe, na co wskazują owe dysharmonie estetyczne, ich bolesny nadmiar. Napięcie to znika, gdy symplifikujemy twórczość pisarza, czytając go właśnie albo tylko jako poetę lirycznego, albo humorystycznego⁶.

Jest tu jednak jeszcze trudniejszy problem z liryzmem o niemal niemożliwej do nazwania cesze wyróżniającej. (To po trzecie). Nie potrzeba wysiłen czytelnich, by stwierdzić, że to jeden z najwybitniejszych liryków polskich, a jednak istota, tonacja, sposób tworzenia tego liryzmu wymykają się nazwaniu. „Wytworzenie, wyrobienie takiego stylu nie jest sprawą łatwą – wymaga ogromnej pracy. Gałczyński należał do najpracowitszych poetów swego pokolenia” – pisał Andrzej Stawar w 1959 roku⁷. Czy na pewno wszystko tu jest „wyrobione”? A styl tylko „wypracowany”? Bardzo w to wątpię. U krytyka słyhać zresztą ducha czasów i ich kultu pracy.

Wreszcie (to po czwarte): wieloznaczność utworów Gałczyńskiego bywa posunięta aż do ich hipersemiotyczności⁸, a nawet bezznaczeniowości. Jeśli bowiem zgodzimy się, iż są one piękne, to na pewno nie uzgodnimy jednomyślnie, że znaczą to albo tamto. Odczucie wieloznaczności, a częściej jeszcze nieokreśloności znaczeniowej wierszy Gałczyńskiego jest przemożne, prowadząc czasem do

⁵ Prezentowane tu wyobrażenia o poezji Gałczyńskiego traktuję jako eseistyczny (choć z przypisami) zapis pewnej jej, owej liryki, wizji, a nie jako sądy „naukowe”.

⁶ Finezyjnie, nie upraszczając przy tym poezji Gałczyńskiego, sprzeczności te znosi w eseistycznej wypowiedzi Artur Grabowski: *Tajemnica oczywista, albo cnota uważności, czyli o tym, jak helleńsko-romańskim tropem poetyki dotrzeć do intymnego źródła poezji*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3, s. 171–194.

⁷ A. Stawar, dz. cyt., s. 151.

⁸ O hipersemiozie: J. Ławski, *Błędne ognie. O hipersemiozie w „Baśni” Goethego*, [w:] J. W. von Goethe, *Baśń/Das Märchen*, wyd. polsko-niemieckie, przeł. K. Krzemień-Ojak, wstęp W. Kunicki, oprac., red. i wpraw. J. Ławski, Białystok 2017, s. 51–74.

hipotezy, iż teksty te (niektóre) mogłyby nic nie znaczyć. Nic – w sensie przekazywania idei. Że mają w sobie Coś, ale tym czymś jest ewokacja piękna wynikająca z mistrzowskiej gry słowem. I wtedy byłby to ich jedyny przekaz: piękność nie-
możliwa do nazwania w znanych nam kategoriach. Naturalnie, wiele znajdziemy u poety też utworów z wpisaną jakąś ideą, a też nawet ideologią. Współistnienie w jednej twórczości ideologii, samych w sobie groźnych, sprzecznych ze sobą, tak jak przedwojenna ideologia nacjonalistyczna „Prosto z Mostu” i powojenna ideologia państwowa zestalinizowanej Polski (wahałbym się przed nazwaniem tego „marksizmem”), rodzi wrażenie jakiegoś potężnego zgrzytu, zasadniczej niespójności: poety, podmiotu, dzieła, życia⁹.

Gałczyński, a jednak, ma swój poetycki idiolekt – język nieporównywalny do żadnego innego. I to nie „wypracowany”, lecz naturalny, jak najnaturalniejszy, wybrzmiewający od pierwszych do ostatnich wierszy tą samą rytmiką, lirycznością i kosmicznym oddechem obrazowania. Nie znaczy to, że nie pracuje nad swoimi wierszami. Nie musi pracować natomiast nad talentem, który jest mu zadany – wraz z oryginalną wyobraźnią.

Równocześnie jest to imaginarium, jest to język złożony z ogromnej, lecz ściśle określonej liczby elementów, które w różnych konfiguracjach wciąż pojawiają się i subwariantywnie powtarzają. Do tego zespołu stałych wyobrażeń w imaginarium poeta dodaje wciąż nowe elementy egzotyzujące ów kosmos: pojawiają się one rzadziej, czasem utrwalają jako pewna niepierwszorzędna, ale znacząca linia tematów, motywów, symboli, znaków kulturowych¹⁰. Generalnie te same gatunki (poddane hybrydyzacji, metamorfozom), chwyt poetycki, obrazy, nawiązania kulturowe, sposoby kreowania wzniosłości i jej przeciwieństw – powtarzają się w całej twórczości, a mimo to efekt poetycki, jaki Gałczyński osiąga, jest osobliwy: to efekt nowości przy równoczesnej powtarzalności „chwytów” w poetyce dzieł, co dostrzegają i sam poeta, i jego czytelnicy.

Wszystko to sprawia, że w końcu nie tak obfita twórczość poraża potencjałem znaczeniowym. Z pojedynczych utworów i z „całego Gałczyńskiego” da się wy- i odczytać wszystko. W jakimś głębokim znaczeniu jest on podobny do Słowackiego – jego wiersze, poematy można interpretować na niepoliczone sposoby: jako symboliczne i zdesymbolizowane, klasyczne i awangardowe, pozbawione głębi i erudycyjne, intertekstualne i autointekstualne, puste i pełne¹¹.

⁹ Zob. A. Kulawik, *Od poputczyka do złotej rybki*, [w:] tegoż, *Poezja to jest złoty szerszeń. Rzecz o poematach K.I. Gałczyńskiego*, Kraków 2015, s. 105–126. Szczególnie zobacz: s. 123.

¹⁰ Zob. tekst Tadeusza Bujnickiego w niniejszym tomie, ale też: S. Stabryła, *Rewokacje klasyczne w poezji K.I. Gałczyńskiego*; J.Z. Lichański, *Z Bizancjum do Nieborowa, czyli o jednej Europie*. „Niobe” – po pięćdziesięciu latach. *Liryka i retoryka*, [w:] *Dzieło i życie...*, t. 2, s. 455–472, 493–515.

¹¹ Por. studia, które to same dzieło czytują na skrajnie różne sposoby: W. Weintraub, „Balladyna”

Nie ma jednak, to pierwsza z tez, jakie stawiam, u Gałczyńskiego, zjawiska literacko wynalezione w XVIII wieku, które do wyżyn doprowadził Goethe w *Baśni*, Tieck w opowiadaniach-baśniach (*Góra run, Jasnowłosa Eckbert*)¹². Myślę o zjawisku hipersemiozy, czyli świadomego konstruowania tekstu, który ma być tak naładowany znakami, symbolami, mitami, że nie tylko staje się wieloznaczny, ale ujawnia w końcu swą bezznaczeniowość. Ani świadomie, ani nieświadomie Gałczyński tak nie pisał. Choć, jako się rzekło, często odnosi się również u niego wrażenie, iż wiersz może znaczyć wszystko i nie znaczyć nic. Zarówno wspomniany Słowacki, jak Gałczyński eksperymentują natomiast z tekstową hipersemiozą (grą nadmiarem tworzonych znaczeń), z ironiczną grą znaczeniami, lecz nie są poetami dążącymi do hipersemiotycznego zawieszania znaczeń tekstu, znaczeń świata i tym samym znaczeń własnego życia jako znaku o maksymalnej, przeładowanej gęstości sensu. Jednego te eksperymenty prowadzą do poetyki genezyjskiej *Króla-Ducha*, drugiego do *Pieśni* z elementami stoicyzmu.

Eksperymentowanie z sensem, semiotyką i patchworkową poetyką dzieł mistrza z Prania nie dawało spokoju interpretatorom tak wybitnym jak Jan Błoński. W znakomitym, po śmierci liryka pisanym tekście Błoński rzuca Gałczyńskiego na erudycyjne tło epoki, w tym mitotwórstwa Schulza:

Metafora Schulza rodzi przedmiot, styl – mitologie. Pisarz ogłusza czytelnika pałąką stylu, każąc mu znaleźć się na kilka chwil poza światem. Gałczyński rzeczywistości nie przekształca, a tylko przestawia jej elementy; flirtuje z tym, co jest, na rzecz tego, co być może (a raczej – nie może). Schulz jest demiurgiem, Gałczyński – trefnisem; jego bohater nie zmienia się w karalucha, a w „malutkiego osielka z czekolady”. Gałczyński nie burzy, a przekręca: Porfirion przedstawia się śpiewając, płacąc wacha skórkę portfelu. Nie tworzy światów nowych, ożywia stare: opowiada legendę o wydartym sercu, prowadzi na wieżę noktambulików, wspomina konwencjonalną knajpę bandytów. Jeśli wzrusza, to sentymentem; jeśli śmieszy – to sztubackim błazeństwem¹³.

Po serii pozornych pomniejszeń poetyckiej sztuki Gałczyńskiego daje Błoński przecież jego portret w zwielokrotnieniu trafny, niemal apologetyczny, specjalnie gdy spogląda na późną Muzę poety:

czyli zabawa w Szekspira, „Pamiętnik Literacki 1970, z. 4, s. 45–89; H. Krukowska, „Balladyna” Juliusza Słowackiego w świetle rozprawy Alfreda de Vigny „Rozważania o prawdzie w sztuce”, [w:] *Księga Janion*, red. Z. Majchrowski, S. Rosiek, Gdańsk 2007.

¹² Zob. L. Tieck, *Blondyn Eckbert; Góra run*, przekł., wstęp i bibliogr. L. Libera, oprac. tekstów, red. J. Ławski, Białystok 2022.

¹³ J. Błoński, „*Próchno się w gwiazdy rozlata...*”, [w:] tegoż, *Poeci i inni*, Kraków 1956, s. 49.

Lecz jak to się stało, że ten Gałczyński – poeta zupełnie nowy – pozostał zarazem tym Gałczyńskim, do jakiego przyzwyczaiła nas cała jego twórczość? Główna bowiem umiejętność liryczna Gałczyńskiego – owo szaleństwo sprzeczności, rozbijanie własnego wzruszenia, awangardyzm nastrojów – nie zanikła bynajmniej, lecz tylko – zmieniła swój sens. To, co było niegdyś znakiem wewnętrznej niezgody i świadectwem intelektualnej niepewności, stało się teraz – umiejętnością „zmiany instrumentu”, jak to pięknie sam twórca określał. Dowód niedojrzałości poznawczej i wątplenia wobec rzeczywistości – stał się środkiem poznawczego bogactwa i pewności w owej rzeczywistości kontemplowaniu¹⁴.

A więc jednak do czegoś Gałczyński doszedł w poetyckim rozwoju! Ale do czego? Jeszcze koniecznie chciałbym tutaj przypomnieć głos Marty Wyki:

Słowem, z kulturalnych fragmentów powstaje całość spojona „talentem indywidualnym”. Gałczyński swój repertuar, jak powiedzieliśmy, programowo powielał, ustalając tym swoistym autokopiowaniem własny styl. Sięgnął również po gatunki poniechane, wywodzące się z tradycji sentymentalnej. Sentymentalizm to jedno z ważnych źródeł jego liryzmu, jeśli pamiętać również o mieszczańskości sentymentalizmu, o sentymentalnym stylu pieśniowym i ludowym¹⁵.

Czy rzeczywiście sentymentalizm to jedno z głównych źródeł liryzmu Gałczyńskiego? Powtarzający się repertuar chwytów miałaby tu spajać i ogarniać po prostu niemożliwa do określenia gwiazda talentu. Mistrz! Ale dlaczego? Talent! Ale jaki?

Rekapitułując „negatywności”: wszystkiego w tej poezji za wiele, a to „za wiele” jest jeszcze zbyt wieloznaczne. Porażający wszędzie nadmiar – przy mistrzostwie artystycznej organizacji? Spójrzmy na naładowany młodopolską stylistyką wiersz *Pomysły* z 1924 roku:

Śnię wspaniałe pomysły, dramaty mocarne,
ducha tęgość żelazną, pełną męskiej dumy –
pali to się w mym wnętrzu jak ognie ofiarne
i w huraganu myśli rozkrzykuje szumy¹⁶.

A teraz odczytajmy ostatnie akordy pieśni pisanych „jakoby” z ducha Kochanowskiego, gdzie słychać serio formułowane, autotematyczne wołanie o...

¹⁴ Tamże. Zob. J. Błoński, *Poezja K.I. Gałczyńskiego (1945–1953)*, „Pamiętnik Literacki” 1954, nr 4, s. 503–544.

¹⁵ M. Wyka, *Wstęp* [do:] K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, wyd. 6 zm., Wrocław–Warszawa–Kraków 2003, s. LXII.

¹⁶ K.I. Gałczyński, *Pomysły*, [w:] *Szarlatanów nikt nie kocha...*, t. 1, s. 59.

przebaczenie grzechu niespełnienia i naraz grzechu nadmiaru. Prośba: „Wybaczenie mi ludzie” tak brzmi w *Pieśni X*:

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

że tyle tu tych piękności,
ptaków, różnych pobrzękań,
złocistości, srebrzystości,
księżyców, Bachów i światła¹⁷.

Poeta słów „tyle” i „tak”: aż tyle i aż tak, oto poeta nadmiaru. Nadmiar Gałczyńskiego, to teza wtóra, był nadmiarem uświadomionym i metapoetycko przepracowywanym. To oczywiste, że coś znaczył również bez względu na to, czy ujawniał się jako naturalna skłonność wyobraźni i umysłu poety, czy był to nadmiar, który wynurzył się, wynikał z chaosu świata poetyckiego mistrza, którego żywot też ulegał kolejnym życiowym i historycznym chaosotwórczym impulsom.

Teza trzecia: nadmiar w imaginarium Gałczyńskiego stanowi nie tylko przedmiot poetyckiego opanowywania w różnych formach gatunkowych (które w końcu same ulegają rozbiciu i scaleniu w formy „nieczyste”, hybrydyczne), lecz jest to nadmiar, który stanie się – jako ciężar – w ostatniej, dojrzałej fazie twórczości celem poetyckiego i intelektualnego ataku. Ataku samego poety, który ma go przewyciężyć, jakkolwiek z pełną samoświadomością, że przewyciężenie nie istnieje w jego przypadku. Że byłaby nim tylko śmierć słowa albo samego poety.

Poety pragnącego przewyciężyć profuzję światła, którymi świecą światłem własnym i odbijającym w jego dziele obrazy, całe teksty, słowa. Chce przekroczyć ową wszystkoznaczeniowość i nic-nieznaczeniowość, ową hipersemiozę, z którą eksperymentował, z którą grał językiem, wyobraźnią.

Gałczyński, tak go czytam, to poeta bólu egzystencjalnego, spętanego przez głębinie pojęte zmęczenie: życiem, światem, sobą. Bólu, który rozrywa jednak od środka i uzewnętrznia wyobraźnia. Nadwrażliwy talent poetycki jest u niego oczywistą predyspozycją liryczną, w której witalny rozmach wyobraźni, predylekcja do stanów nocnych¹⁸, melancholia zmęczenia i spleen znużenia, zmęczenia

¹⁷ K.I. Gałczyński, *Pieśń X*, [w:] *Portret muzy...*, t. 2, s. 307. Podpis: *Leśniczówka Pranie*, 1953.

¹⁸ Zob. językowy obraz nocy i księżycy w językoznawczej analizie: R. Przybylska, „Noc” – szkic do słownika poetyckiego Gałczyńskiego; Z. Kubiszyn-Mędrala, *Szkic do poetyckiego obrazu księżycy w poezji K.I. Gałczyńskiego*, [w:] *Dzieło i życie...*, t. 1, s. 175–188, 189–208.

łączą się ze sobą. Każda radość ma tu swój cień, a każdy cień swe ironiczne, wesołkowate krzywe odbicie. Ale do pewnego czasu. Do chwili, gdy poeta będzie starał się złapać równowagę, wpisać siebie, świat, w który się wpatruje, który przerabia poetycko, w kształt jeśli nie porządku, to jakiegoś opanowania.

Gałczyński marzy o świecie, gdzie pewne znaczenia są stałe. O poezji, która grając ze światem i sobą jest czymś więcej niż grą. Pragnie porządku znaczeń – przynajmniej na elementarnym poziomie, zapewniającym poecie wewnętrzne uspokojenie. Taki chciał być Gałczyński, takie, sądzę, było jego imaginarium. Zdążył wstąpić na tę drogę w czasie, gdy pisał też najokropniejsze agitki polityczne (owszem, czasem z ironicznym mrugnięciem okiem). To zrozumiałe: upadek w taki chaos, kolejna już walka wrażliwego człowieka poruszającego się w zakleszczeniach niebezpiecznych idei – to wszystko musiało wzmacniać pragnienie ładu¹⁹.

Teraz trzeba wrócić do pytania o wyobraźnię. Co wspólnego z tym nadmiarem i jego przewyżczeniem miałyby kosmiczna wyobraźnia poety?

Rzeczywiście wolno myśleć, iż ten właśnie poeta oddycha słowem i obrazem w przestrzeni kosmicznej?

Że ta wyobraźnia ma kosmiczną skalę?

Ma, lecz w specyficznym, oryginalnym znaczeniu. Dalekim od tego, do jakiego przyzwyczaili nas romantycy.

Ich kosmos był nieskończony, przemawiał i zachwycał, ale był w ciągłym ruchu przekroczeń, odbić, katastrof i eksplozji. Był poznawczo otwarty, wyzwalał wyobraźnię, by go eksplorowała. Miał skalę/cechę totalności: ekspandujący podmiot romantyczny rósł, rozszerzał się razem z kosmosem. I czasem to „ja” kosmiczne romantyka docierało aż do miejsc przejścia, transgresji. A wtedy za ruchliwym, skrzącym się światłami, mrokiem kosmicznym Wszystkiego, za Otchłanią odkrywało się Drugą Stronę: Boską, duchową, irracjonalną, Pełnię lub niewytłumaczalną Tajemnicę. Pod podszewką nieskończonej otchłani kosmicznej (gdy patrzył innym „okiem”), nieograniczonego, dynamicznego, przerażającego kosmicznego chaosu tętniło życie Innego, jakkolwiek moglibyśmy to Inne nazwać (a najczęściej Bogiem, Duchem)²⁰. Dynamizm kosmosu romantycznego odbijał się w kreacjach literackich: genezyjskich, apokaliptycznych, katastroficznych i kosmogonicznych, Boskich i lucyferycznych.

Gałczyński wyrósł z tego świata i z jego młodopolskiego echa-przetworzenia. Ale co dzieje się w jego kosmosie?

¹⁹ Por. W. Kass, *Gałczyński urzeczowiony*, „Topos” 2015, nr 4, s. 39–45.

²⁰ Zob. A. Czajkowska, *Proroctwo Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3, s. 15–34; D. Kulczycka, *Konstanty Ildefons Gałczyński wobec dziedzictwa romantycznego*, Mickiewicz – Słowacki – Norwid, [w:] *Dzieło i życie...*, t. 2, s. 531–552.

Gest kosmiczny

Opisanie wszystkich elementów wyobraźni Gałczyńskiego wprawdzie nie jest niemożliwe²¹, to przecież miałyby się z celem, ba, zwiększałyby zapewne chaos, dodając do interpretacji już utrwalonych całą masę nowych interpretacji słownikowych. Spróbuję więc znaleźć punkt zaczepienia, element imaginarium, który jest stały, powtarzalny. Można go też nazwać „tematem”. Niechaj będzie nim motyw bodaj czy nie najbardziej banalizowany i w poezji, i w jej odczytaniach: niebo, kosmos, elementy sfery niebieskiej, które rozpościerają się ponad głowami poety, podmiotu lirycznego i czytelników. Badacze lubią liczyć. Oto językoznawczyni policzyła już na przykład, ile razy w poezji tej pojawiają się „animizacje księżyca”:

Ekscerpca materiału doprowadziła do zgromadzenia 97 przykładów animizacji księżyca (w tym: 94 animizacje, których tematem jest literacka nazwa księżyc, oraz 3 animizacje z regionalizmem miesiąc ‘księżyc’); stanowią one 9,2% z ogólnej liczby 1058 ożywień występujących w utworach lirycznych Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego²².

Dodajmy teraz do księżyca inne elementy kosmicznej sfery: gwiazdy, słońce, noc i dzień, wszechświat, niebo, chmury. Ilość przywołań zjawisk kosmicznych, astralnych, lunarnych, solarnych etc. okaże się... niebotyczna.

Rzeczywiście, Gałczyński, od juveniliów poczynawszy do wierszy ostatnich, wykonuje gest poetycki, który nazwę gestem kosmicznym. Zwracam uwagę na użyte tu słowo *gest*: chodzi o świadome, naturalne, ale i wystudiowane przedstawienie czegoś. Gest w sposób oczywisty ma też naturę dynamiczną: to ruch ciała, myśli, obrazu i innych możebnych do pomyślenia jako ruchome i gestyczne elementów. Czy poeta otwiera/zamyka wiersze wierszem, czy liryki późne odsyła obrazowo do zjawisk kosmicznych: przestrzeń nieba, księżyca, gwiazd.

Właśnie: gest. Synonimem dla tego słowa z pogranicza tego, co naturalne (wprost biologiczne), i tego, co wystudiowane (artystyczne, wyuczone, wymyślone) byłyby słowa: poza, działanie, odruch, znak, a nawet zagrywka. Gest jest

²¹ Istotą powtórzeń obrazowych u Gałczyńskiego jest zmienność (sytuacyjna, estetyczna, semantyczna). Sądzę więc, że hipotetyczny „Słownik symboli i mitów Gałczyńskiego” utrwalałby i zamykał w hasłowych interpretacjach coś, czego cechą konstytutywną jest zmienna nieuchwytność znaczeń, liryizmu, formy.

²² B. Walczak, *Animizacyjna kreacja księżyca w poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, „Studia Językoznawcze” 2011, nr 10, s. 308.

czymś naturalnym, mimowolnym, lecz zarazem chcianym, wynikającym nie z przyzwyczajenia, lecz z ukształtowania całej osobowości i wyobraźni poety. To zarazem odruch i zamysł, natręctwo i akt twórczej wolności, bez których poetyzujący podmiot „j u ż n i e” może, nie potrafi, nie chce tworzyć.

W tym złożonym znaczeniu oprócz gestu kosmicznego konstytutywny jest dla Gałczyńskiego poetyki cały inny zestaw gestów: gest muzyczny (muzykalizacja świata od centrum frazy do odwołań do muzyki symfonicznej, a nawet muzyki sfer kosmicznych) i gest ironisty (zawierający „buffo” każdego „serio”); gest klasycysty (nieoperującego skrajnościami estetycznymi, unikającego skrajności ideologicznych, którym... ulega); gest kontemplacyjny (wyrażający się w poetyckiej adoracji istnienia, jego afirmacji, posuniętej aż do wysłowień modalitewnych). I inne! Wszystkie one zazębiają się, tworząc cudowną, naoliwioną maszynę poetycką, która z niesłychaną przewidywalnością, jak zegar o określonej porze, wybija absolutnie nieprzewidywalne kombinacje obrazów – czystej liryki.

Każdorazowo Gałczyński lokuje podmiot mówiący w przestrzeni, która jest rozległa w skali kosmicznej (może być ona zarazem kosmiczna komicznie i tragicznie, absurdalnie i ironicznie...). Czyni tak w wierszach wczesnych, gdy jeszcze pisze pod urokiem maniery młodopolskiej (*Lunatyk*, 1924): „O północy w zaciśniętej ostatniej komnaty”²³. Tak samo się dzieje w twórczości dojrzałej, gdy zjawiska kosmiczne przyjmują postać elementu gry, ulegają też konwencjonalizacji (*Ulica Towarowa*, 1929): „W ogóle tu jest inaczej i gwiazdy są jak porzeczek/ i jest naprawdę wesoło, gdy księżyc wschodzi nad kinem”²⁴. W wierszach najdojrzałych, będących poetyckim spełnieniem, jak w *Pieśni I*, elementy kosmicznego *entourage'u* wykorzystane zostają z niezwykłą maestrią:

U twych ramion płaszcz powisa
krzykliwy, z leśnego ptactwa,
długi przez cały korytarz,
przez podwórze, aż gdzie gwiazda

Venus. A tyś lot i górność
chmur, blask wody i kamienia.
Chciałbym oczu twoich chmurność
Ocalić od zapomnienia²⁵.

²³ K.I. Gałczyński, *Lunatyk*, [w:] *Szarlatanów nikt nie kocha...*, t. 1, s. 60.

²⁴ K.I. Gałczyński, *Ulica Towarowa*, [w:] *Szarlatanów nikt nie kocha...*, t. 1, s. 187.

²⁵ K.I. Gałczyński, *Pieśń I*, [w:] *Portret muzy...*, t. 2, s. 898.

Gest kosmiczny przechodzi u poety przemiany wraz z przeobrażeniem się poetyki i imaginarium poety. Ich źródeł, gestu i kanonu, w mym głębokim przekonaniu, należy szukać w kosmologii XVIII wieku (w *Fauście!*) i w romantyzmie (noce Mickiewicza, poetów ukraińskiej szkoły)²⁶. To gest poety sięgającego gwiazd, ogarniającego wyobraźnią przestrzeń p o n a d : ponad nim, człowiekiem w ogóle, światem ziemskim, kulturą i cywilizacją wytworzoną przez człowieka, historią z jej nieobliczalnymi szaleństwami.

Ale równocześnie jest to gest poetycki przetrawiony, przefiltrowany przez poetyckie doświadczenie Młodej Polski (od Micińskiego do Staffa, od Tetmajera do Pietrzyckiego i całego legionu poetów *minorum gentium*, nurzających się w melancholii gwiazd). Tu zaś, tj. u modernistów, gwiazdy, księżyce, słońca ulegają (często) poetyckiej konwencjonalizacji, ornamentyzacji, a czasem są po prostu częścią obrazowej skorupy, która więzi i ostatecznie niszczy to, co poeta chciał wysłowić, wydobyć z jaźni²⁷. Nie zawsze tak bywa, co pokazują głębokie studia Mariana Stali nad lunarnością liryki młodopolskiej²⁸. Ale Gałczyński nie studiował poezji przełomu XIX/XX wieku, on ją przeżywał, w niej terminował, to była najżywsza, „świeża” tradycja, którą miał „za plecami” swej współczesności w Dwudziestoleciu.

Osadzając podmiot liryczny w kosmicznej ramie, Gałczyński znajduje się w sytuacji dwuznacznej. Odwołuje się do tradycji XVIII- i XIX-wiecznej, którą nowoczesność Dwudziestolecia jak najżywiej kontestuje jako przebrzmiałe sny o potędze, sny o kosmosie, Absolucie, naturze etc. Nowoczesna współczesność uznaje je za iluzje, szukając poznawczych poręczeń w nauce, psychoanalizie, ideologii. Klasycy XVIII wieku i Romantycy (*vide: Faust* Goethego) nie tylko latali wyobraźnią w kosmicznych sferach (Byron, Lermontow, Słowacki, Shelley), lecz „docelowo” chcieli wwiercić się w widzialną stronę kosmosu, odkrywając lub nie jego stronę duchową²⁹. Pozytywiści i moderniści jeszcze usiłują łączyć loty wyobraźni z wiedzą naukową o kosmosie, kosmologią, fizyką³⁰, lecz doprowadzają

²⁶ Zob. H. Krukowska, *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, wyd. 2, Gdańsk 2008.

²⁷ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975; M. Podraza-Kwiatkowska, „Bacz o człowiecze, co głęboka noc rzecz”. Z rozważań nad literackim doświadczeniem nocy, [w:] *teje, Labirynty – kładki – drogowaskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza*, Kraków 2011, s. 17–42.

²⁸ M. Stala, *Fragmenty lunarne. Szkice o obecności księżycy w poezji polskiej od schyłku XIX do początku XXI wieku wraz z małą antologią księżycowych wierszy poetów Zachodu*, Kraków 2021.

²⁹ Zob. M. Szargot, *Kosmos Krasińskiego. Studia*, Piotrków Trybunalski 2009; H. Krukowska, „Genezis z Ducha”, czyli *Juliusza Słowackiego medytacja o stworzeniu*, [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 3, *Metamorphosis*, red. J. Ławski, A. Janicka, Ł. Zabielski, Białystok 2014–2015, s. 21–44.

³⁰ O obrazie naukowym kosmosu i jego odbiciu w prasie polskiej 2. poł. XIX w. zob. *Inne światy: Kosmos*, [w:] „*Przegląd Tygodniowy*” 1866–1876. *Teksty, analizy, komentarze*, S. II: *Pozytywiści*

albo do scjentystycznej konwencjonalizacji obrazu kosmosu, albo do jego egzystencjalizacji (to rzeczywistość wewnętrzna zapisana za pomocą znaków natury), czasem zaś prowadzą celowo do ironiczno-groteskowo-absurdalnej metamorfozy kosmicznej przestrzeni (Miciński, Witkacy, Jaworski).

Gałczyński – sędzę tak nie tylko na podstawie frekwencji i powtarzalności motywów kosmicznych – obdarowany był od urodzenia wyobraźnią kosmiczną, darem przedstawiania w najszerzej skali tego, co mikro, i tego, co makro. I małe, i wielkie wpisywał w największe. Miał dar uruchamiania wyobraźni kosmicznej, to jest takiej, które zasiedla i/ lub penetruje w każdym geście poetyckiego tworzenia od razu Całość, a nie tylko szczegół, ogarnia Kosmos, a nie tylko dookolny świat, życie, historyczny moment, światek rzeczy i codzienności. Intencje, moce i zdolności tej wyobraźni były – maksymalistyczne.

Równocześnie jednak – przy ogromnej wiedzy co do losu *Faustów* i *Manfredów*, *Krółów-Duchów* i młodopolskich *Xiąg Tajemnych* – Gałczyński n i e m ó g ł j u ż jako samoświadomy kreator powtórzyć ani gestu przenikania kosmosu okiem intuicji i wiary, ani nie potrafił nadać mu wymiaru duchowej głębi. Lecz również nie mógł i nie chciał pójść jeszcze dalej za młodopolanami w groteskowej monstrualizacji świata. I jedno (romantyczne wnikanie poznawcze), i drugie (modernistyczna metamorfoza już tylko estetyczna), nigdzie już nie mogło go doprowadzić. Byłby albo epigonem, albo szalonym kosmicznym demiurgiem.

Dlatego jego wyobraźnia – w sposób, co powtórzę, naturalny i konieczny – wykonuje ten gest kosmiczny, gest pokwitowania XVIII- i XIX-wiecznej tradycji. Ale w jej geście kosmicznym n i e m a j u ż intuicji epistemologicznego przekroczenia. Gdy podmiot Gałczyńskiego powraca z przestrzeni kosmicznej na padół ziemski, niziny, to po to, by i kosmos, i ziemię utożsamić, skonfrontować, ale bez dramatycznych konsekwencji³¹. Jakby to „ja” żyło nie w nieskończonym, ekspandującym, rozrastającym się kosmosie/chaosie, lecz w k o s m i c z n y m a k w a - r i u m , gdzie ziemia to część nieba, a niebo to zawsze część ziemi. I tu, i tu panuje

i świat, t. 2, red. A. Janicka, współpr. A. Kowalczykowa, P. Suchodolski, Ł. Zabielski, oprac. tekstów, komentarz D. Piechota, M. Siedlecki, P. Suchodolski, P. Wojciechowski, Ł. Zabielski, Białystok 2020, s. 679–732; M. Okulicz-Kozaryn, *Nieskończoność w „romansach naukowych” Camille’a Flammariona*, [w:] *Nieskończoność: badania interdyscyplinarne. Studia*, red. M. Saganian, A. Kozłowska, D. Sulej, Warszawa 2017, s. 287–297.

³¹ Dużo więcej optymizmu w ocenie metafizycznych walorów poezji Gałczyńskiego wykazuje J. S. Ossowski, wskazując przy tym jednak na nieuchwytność metafizycznego wymiaru. Zob. tenże, *Światy Gałczyńskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3, s. 59: „Co więcej, cała liryczna twórczość poety w znacznym stopniu obejmuje tematy, motywy i rozważania nad byciem i czasem (historią), złem i dobrem, miłością i śmiercią, więc przedstawia świat w sąsiedztwie nieuchwytnych zaświatów, z jakich do czytelników płyną metafizyczne »impulsy« emocjonalne i intelektualne”.

ruch. Ta konwencjonalizacja dokonuje się jednak w ramach przemian świata wewnętrznego poety, a nie za sprawą poezji, twórczości jako zjawiska społecznego, mającego swe epoki, mody, style. Po co więc te wszystkie „gwiazdy jak porzeczeki”?

Kosmos poety

Od gestu kosmicznego poety przejdźmy do zarysowania obrazu kosmosu poety.

Jaki jest kosmos Gałczyńskiego, gdy rzucić go na tło romantyczne? Pamiętając o dystansie, jaki od romantyków go dzieli (druga połowa XIX wieku, Młoda Polska), i usiłując określić rodzaj tegoż dystansu?

Kosmos czy chaos? U romantyków, powtórzę, mamy wizję kosmosu dynamiczną, rozszerzającą się, dwoistą ontologicznie. Prześwity, przejścia ze strony widzialnej prowadzą w nim na stronę niewidzialną. Podmiot romantyczny na przemian to utożsamia się z kosmosem, to wnika w niego, to jest przez tę całość pochłaniany (w ujęciach katastroficznych)³². Kosmos Gałczyńskiego zda się tymczasem jako całość statyczny, nie rozszerza się i nie szuka prześwitów Drugiej Strony. W wielkiej kuli czy bani kosmicznej, która jako całość jest statyczna, panuje natomiast u niego ożywczy ruch: wstępowania na nieboskłon i zstępowania (gwiazd, księżyców itp.), rozświećlania i gaśnięcia (słońc, gwiazd, komet), łączenia tego, co górne (niebieskie, przynależne do nieba, a nawet swoście niebiańskie), z tym, co dolne, niskie, przyziemne (ale nigdy nie chodzi o jakieś przestrzenie chtoniczne, otchłanne, piekielne), czyli łączenia się z ziemią, jej świetlistym i mrocznym życiem zanurzonym w sensie i migotliwym bezsensie, pogrążonym w codzienności i usiłującym z niej uciec.

Kosmos autora *Końca świata* jest więc obramowany jakąś statyczną nieskończonością, we wnętrzu której panują ruch i gwar, ale nikt – nikt, to znaczy także podmiot liryczny – nie próbuje tu przewiercać się na jego drugą stronę, przekraczać owej nieskończonej ramy. Człowiek ziemski, podmiot liryczny zadziera głowę, patrząc w niebo, na którym trwa wiecznotrwały spektakl gwiazd, ciał niebieskich. Czasem nawet ów podmiot wlatuje nad Ziemię. Bywa, że patrzy na nią jak Bóg, dialogujący z Czarciem w *Prologu* Fausta, ale jest to tylko konwencja takiej supranaturalnej rozmowy, tylko mistrzowskie poetyckie zaaranżowanie takiej ponadświatowości, metafizycznej sytuacji (u Goethego słysząc przecież ironię

³² Por. M. Kochanowski, „W wir tej nocy diabli biorą” – wiry w poezji modernistycznej: wstępne rozpoznanie, [w:] *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. 2, *Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012, s. 613–627.

człeka Oświecenia)³³. Z ambicji o romantycznym odkrywaniu Bosko-duchowej drugiej strony kosmosu zostają Gałczyńskiemu głęboka kulturowa pamięć takich poszukiwań i marzycielskie pragnienie powtórzenia Boskiej sytuacji, tłumione przez zmęczenie, lecz podsycane przez melancholię.

Tę pamięć i to marzenie wyraża gest kosmiczny Gałczyńskiego. Notuje go jednak, ów gest (jako gest-śląd, a nie poznawcze szaleństwo) w symplifikatach³⁴ romantycznego poznania, to jest wydrążonych z głębokich znaczeń obrazach, symbolach, wizjach: to są te „gałczyńskie” anioły, księżyce, gwiazdy, słońca...

Ich, owych symplifikatów, ruch, przemiany, łączenia i rozłączenia nadają życiu kosmicznej wyobraźni witalność, lecz, dodajmy, zdają się też pewnym przekleństwem, ograniczeniem podmiotu lirycznego, który łączy, wznosi, świeci, przekształca, zstępuje i wstępuje (imituje porządek *anodos* i *katodos*)³⁵, lecz niczego nie przekracza. Nie dokonuje spektakularnych przekroczeń epistemologicznych, nie odkrywa rzeczywistości transcendentnej wobec tak pełnego ruchu kosmosu. Pełnego ruchu, ale przy całej swej wielkości zamkniętego, autarkicznego.

To kosmos trochę jak z przedstawienia, któremu przygrywa wciąż ta sama melodia z pozytywki. To kosmos-gest. Czyżby był to świat powtarzalnej nudy? Poetyckiej konwencji zużytej do cna? Nie! Kto zatem żyje w tym i takim kosmosie? Świecie, gdzie trzeba iść...

Przez piach, przez mech, przez mrok, przez torf
pod niebem wykrzywionym jak dziwoląg –
i znów przez noc, przez krakanie wron,
Niobe,
nogi mnie bolą!³⁶

Kondycja podmiotu lirycznego? Jest on u romantyków podmiotem dynamizującym świat i ekspansywnym, stale rozszerza swoje przestrzenie, zlewa się z kosmosem/ chaosem, naturą. Odkrywa w sobie i naturze tajemne przejścia na stronę drugą lub samą boskość. Podmiot Gałczyńskiego nie jest do niego podobny. Otaczają go realia epoki: to pierwsza połowa XX wieku. Po niebie nie duch

³³ Zob. uwagi A. Pomorskiego o ironii Goethego: tenże, *Ten bardzo poważny żart*, [w:] J.W. Goethe, *Faust...*, s. 371–372. Tu uwagi o faustyzmie Gałczyńskiego, s. 569–570.

³⁴ Symplifikat to znak, który został po symbolu lub micie, gdy ten stracił już zdolność przenoszenia znaczeń głębokich. Jest on tylko formą, ornamentem, jest łatwo rozpoznawalny, ale już nie odsyła do głębi (symbol), nie jest wieloznaczny i nie pozwala zrozumieć świata (mit).

³⁵ Zapożyczam się u Wojciecha Gutowskiego, jego literackich analiz katabazy i anabazy: tenże, *W splątanej tkaninie stuleci... O literaturze polskiej kulturowego przełomu*, Białystok 2020.

³⁶ K.I. Gałczyński, *Niobe*, [w:] tegoż, *Portret muzy...*, t. 2, s. 547.

lata, latają samoloty. Nauka snuje wizje podboju kosmosu, a literatura zaczyna śnić swój sen *science fiction*. Samemu Gałczyńskiemu daleko do podbijania kosmosu, choć zawsze patrzy w niebo. Podmiot romantyczny nazwałbym podmiotem symfonicznym (w poznaniu, dążeniu do pełni), pragnącym usłyszenia bądź zagrania symfonii poznania i estetyki³⁷. Podmiot Gałczyńskiego jest inny: to podmiot niekończącej się muzycznej uwertury, przedkoncertowej próby wielkiego mistrza, który wie, że nie może już zagrać symfonii, ująć poznawczo i estetycznie kosmosu.

To podmiot, który przycupnął w świecie, dryfuje w nim, chroni się, opatruje rany, zapisuje kulturowo-cywilizacyjne lęki. Szuka też kątów, z których – wsparty zewnętrznymi mocami środowisk i idei – mógłby śpiewać, wyśpiewywać lirycznie świat i życie.

W Gałczyńskim istnieje pełna świadomość utraty przez człowieka romantycznych marzeń-wyobrażeń kosmosu, ale nie gaśnie samo marzenie o ich istnieniu.

Podmiot pozostaje tu w ciągłym ruchu w zamkniętym, ale napełnionym zmianą, gwarnym kosmosie. On sam, ów podmiot, poruszając się, pozostaje w jakimś głęboko wewnętrznym dystansie wobec tego ruchu: jest w nim bowiem coś stałego. Melancholia, liryzm, trwoga i pragnienie – to trwale nieruchome elementy w poruszającym się kosmosie, który jako całość jest zamknięty i jednowymiarowy. Minęły czasy Króla Ducha. Król już nie rządzi swym królestwem – wszechświatem, który wymknął się spod jego władzy: porusza się sam mocą praw natury, zachwyca, przemawia³⁸, pozwala na siebie spoglądać, a nawet się opisywać, ale czym jest? Czy trzeba o to pytać? Trzeba i nie trzeba... Lecz odpowiedzi w tej epoce udzielają inni: uczeni, ideolodzy, utopiści i kreatorzy światów nieistniejących.

Świat Gałczyńskiego, tak czasami odrealniony, jest i chce być ontologicznie rzeczywisty, osadzony w bycie, który nie jest złudą. Ale to poetyzujący podmiot Gałczyńskiego powleka tę ontologiczną realność siecią obrazów nowych-tych-samych, pragnąc równocześnie uwolnienia się i od tego poetyzowania, i od ruchu: obrazów, własnych przemieszczeń, ruchu spojrzeń. Od niestałości, zmienności, nietrwałości. Nie każda sztuka od tego uwalnia, czyni to dopiero ta, która przechodzi wraz z rozpoznaniem, że nie sposób pozostać do końca życia kosmicznym bałagulą³⁹. Tak, bałagulą, szalawilą, burszem, bezruchem w wiecznym ruchu, który wyznaje w 1942 roku w Stalagu Altengrabow:

³⁷ Zob. głębokie uwagi Marii Zadenckiej: „Z panią Muzyką błądzić przez pokoje – muzyka i przestrzeń w twórczości K.I. Gałczyńskiego”, [w:] *Dzieło i życie...*, t. 1, s. 105–120. Z licznych gestów poetyckich Mistrza gest muzyczny należy do najważniejszych.

³⁸ Zob. T. Rittel, *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego dyskurs o cierpieniu. Analiza językowo-kulturowa*, [w:] *Dzieło i życie...*, t. 1, s. 283–300.

³⁹ O figurze bałaguly zob. A. Nawarecki, *Bałaguly*, [w:] *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. D. Siwicka, A. Nawarecki, M. Bieńczyk, Warszawa 1996.

To nic, że droga daleka,
 że trzeba tęsknić i czekać,
 wieczór już blisko i anioł, Ty i Betlejem;
 a nadto Pan Bóg niesrogi
 kwiatusków nasiał wzdłuż drogi
 i każdy kwiatek powiada:
 – Miejcie nadzieję!⁴⁰

Takie umocowanie podmiotu ma konsekwencje estetyczne. Podmiot żyje w świecie estetycznie rozbitym, sfragmentaryzowanym, zhybrydyzowanym, w którym znaki tradycji, erudycji – pamiętajmy też o klasycznym odczycaniu Miśtrza, cytującego całe zdania z pamięci po łacinie – są przez jego wyobraźnię stale wchłaniane, przyswajane i przeobrażane, a na końcu, by tak rzec, okazywane światu jako stare-nowe, autorskie wiersze, obrazy, frazy Gałczyńskiego. Nie jest to świat estetycznie schacizowany nawet wtedy, gdy teksty poety przypominają hipersemiotyczne (nadnacenione), a właściwie beznacenione przekazy.

Dlaczego nie ma tu chaosu? Bowiem każda z tradycji, jakości, form estetycznych, jakie „przerabia” poeta, przeniknięta jest jego uspoijniającym cały ten świat liryzmem: jedynym w swoim rodzaju. To on jest tą nieskończoną, niekończącą się uwerturą niemożliwej w epoce nowoczesności symfonii poznania i estetyki, wiedzy o Wszystkim i sztuki Absolutu.

Jaki to liryzm?⁴¹ Nie jest to liryczność tylko sentymentalna. Liryzm Gałczyńskiego łączy w sobie melancholię straty i tęsknoty (rozpacz za utraconym Universum) i równocześnie widać w nim promień marzenia o innym, skalonym świecie. W liryzmie tym jest nawet zawarta – inna niż głęboka i stara melancholia straty – rozpacz wynikająca ze straty melancholii, z wpadania w stany ekstazy i odrętwienia, gdy melancholizowanie jest niemożliwe, a podmiot trwa w stuporze, w odrętwieniu i niemocie rozpacz.

Pomiędzy delectowaniem się stratą a marzeniem o niemożliwej pełni, między stratą melancholii a jej odzyskaniem mieści się jeszcze u Gałczyńskiego w jego liryzmie cała paleta jakości wyrażających bogactwo tego liryzmu, jego prostotę w skomplikowaniu: ironia (ale ciepła, nieniszcząca), tragiczność (ale bez tragedii), rzewność (kategoria zapoznana w XX wieku), czułość i empatia, intuicjonizm

⁴⁰ K.I. Gałczyński, *To nic, że droga daleka...*, [w:] *Szarlatanów nikt nie kocha...*, t. 1, s. 623. Podpis: *Stalag Altengrabow, 1942*.

⁴¹ Paradoksalnym elementem liryzmu jest uwolnienie poezji od natrętnej erudycyjności przez wzięcie jej w nawias, zawieszenie, stopienie. Zob. J. Ochorowicz, *Liryczna twórczość poetów. Szkic psychologiczny*, wyd. nowe, popr., Warszawa [1914], s. 104: „Jeżeli erudycja i filozofia mogą być przydatne p o e c i e – to wcale są niepotrzebne poezji. Jedna przydusza ją gruzami pamięci, druga próżnią abstrakcji”.

i refleksyjność, sarkazm i autorefleksja dumnego poety. Poety, który wie przy tym, że jest potomkiem Orfeusza, a nie zwykłym wierszopisem (choć wpada w wierszopisanie o strasznym wieku, w którym wymyślono najokrutniejsze szaleństwa, z komunizmem i faszyzmem na czele, wieku, który nim miota, któremu daje się czasem zwieść, niestety; czasem kokietuje totalitaryzmy, o tym też pamiętajmy). Ale to Orfeusz rozmawiający z księżycem: „Kiedy w szybie promień zamigoce,/ więc to ja, Twój księżyc. Serce nocy”⁴².

Zdumiewające są tonacje zlirowanego humoru Gałczyńskiego, poety funkcjonującego w kulturowym obiegu jako zgrywus, autor od skrzydlatych słów, ironista w najlepszym razie. A przecież humor pisarza przeniknięty jest tym samym liryzmem, który przesycą całe to imaginarium. Jego śmiech nigdy nie jest gargantuiczny, nawet kiedy śmieje się jak Gargantua albo z Gargantui. Nie jest to zimny śmiech Mefistofelesa. Jego śmiech nie jest śmiechem bez końca i miary, nieopanowanym. Gałczyński jest raczej poetą słodko-gorzkich, ironiczno-sarkastycznych uśmiechnień, chwilę trwających grymasów śmiechu i czegoś pośredniego między gestem śmiechu a naturalnym zaśmianiem się⁴³. Jego śmiech godzi z... (światem), ale nie wyzwała z niego. Nie oczyszcza świata i podmiotu, ale pozwala na c h w i l ę złapać oddech poecie i jego słuchaczom. Uśmiech pogodzenia (ze światem) ma w humorze Gałczyńskiego zawsze tę samą nutę, nutę nieodwołalnej straty i marzenia, które nie może się j u ż ziścić.

O czym marzy? O ustaniu ruchu. Co to znaczy?

Epilog: makatka Gałczyńskiego

„Poeci młodo zmarli – byli to prawie wyłącznie lirycy – twórczość epiczna lub dramatyczna wymaga więcej doświadczenia [...]”, pisał znakomity znawca psychologii twórczości, eseista Julian Ochorowicz⁴⁴. Gałczyński, jak na predestynowanego liryka, żył długo. I do końca zachował witalność. Może żył tak długo, a zmarł przedwcześnie, w chwili gdy osiągnął poetyckie apogeum, bo tak długo był trzpiotem, wcielał się w role, grał? Nie wiem. Marzył o ustaniu tego ruchu, który przenikał jego samego i kosmos, w którym żył i który w poezji tworzył, „do-(s) twarzał”. Pragnął, by ustało to rozpięcie między dokonaną i trwającą wciąż stratą a już niemożliwym i zawsze aktualnym marzeniem.

⁴² K.I. Gałczyński, *Księżyc*, [w:] *Portret muzy...*, t. 2, s. 723. Rok powstania: 1952.

⁴³ Zob. B. Gryszkiewicz, *Peklowana baronowa, czyli o „czarnym” humorze Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] *Dzieło i życie...*, t. 1, s. 53–70.

⁴⁴ J. Ochorowicz, dz. cyt., s. 77.

Jak sądzę, Gałczyński marzy o zawieszeniu kosmicznego gestu, o wygaśnięciu hałaśliwego ruchu: przede wszystkim dynamizmu swej niespokojnej wyobraźni. Nie chce być histrionem kosmosu i kosmicznym wagabundą zmieniającym maski. Potrzebuje jeśli nie porządku, to uporządkowania – nawet w intymnej, maleńkiej skali domu, przystani (tu: Leśniczówka Pranie), mikrokosmosu, a wreszcie uporządkowania, które byłoby Dziełem, a nie tylko lirycznym, rozrzuconym drobniactwem, formą hybrydyczną. Ma dość harmidru, ruchu, poetyckiego i życiowego bałagulstwa. Chce przystanąć nie w gwiazdach, a w domu, który miałby stałe ściany, rytm życia i, *last but not least*, sens. Poetycko to przystąpienie wydarzy się za sprawą Prania – w *Kronice olsztyńskiej*, *Niobe*, *Wicie Stwoszu* i *Pieśniach*.

Pamiętamy na pewno o tym, że Juliusz Słowacki marzył o posiadającym głębię świecie, o kosmosie, wyobrażając go sobie jako piękną makatkę, w której przeplatają się ze sobą nici Ducha i nitki materii. Żyjemy, imaginował sobie, po brzydszej stronie tkaniny, a tam, po stronie drugiej, jest świat pełni, piękna i Boskości. To, co duchowe, miało wnikać w to, co ziemskie, ale patrząc ze strony ziemskiej, to poeta-Orfeusz wskazywał mieszkańcom brzydszej strony makatki drogę ku stronie jedynie pięknej. Tak to sam, jako duch przewodnik, zapisał:

[...] księża myślą po większej części, że świat cały jest to, co się rusza, a za tym światem jest przepaść, w którą zjrzeć nie wolno, ani potrzeba... Nie tak jest, bo ta przepaść jest prawdziwym, ruszającym się, idącym ciągle do celu światem, a ten świat jest to dywanik na wywrót widziany, gdzie różne nitki wyłazą i giną znów niby bez celu i bez potrzeby... z tamtej strony są kwiaty i rysunek (Kor II 103)⁴⁵.

Sceptyczny wobec porywów Ducha, obdarzony zmysłem piękna – Ryszard Przybylski tak komentował wieszczą ontologię kobierca:

Symboliczny obraz bytu jest więc u Słowackiego prosty i jednocześnie bardzo wymowny. Podejrzewam, że przywędrował ze Wschodu. W *Bhagavadgicie* – pisze Mircea Eliade – „Bóg »tka« świat. Kryszna ogłasza się Najwyższą Osobą, która »tka ten Wszechświat«”. Byt jest tedy niby kobierzec lub dywan. Ta olśniewająca metafora podkreśla tylko beczelną istotę mitu: intuicyjną pewność siebie. Prosta informacja i wszystko już się wie. Wszystko nagle staje się jasne. Nasz materialny świat jest jak odwrotna, brudna i „zła” strona kobierca. Ucięte końce, gruzełki, poplątane nici. „Łąka niedorzeczności i kolorów”. Niedoskonałość. Zarys. Nonsens. Dopóki jesteśmy w ciele, w „formie”, nie możemy oglądać tej drugiej, właściwej i „dobrej” strony

⁴⁵ List J. Słowackiego do matki, *Paryż, sobota, 8 listopada 1845 r.*, [cyt. za:] *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, t. 2, s. 103.

kobierca, świata noetycznego. Możemy się jedynie domyślać, jaki jest, na podstawie tej rozmazanej bredni, którą oglądamy na co dzień⁴⁶.

Dlaczego przywołuję ten fragment? Żeby pokazać, czym różni się poznawcza pewność romantyka od takiego samego marzenia Gałczyńskiego. Też marzył on o pięknym kobiercu, o tkaninie. Też rozumiał, że potrzebny jest Boski Tkacz czy Boska Tkaczka, by tkanina nie tylko istniała, ale miała sens, była przesycona pięknem. Ale gdy Słowacki sam w sobie znalazł Tkacza (Boga, ewoluującego Ducha), to Gałczyński mógł już tylko (i aż) lirycznie marzyć o tym, by zostać Tkaczem. Kimś, kto tka tkaninę, w której słowo oznacza rzecz, czyn nie jest gestem, ruch czasem ustaje. Zapisał to marzenie w znakomitym finale pełnej ruchu *Kroniki olsztyńskiej*, gdzie tyle gwiazd, jezior, fal, szumów, odbić, gdzie tyle wszystkiego i tyle ruchu, który poeta... pragnąłby wygasić:

XX

Gdybym tkaczem był, na imieniny
taką tobie utkałbym tkaninę:

W samym środku rozległe jezioro,
nad jeziorem gwiazd modrych kilkoro,
a na brzegu posępna olszyna;

na olszynie nieruchome ptaki,
a w zatoce zębate szczupaki,
księżyc, noc i gwarliwa trzcina.

XXI

Słońce nad ziemią nisko,
chłodnawy wieczór wcześniej.
Rozpalimy wesołe ognisko,
zaśpiewamy wesołe pieśni.

Nasz płomień nie zagaśnie,
drogę do gwiazd odszuka
i nad gwiazdami błysnie.

Pierwsza pieśń o przyjaźni.
O obowiązku druga.

⁴⁶ R. Przybylski, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999, s. 151.

A trzecia – o ojczyźnie.
 Leśniczówka Pranie, 1950⁴⁷

Czy jednak ustanie ruchu oraz stworzenie tkaniny, w której wszystko jest na miejscu, unieruchomione, pewne i pełne sensu było możliwe jeszcze? Mógł stworzyć g o b e l i n przedstawiający pełnię bez ruchu? „Gdybym tkaczem był...”. Był „tkaczem”, poetą lirykiem. Nie był już boskim panem Słowa i nie mógł być Tkaczem-Kreatorem. *Kronikę olsztyńską* kończy płomień unoszący się dokądś, hen ku czemuś, co „nad gwiazdami błysnie”. Gdzie błysnie? Kończy je „chwilo trwaj, jesteś piękna” (*Verweile doch, du bist so schön!*), ale też stoickie, sobótkowe jak z Kochanowskiego, wkroczenie w święto, w radość. Gałczyński jest poetą unoszących chwil, wielkich gasnących błysków.

Ale czy to Seneka, czy Kochanowski, a może Heraklit i Goethe zasiedli z poetą przy tym ogniu? A te pieśni powinności – o przyjaźni, obowiązku, ojczyźnie – to Kant? Czy...?

„Gdybym tkaczem był...” – dlatego, że nie był Tkaczem, mógł być wspaniałym lirykiem. Dlatego, że nie był Tkaczem, mógł pisać w Praniu w 1950 roku *Pieśni*, a nie poemat o Wszystkim, *Króla-Ducha*.

Raz jeden Gałczyński nie tyle tragiczował liryzm, ile sam stał się tragiczny (po cichu, bez rozgłosu): umarł właśnie wtedy, kiedy obraz domu przestał składać z rozbitych szkielek. Kiedy raz jeden postanowił wstrzymać wszystkie te uwięzione gwiazdy, zapragnąwszy, by ruch odbił się w lustrze jak na kliszy i tak zatrzymał: jako obraz „tkaniny”, arras. Nie ma na niej domu, ale o dom chodziło. A może nawet, jak ci przekłęci romantycy, chciał wnikać w głąb lustra. Na drugą stronę.

I wtedy naprawdę umarł.

Elk, 21 stycznia 2024 r.

Bibliografia

- Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. 1–2, pod red. A. Kulawika i J.S. Ossowskiego, Kraków 2005.
- Gałczyński K.I., *Szarlatanów nikt nie kocha. Wiersze zebrane*, t. 1, wstęp J.S. Ossowski, Warszawa 2014.
- Gałczyński K.I., *Portret muzy. Wiersze zebrane*, t. 2, wstęp J.S. Ossowski, Warszawa 2014.

⁴⁷ K.I. Gałczyński, *Kronika olsztyńska*, [w:] *Portret muzy...*, t. 2, s. 520.

- Godlewska J., *Apolliniśkość w „Pieśniach” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3, s. 155–174.
- Goethe J.W. von, *Faust. Tragedia*, przeł. i posł. opatrzył A. Pomorski, Warszawa 1999.
- Grabowski A., *Tajemnica oczywista, albo cnota uważności, czyli o tym, jak helleńsko-romańskim tropem poetyki dotrzeć do intymnego źródła poezji*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3, s. 175–194.
- Kass W., *Gałczyński urzeczowiony*, „Topos” 2015, nr 4, s. 39–45.
- Kronika Olsztyńska – Konstanty Ildefons Gałczyński w fotografii Marka Truszkowskiego*, fot. i posł. M. Truszkowski, wstęp W. Kass, oprac. graf. M. Chojnowski, Pranie 2019.
- Kulawik A., *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Wrocław 1977.
- Kulawik A., *Poezja to jest złoty szerszeń. Rzecz o poematach K.I. Gałczyńskiego*, Kraków 2015.
- Ochorowicz J., *Liryczna twórczość poetów. Szkic psychologiczny*, wyd. nowe, popr., Warszawa [1914].
- Ossowski J.S., *Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*, Kraków 2006.
- Ossowski J.S., *Światy Gałczyńskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3, s. 53–80.
- Stawar A., *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959.
- Wyka M., *Gałczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970.

Jarosław Ławski
University of Białystok

THE COSMIC GESTURE OF GAŁCZYŃSKI

Summary

The author of the essay analyses the images of the Universe, the sky, the stars, and the Moon that appear in the works of K.I. Gałczyński (1905–1953). The analysis reveals that the poet made a poetic movement that the author refers to as the “cosmic gesture” in multiple poems, starting from the beginnings of his work until the end. The gesture consists in placing the lyrical subject and the created world in a cosmic space that is filled with the movement of stars, moons, and angels. However, this is not the Romantic universe: full of movement, infinite, with another, divine side. The universe of Gałczyński is infinite, yet closed, filled with the repetitive movements of celestial bodies. Close to the end of his life, the poet dreams about stifling this gesture and halting the cosmic movement. He dreams that the melancholic splintering of the subject between what has been lost and what is the dream about harmony and fulfilment will cease. When he had articulated this dream in a poetically perfect manner in the Songs (1950) and the Olsztyn Chronicles (1953), he died, probably of a heart attack.

Keywords: Konstanty Ildefons Gałczyński, the Universe, gesture, stars, fulfilment.

**„WIESZCZA” POEZJA GAŁCZYŃSKIEGO.
NA MARGINESIE WIERSZA
BOJĘ SIĘ ZOSTAĆ WIESZCZEM
(Z POWODU TZW. POLEMIKI „BRĄZOWNICZEJ”)**

Na początek wypada przypomnieć rozumienie wieszczej poezji. Badacz kultury romantycznej trójcy, Henryk Markiewicz, pisał: „Niezwykłe to w dziejach kultury literackiej miano – »wieszcz«. Wiara w nadprzyrodzone źródła natchnienia poetyckiego przewija się co prawda przez całą historię, poczynawszy od Platona; polski »wieszcz« jednak to nie tylko twórca natchniony, uświęcony wizjoner, profeta, ale także – duchowy przywódca narodu. Niezwykłe też jest trwale powiązanie tego określenia z trzema łącznie występującymi nazwiskami”¹. Cytowany fragment odnosi się oczywiście do zjawiska romantycznego respektu dla poezji i jej natchnionych, obdarzanych przez współczesnych sobie czytelników czią, autorów – Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego.

Wieszcz poezja w odniesieniu do Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego została ujęta w cudzysłów. Jest on znakiem ambiwalentnego stosunku poety do zakrzepłych w postaci Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego elementów zbiorowej pamięci, a tym samym poczucia oficjalnej, politycznie zadekretowanej, wspólnotowości. Co innego sama poezja – ona jest w wierszach autora *Zaczarowanej drożki* obdarzona wyjątkową rangą, poprzez rozległe, w tym romantyczne, konotacje i pomimo stosowanych przez niego rozmaitych form kpiny, degradacji czy banalizacji.

Pierwszeństwo Mickiewicza wśród wieszczów, narastające w drugiej połowie XIX wieku aż do kulminacji w roku stulecia narodzin poety, widoczne jest także w romantycznych odwołaniach wierszy Gałczyńskiego. Jest w nich miejsce i dla Cypriana Norwida, który na literacki Parnas dostał się z opóźnieniem i bywa wymieniany obok wielkiej trójcy. Mickiewicz w poezji autora *Listów z fiołkiem* jest

¹ Cyt. za: H. Gradkowski, *Zygmunt Krasiński – dzieje recepcji (na podstawie dzieł literaturoznawców i autorów podręczników szkolnych)*, Jelenia Góra 2010, s. 47.

traktowany z dużą poufałością – jak w *Wileńskim imbroglio*, w którym jest mowa o „rendez-vous z panem Mickiewiczem koło rzeczki”², czy w utworze *Jesień*, w którym poezja wieszczka jest po prostu czytana po śniadaniu („z którą byś po śniadaniu czytał Mickiewicza”³). „Mickiewicz na co dzień” jest hasłem wiersza z 1950 roku, w którym poezja „wielkiego Adama” ma towarzyszyć powszedniej pracy narodu⁴.

Czas powstania utworu *Mickiewicz na co dzień* zbiega się z głośnym wystąpieniem Kazimierza Wyki⁵ na Ogólnopolskim Zjeździe Polonistów, który był kolejnym – po szczecińskim zjeździe literatów z 1949 roku – etapem porządkowania dziedzictwa i wytyczania twórczych dyrektyw. Służyło temu celowi powołanie w 1948 roku Instytutu Badań Literackich, skupiającego postępowych badaczy, praktykujących marksistowskie metody badań. Píše o wystąpieniu Wyki z maja 1950 roku Mariusz Zawodniak:

To wówczas Kazimierz Wyka rozprawił się z całym dorobkiem badań nad polskim romantyzmem, kwestionując w swoim wystąpieniu praktycznie wszystko – zarówno dotychczasowe jego koncepcje (głównie Juliusza Kleiner’a), jak i metodologiczne stanowiska (filologiczno-genetyczny pozytywizm, idiografizm), oraz rezultaty badań. W 1950 roku Wyki nie zadowalała żadna z tradycyjnych pozycji, choć o kilku wyrażał się z uznaniem. W jednym referacie krytyk przekreślił dorobek całego zastępu badaczy – od Józefa Kallenbacha i Józefa Tretiaka poczynając, przez Stanisława Windakiewicza, Manfreda Kridla, Konrada Górskiego czy Wacława Borowego, na Juliuszu Kleinerze kończąc⁶.

Utwór Gałczyńskiego, admirujący powojenny porządek polityczny, nie posiada też, szczególnie kompromitujących autora. Nie pojawia się też w nim żaden wyrazisty znak panującej w 1950 roku ideologii. Socjalistyczny hołd oddany przez młodszego poetę wieszczowi stanowi dość ogólną apoteozę codziennej pracy, bliskiej Norwidowskiemu pojęciu „kształtu miłości”.

² K.I. Gałczyński, *Wileńskie imbroglio*, [w:] tegoż, *Utwory poetyckie*, Warszawa 1937, s. 44.

³ K.I. Gałczyński, *Jesień*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane w pięciu tomach*, t. 1, *Poezje*, Warszawa 1979, s. 45.

⁴ K.I. Gałczyński, *Mickiewicz na co dzień*, [w:] tamże, t. 2, *Poezje*, Warszawa 1979, s. 381.

⁵ Jeszcze w 1955 r. Wyka widział Mickiewicza przede wszystkim jako rewolucjonistę, zob. K. Wyka, *Na rozpoczęcie roku Mickiewiczowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1955, z. 2, s. 361–385. Píše: „Przez długie dziesiątki lat usiłowano przemilczeć, zakłamać, przeinaczyć Mickiewicza – ideologa, żarliwego i ludowego patriotę, demokratę i rewolucyjnego demokratę. W solidarystycznym, zacierającym prawdę jego idei, nimbie trzech wieszczów usiłowano roztopić jego radykalizm, drogę od ludowości romantycznej do politycznej walki”, [w:] K. Wyka, dz. cyt. s. 382.

⁶ M. Zawodniak, „Reakcyjny kanon”, czyli trójca wieszczów w klasowej wizji romantyzmu (kartka z dziejów recepcji), [w:] *Mickiewicz – Słowacki – Krasiński: romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*, pod red. E. Owczarz i J. Smulskiego, Łowicz 2001, s. 64.

Czy Gałczyński, pisząc wiersz *Mickiewicz na co dzień*, w aluzyjny sposób odnosił się do panującej w 1950 roku gorączki literaturoznawczej? A może pamiętał o odsłoniętym 28 stycznia tego roku, odbudowanym pomniku wieszczka na Krakowskim Przedmieściu? Utwór był z pewnością interpretacją dorobku wieszczka bez mesjanistycznych i religijnych odniesień, za to wpisującą się w hasła radosnej pracy i entuzjazmu budowy nowej Polski, zgodnej z kierunkiem nadanym przez nową władzę.

Mickiewicz i inni romantycy nie są jedynymi przykładami poetyckiej wielkości w utworach Gałczyńskiego – w jego wierszach przewija się cała plejada znakomitych, posiadających autorytet twórców, włączanych w potoczne sytuacje i konteksty. Jest w nich miejsce na Wergiliusza, który w utworze *W Warszawie* lata po stolicy („Wieczór po Żoliborzu jak Wergiljusz z latarką lata”⁷) oraz Lukrecjusza, przywołanego w poetyckim liście *Do Edwarda* („W ciszy serca Lukrecjusza tłumaczysz”⁸). Gałczyński dokonuje swoistego udomowienia Horacego (wiersze *Portret ojca artysty* ze słowami „A słowa jesień mają tak jak ludzka dusza –/ Mówi Horacjusz. Ojciec lubił Horacjusza”⁹ i *Opis domu poety* – „Przy kominku orzechy na dębowej tacy, [...] Jakoby dwa promienie: Plinjusz i Horacy”¹⁰). Starożytny autor doczekał się też oryginalnego, bardzo niewiernego tłumaczenia – mowa o utworze *Z Horacego*, który odnosi się do pieśni z księgi IV, zatytułowanej *Do Torquata* (*Diffugere nives redeunt iam gramina campis...*)¹¹. Zawarta w pieśni Horacego gorzka refleksja o przemijaniu przeistacza się w wierszu Gałczyńskiego z 1935 roku w opis wiosny obserwowanej w rzeczywistości miejskiej, zawiera również zaczepki kierowane w stronę gremiów nagradzających współczesnych twórców (Polska Akademia Literatury). Rozpoczyna swój „przekład” poeta:

⁷ K.I. Gałczyński, *W Warszawie*, [w:] tegoż, *Utwory poetyckie*, s. 38.

⁸ K.I. Gałczyński, *Do Edwarda*, [w:] tamże, s. 40.

⁹ K.I. Gałczyński, *Portret ojca artysty*, [w:] tamże, s. 49.

¹⁰ K.I. Gałczyński, *Opis domu poety*, [w:] tamże, s. 61.

¹¹ W wydaniem w 1935 r. we Lwowie tomie wierszy Horacego przekład brzmi:

„Zmienia szatę swą świat: już trawa się jawi na łące,
w gaju rozwija się liść.

Znikły śniegi, a rzeki, dotychczas roztopem huczące,
nurtem zaczęły znów iść.

Nago, bez lęku pływają trzy Gracje z gronem rusałek...

Roku ostrzega nas bieg

z każdą chwilą, codziennie kradnącą nam życia kawałek,

iż nie jest wieczny – nasz wiek...

Zephyr lody pokruszył – lecz wiosnę lato wnet wyprze!

Ono przemienie też wraz:

jesień jego dziedzictwo roztrwoni... I w tropy najszybsze

zimy powróci znów czas!”, za: Quintus Horatius Flaccus, *Wybór poezji*, Lwów 1935, s. 36–37.

Już odpłynął śnieg z gór, wracają trawy na pola,
 a lasom włosy zielone,
 ziemia żurnale przegląda, wiosenny kapelusz przymierza
 podług zdjęć z IKC [...]
 Poeci, którzy w tym roku nie dostali żadnej nagrody,
 Leją pieprzone łzy,
 Szukają trucizn sztyletów, nocą sny widzą dwuznaczne.
 Kurek im śni się i Bąk¹².

Tytułem uzupełnienia można dodać, że w roku powstania utworu Nagrodę Młodych PAL otrzymał Jalu Kurek za książkę *Grypa szaleje w Naprawie*, w tym samym 1935 roku Złotym Wawrzynem Akademickim Polskiej Akademii Literatury został wyróżniony Wojciech Bąk.

W galerii poetów w wierszach Gałczyńskiego jest miejsce także dla Artura Rimbaud w *Canticum canticorum* i innych, wśród których są: Blaise Pascal, Heraklit, Charles Dickens w *Modlitwie polskiego poety* oraz Pizon (rzymski konsul, znany raczej z *Listu do Pizonów* Horacego) w wierszu *Na Nowy Rok pijmy grapefruitowy sok* (*Farlandia*, 2008, s. 407) z 1946 roku, dedykowanym Jerzemu Waldorffowi.

Model poezji wieszczej, jako punkt odniesienia, towarzyszy autorowi *Zaczarowanej drożki* już od najwcześniejszych utworów. Przykładem wiersz *Proroctwa*, w którym widać wyraźny Mickiewiczowski adres, przedstawiony humorystycznie:

na WILEŃSKIE SMORGONJI!

Kończę wieszczyc. Pergamin
 Zapisany, noc głucha,
 Lecz dodam pod linjami,
 Że nastąpi posucha¹³.

Jednak to dyskusja, która wybuchła po tekście Tadeusza Żeleńskiego-Boya, zatytułowanym *Mickiewicz a My*, wydrukowanym w „Wiadomościach Literackich” (1928, nr 49), a potem jako przedmowa do dzieł Mickiewicza wydanych w opracowaniu Manfreda Kridla w Warszawie w 1929 roku, wywołała wiersz, w którym Gałczyński wyartykułował dobitnie nie tylko swój stosunek do Mickiewicza i jego kultu¹⁴, ale także, co prawda nie wprost, przedstawił własne zasady *ars*

¹² K.I. Gałczyński, *Z Horacego*, [w:] tegoż, *Farlandia*, Warszawa 2008, s. 222.

¹³ K.I. Gałczyński, *Proroctwa*, [w:] tegoż, *Utwory poetyckie*, s. 163.

¹⁴ Znaczenie ówczesnych polemik opisuje, za Andrzejem Z. Makowieckim, Jakub A. Malik: „W Boyowskiej rewizji poglądów na życie i twórczość Mickiewicza dostrzegalne są wyraźnie

poetica. Uczynił to, zapewne porwany temperaturą kampanii, w której znaczący głos należał również do przyszłego mistrza Zbigniewa Herberta, Henryka Elzenberga¹⁵.

Zanim Gałczyński wziął udział w, jak to określił, polemice „brązowniczej”, pisywał utwory określające status poety i źródła natchnienia. Wiele przy tym korzystał z utrwalonej w polskiej literaturze tradycji romantycznej, niekoniecznie w sposób kpiarski i groteskowy, z czego niejednokrotnie zdawano już sprawę¹⁶. Przykładem takiej lekcji, pominiętej w dotychczasowych badaniach, jest zawierający wyraziste przesłanie wiersz *Polska* z 1924 roku, w którym temat ojczyzny zostaje uznany za inspirację twórczości i staje się gwarantem artystycznej wartości. W swoim młodzieńczym tekście Gałczyński zdaje się przypominać romantyczny dysonans życia i dzieła, czy może raczej pragnienie jedności biografii i literatury, określając współczesnych sobie twórców poezji mianem: „wyblakli poeci,/ głupcy, włóczęgi, błazny, ścierki kawiarniane;”¹⁷ i przydając im jako nadrzędną cechę próżność, która „knebluje” poważne tematy i nie pozwala poświęcić wierszy prawdziwej wielkości. Kierowane do poetów wezwanie prorokujące powrót poezji karmiącej się miłością do ojczyzny – „Drugie Zmartwychwstanie” – Gałczyński ubiera w kształt Mickiewiczowskiej Wielkiej Improwizacji, przybierając pozę reprezentanta „serc milionów”. Należy jednak zaznaczyć, że niemal w tym samym czasie (1926 rok) powstaje utwór, który wyśmiewa patriotyczną pozę. Píše w *Mu-*

koncepcje *Ludzi żywych*. Z jednej więc strony jest to postulat specyficznego rozdzielenia człowieka prywatnego i dzieła, z drugiej – odcyfrowania na nowo biografii pod kątem wyświetlenia miejsc zaciemnionych czy wręcz przemilczanych. [...] Boy w zasadzie poezją i twórczością Mickiewicza interesuje się mało [...]. Jak przystało na biografistę, interesuje się Boy życiem Mickiewicza, w jego biografii oraz w jej »przyrządzaniu« przez badaczy odnajduje nienawistne mu rysy brązowania, kształtowania sylwetki wielkiego człowieka na wzór pomnika”. Zob. J.A. Malik, *Spisowy Adam. Nowaczyński wobec legendy Mickiewicza. Impresja bez pretensji*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, t. 46, nr 1, s. 91–92.

¹⁵ Zob. H. Elzenberg, *Wielkość i My*, „Droga” 1929, nr 6. Tekst został przedrukowany [w:] H. Elzenberg, *Pisma*, t. 1, *Z filozofii kultury*, wyb., oprac. i wprow. M. Woroniecki, Kraków 1991, s. 138–144.

¹⁶ Zob. A. Niewiadomski, „Niepotrzebne drzewo z wiecznym szumem”, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza”, 1988, s. 75–88, M. Tarnogórska, „Kilogramowa łąza” i „nastrojowa kanapa” w przestrzeni komicznej (Najmniejszego Teatru Świata), https://repositorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/9320/1/BSL_15_2019_M_Tarnogorska_Kilogramowa_1za_i_nastrojowa_kanapa.pdf [dostęp: 31.05.2023], J. Zając, *Ballady „o pani, co zabiła pana” w kontekście kryminologii i kryminału (Od Mickiewicza do Gałczyńskiego)*, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/1782/1/Zajac_Ballady_o_pani_co_zabila_pana_w_kontekście_kryminologii.pdf [dostęp: 31.05.2023].

¹⁷ K.I. Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach*, t. 1, s. 14.

z rymów zielonych zrobimy szpalery,
 a z białych będziesz miała majtki,
 z czerwonych dla mnie będzie frak¹⁸.

Kontekst, w jakim umieszczone zostały w tym wierszu barwy narodowe – mimo wyraźnego adresu z dziedziny poetyki opisowej, białych rymów – bez wątplenia stanowi kpinę z utworów nacechowanych patriotycznie. Ten splot powagi i szyderstwa zawsze już będzie towarzyszył Gałczyńskiemu, podejmującemu tematy metapoetyckie i arcypolskie.

Dylemat adekwatności postawy etycznej twórcy i walorów poezji był podejmowany przez romantyków, i nie zawsze bywał jednoznacznie rozwiązywany. Według Henryka Życzynskiego bohater *Nie-Boskiej komedii*, poeta i mąż, miał cechy tragiczne i komiczne zarazem. Pisze uczony, powołując się na Konstantego Danielewicz, wiernego przyjaciela poety:

Jako nieodłączny towarzysz Krasieńskiego, był on wtajemniczony w plan i ideę poematu. Danielewicz powiada więc o bohaterze „Nieboskiej”, że zakrawa na arlekina i że mu poeta nadaje postać „tragico-buffo”. Takim pojęciem „tragico-buffo” posługuje się bardzo często Krasieński, a zawsze na oznaczenie właściwej estetyce niemieckiej teorii humoru i ironji. Skoro więc Danielewicz z pomocą tego pojęcia określa charakter hr. Henryka, dowodzi to, że „Nieboska Komedja” łączyła się w swym po-myśle w jakiś sposób z teorią ironji romantycznej¹⁹.

Gałczyński wiele korzysta z teorii ironii, czego wyrazem jest właśnie utwór skierowany przeciwko Boyowi. Nie tylko więc, jak pisze Dorota Kulczycka tropiąca ślady romantycznych wieszczów w poezji autora *Listów z fiołkiem*,

Gałczyński przede wszystkim chce zabawić odbiorcę. Wykorzystuje najbardziej „dostrzegalne” pokłady tekstu, przede wszystkim ich sferę foniczną i leksykalną, a samą treść odczytuje w sposób przesadnie linearny, materializując wręcz abstrakcyjne pojęcia. Wybiera z tej poezji wszystko to, co niskie, trywialne, krzykliwe, absurdalne, ujawniając przy tym umyślnie antyestetyczne tendencje nie tylko swojej, ale i mic-kiewiczowskiej poezji. Ustosunkowuje się również do pośmiertnej sławy wieszcz, narażonego paradoksalnie – wskutek popularyzacji – na śmieszność. Tak rodzi się u niego, wypływając z różnych źródeł – żywioł parodii i groteski²⁰.

¹⁸ K.I. Gałczyński, *Utwory poetyckie*, s. 26.

¹⁹ H. Życzynski, dz. cyt., s. 67.

²⁰ D. Kulczycka, dz. cyt., s. 10.

Pod powierzchnią kpiny jest u Gałczyńskiego prawdziwy dylemat twórcy uwikłanego w życiowe zobowiązania. Ironia, która jest charakterystyczna dla jego poetyki, nie ośmiesza ani nie niweluje wartości, wręcz przeciwnie – ocala je, umieszczając w sferze konfrontacji powszechnego z podmiotowym, zamarłego z żywym. Píše Agata Bielik-Robson:

Romantyzm [...] przenosi problem ironii w sferę ontologiczną. Ironia przestaje być li tylko tropem, którego celem jest mówić co innego, niż ma się na myśli; staje się nieodłączną właściwością samego istnienia, projektowaną nań przez obecność bytu podmiotowego, jego marginesem wolności i niedokończenia. Ironia wskazuje również na punkt, w którym [...] styka się sfera przedmiotowa i podmiotowa [...]”²¹.

Tak się dzieje w wierszu *Boję się zostać wieszczem*, o którym będzie mowa za chwilę.

Romantyczną poezję przywołuje także młodzieńczy wiersz Gałczyńskiego, zatytułowany *Słowa zwycięskie*, pod którym mógłby się podpisać Juliusz Słowacki. „Słowa – kule ogniste,/ słowa – błyskawice syczące,/ słowa – cwałujące konie – meteory lecące z gwizdem!”²² – to przecież manifest znanych z „rymów błyskawicowych” możliwości oddziaływania poezji, siły przemieniania „zjadaczy chleba” w „aniołów”²³. Pragnienie wielkości poetyckiego dzieła odzywa się także w młodopolskim z ducha utworze z tego samego czasu, zatytułowanym *Pomysły*.

Przekonanie o związku poezji z duchowym życiem narodu było silnie akcentowane w publicystyce Gałczyńskiego w latach trzydziestych²⁴, kiedy poeta związał się ze środowiskiem „Prosto z Mostu”. Miarę tej współpracy rekonstruuje w swoim bogato udokumentowanym tekście Zbigniew Chojnowski, który przekonuje, że nie była ona nadto intensywna i nie wyłącznie zideologizowana, dotyczyła bowiem spraw literackich (między innymi najdłużej promowanej przez czasopismo książki poetyckiej Gałczyńskiego)²⁵. W 1935 roku w numerze 26 czasopisma Gałczyński publikuje felieton zatytułowany *Ze czią o Tobie mówimy, Wieszczu!*, w którym autor – biorąc w cudzysłów potoczny wyraz czci Mickiewi-

²¹ A. Bielik-Robson, *Granice ironii*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 168.

²² K.I. Gałczyński, *Utwory poetyckie*, s. 18.

²³ Dorota Kulczycka łączy ten wiersz z V pieśnią *Beniowskiego*, zob. D. Kulczycka, dz. cyt.

²⁴ O wileńskich losach Gałczyńskiego w tym czasie pisze Jerzy S. Ossowski w tekście *Wileński konterfekt Gałczyńskiego (w socjograficznych ramach)*, https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/2577/10_wilenski_konterfekt_galczynskiego_j_s_ossowski.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 31.05.2023].

²⁵ Zob. Z. Chojnowski, *Listy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego do redaktora „Prosto z Mostu”*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3, s. 81–101.

cza – występuje przeciwko niszczeniu pamiątek po poecie przez odwiedzających Zaułek Bernardyński 11, gdzie została napisana *Grażyna*²⁶.

Uwagi Gałczyńskiego odnoszące się do istoty i znaczenia poezji, spotęgowane dyżurną w środowisku, w którym się znalazł, ideologią narodową, zawiera tekst *Do przyjaciół z „Prosto z Mostu”* z 1936 roku („Prosto z Mostu” 1936, nr 21). Został on powtórzony w 1937 roku jako zamknięcie wydanego przez Stanisława Piaseckiego tomu wierszy²⁷, co stanowi wyraźny sygnał znaczenia, jakie nadawali mu zarówno poeta, jak i wydawca. Artykuł czyta się dziś trudno, zażenowanie budzą antysemickie tyrady, łączące pogardę z kultem osób boskich, Maryi i zastępów świętych. Swój deklarowany antysemityzm Gałczyński określa na łamach „Prosto z Mostu”, powołując się na Tadeusza Zielińskiego, jako „kulturalno-emulacyjny”²⁸. Jest to być może – biorąc pod uwagę atmosferę ideologiczną końca lat 30. XX wieku – argument wystarczający, by bronić poetę; jednak patrząc z dzisiejszej perspektywy, należy przyznać, że obrany przez Gałczyńskiego jako duchowy patron wybitny znawca antyku w żaden sposób nie może być rzecznikiem nie tylko „łagodnej”, ale i żadnej formy antysemityzmu. Jego postawa przed wybuchem II wojny i podczas okupacji jasno wskazuje na hitlerowskie sympatie.

Wpisany w tekst *Do przyjaciół z „Prosto z Mostu”* atak Gałczyńskiego na warszawskie środowisko literackie (z redagowanymi przez Grydzewskiego „Wiadomościami Literackimi”), wykorzystujący konteksty wileńskie, pewnie wpisałyby się w romantyczną polemikę młodego Mickiewicza z „krytykami i recenzentami warszawskimi”, gdyby nie nieprzychylnie argumenty, jakich użył poeta. Okazuje się bowiem, że współczesne mu prowincjonalne talenty, widoczne „po różnych Wilnach”²⁹, mają być, jego zdaniem, zdominowane przez nadmiar żydowskiej medytacji, która obezwładnia i oddala od prawdziwie twórczych tematów.

Z mocno publicystycznej i niezbyt delikatnej całości można jednak wyłoić fragmenty odnoszące się do poezji, jej sedna i znaczenia, ujmowanych bez polemicznych i „narodowych” konotacji. Jest w nich Gałczyński, jak się zdaje, wiernym uczniem romantyków. Świadczy o tym tytuł, łacińskie motto i część początkowa artykułu. Tytuł *Do przyjaciół z „Prosto z Mostu”* stanowi wezwanie, które, wzięte z tradycji retorycznej i literackiej (pieśni Horacego), zakorzeniło się w liryce romantycznej – wystarczy przypomnieć wiersze Adama Mickiewicza zaczynające się przymikiem do – *Do Niemna, Do Laury, Do*** Na Alpach w Splügen, Do... w sztambuch, Do M..., Do przyjaciół Moskali* czy późniejsze *Do Matki Polki*,

²⁶ K.I. Gałczyński, „Ze cziąg o Tobie mówimy, Wieszczu!”, „Prosto z Mostu” 1935, nr 26, s. 9.

²⁷ K.I. Gałczyński, *Utwory poetyckie*, Warszawa 1937.

²⁸ Tamże, s. 88.

²⁹ Tamże, s. 206.

Do B... Z... Formułowane przez Gałczyńskiego wezwanie do przyjaciół, wzmocnione mottem „moi umiłowania bracia, bądźcie niezłomni”, które być może wzięte zostało z pierwszego listu św. Pawła do Koryntian (1 Kor. 15,58), jest niczym innym, jak przypomnieniem filomackiej przyjaźni, której ślady mógł w Wilnie kontemplować poeta.

Czym jest poezja dla Gałczyńskiego? „Sławą zdobytą krwią poświęcenia”³⁰ (s. 197) – nie „pieniądzem fałszywym” (s. 197), „błagą” (s. 197) czy służbą rewolucji (s. 197), której zapleczem jest finansowa stabilność. Poezja nie jest spowalnianiem „polskiego wózka lirycznego” (co właściwie zatrzymał się przy „Balladach i Romancach” – stamtąd zaczniemy!), (s. 198), „nie jest skarbcem-poradnikiem sposobów, jak zdobyć wpływy na „gieldzie literackiej” (wasze ulubione słówko), wygodne mieszkania i bezpłatne karty okrętowe” (s. 199). Poezja – pisze poeta – „jest nabożeństwem nieustraszonych” (s. 199), efektem dojrzałości człowieka (s. 199), „świętością” (s. 200), oczyszczeniem (s. 200), hołdem oddanym życiu (s. 201), „rozdawanym bogactwem” (s. 202), „to jest szczyt, na który się wchodzi, albo przepaść, w którą się skacze” (s. 203), „gwałtownym rezonansem i jednocześnie cierpliwą kształtowniczką życia, silniejszą niż śmierć i faryzeusz i generalny inspektorat sił zbrojnych” (s. 206).

Odezwa Gałczyńskiego jest mocno ugruntowana w ideowej polityce redakcji, której wyrazicielem stał się Jerzy Andrzejewski ze swoim tekstem *Jeśli jednak umrze...*, opublikowanym w numerze 12 z 1936 roku i cytowanym przez poetę. Artykuł *Do przyjaciół* z „*Prosto z Mostu*”, obok specyficznej diagnozy stanu literatury, jest też wyrazistym odwołaniem do dekalogu. Píše w nim Gałczyński: „światopogląd poety nie może być inny jak chrześcijański” (s. 210), wskazując, że ów charyzmat powinien stać się zaczynem rewolucji społecznej, a w twórczości artystycznej gwarantować estetyczną jakość i moralny fundament.

W swoim wołaniu o powrót do cnót ewangelicznych i kształtowania rzeczywistości społecznej na ich wzór nie był w tym czasie Gałczyński odosobniony. Niewiele później, choć już w czasie wojny, o powrót do chrześcijańskich wartości dopominał się laureat Nagrody Nobla z 1948 roku, Thomas S. Eliot. W 1944 roku twierdził, iż warunkiem wolności twórczej jest norma klasyczna, którą identyfikował z grecko-rzymskim dziedzictwem i – w ostatecznym rozrachunku – z chrześcijaństwem³¹. I choć trudno zestawiać wyważony namysł amerykańsko-angielskiego poety z szowinistycznym tekstem Gałczyńskiego, warto podkreślić wspólny kontekst wystąpień, mających na celu zdefiniowanie

³⁰ Wszystkie określenia pochodzą z wydania firmowanego przez „Prosto z Mostu” *Utworów poetyckich*, Warszawa 1937, w nawiasach zaznaczono strony, z których wzięto cytaty.

³¹ Zob. T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk*, [w:] tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, s. 86.

zaangażowania literatury poprzez odwołanie do kulturowego dziedzictwa antyku i chrześcijaństwa.

Wiersz z powodu tzw. polemiki „brązowniczej” jest pisany w trybie przypuszczającym wyznaniem Gałczyńskiego-poety, które zawiera hipotezy i sugestie z dziedziny *ars poetica* oraz uwagi związane z instytucją wieszczą, ilustrowaną oczywiście kultem Mickiewicza i „odkłamującą” poetę kampanią Boya³². Wzorem namaszczonego poety jest pomnikowa figura z brązu (przypominająca monument Mickiewicza w Warszawie), a jego rola społeczna określana jest lekceważąco, w kategoriach lenistwa i dumy:

Potem bym, oczywiście,
był bardzo dumny:
nawet bym do obiadu
nie zlał z kolumny

³² O swoich doświadczeniach z Mickiewiczem i z oficjalną mickiewiczologią pisał Boy 11 listopada 1929 r. na stronach *Brązowników*: „Tak było z Adamem Mickiewiczem. W parę tygodni na zaproszenie wydawców napisałem przedmowę do nowego wydania *Dzieł poety*. Wywołała ta przedmowa żywe polemiki. Otóż zaciekawiony tematem, mimo że post festum, brnąłem dalej, nie mogłem się oderwać, figura Mickiewicza przykuwała mnie; zarazem coraz bardziej umacniałem się w przekonaniu – wyrażonym już w mojej Przedmowie – że ze wszystkich naszych wielkich jest on najmniej znany. Ucharakteryzowany na bożka, upraszczany i naciągany na wszystkie sposoby, traci on – dla ogółu przynajmniej – swą wieloplanowość, swoją głębię i bezpośredniość, które go czynią kopalnią niespodzianek i zagadek. Stał się raczej sztandarem niż człowiekiem. Otóż dzięki niezmiernej uprzejmości dyrektora Biblioteki Krasieńskich, pana Jana Muszkowskiego, któremu pozwalałem sobie na tym miejscu złożyć serdeczne podziękowanie, dostałem w ręce pewne dokumenty, rzucające moim zdaniem nowe światło na całą epokę życia Mickiewicza, jak również na osobliwy stosunek oficjalnej nauki do naszego największego poety. I z rozmów, jakie miałem w tym przedmiocie, z listów, jakie otrzymałem, zyskałem przeświadczenie, że istnieją u nas dwie wiedze: jedna urzędowa, druga prywatna, przekazywana sobie między fachowcami na ucho. Powie ktoś, że nie każdy szczegół życia wielkiego człowieka jest równie ważny i równie potrzebny; zapewne, ale w decyzji o tym muszą rozstrzygać względy istotne. Nie może historia literatury zmieniać się w hagiografię. A i ta hagiografia też bywa ciasno pojęta: czyż nie największym tytułem chwały św. Augustyna są własne jego Wyznania? W życiu wielkiego człowieka najpodnioslejszym widowiskiem jest ciągły dramat jego życia, nie zaś sztucznie przez zbyt cnotliwych biografów stworzona harmonia. Pod tym względem panowały u nas – zapewne wskutek nieszczęsnych warunków naszego bytu narodowego – dziwne pojęcia. Nie dalej jak wczoraj opowiadał mi bardzo poważny uczony następujący fakt. Ksiądz Kalinka zamierzył swego czasu napisać monografię Kościuszki. W pewnym momencie swoich badań przerwał je i odstąpił od zamiaru: »Nie (powiedział), nie mogę odbierać narodowi jego ideału«. Jestem pewien, że dobry ksiądz Kalinka przesadzał. Ale nie będę się dłużej rozwodził nad tą sprawą, bo ona właśnie jest przedmiotem tych zebranych w całość artykułów pisanych w gorączce poszukiwań lub w ogniu polemiki. Podpisuję je oto do druku w dniu jedenastej rocznicy Niepodległości, która wszak musi stać się naszym wyzwoleniem nie tylko politycznym, ale i historyczno-literackim”. Cyt. za: T. Żeleński-Boy, *Brązownicy. Cykl autorski 1930 r.*, Warszawa 2020, s. 9.

i leżąc na kolumnie,
trawiłbym obiad dumnie,
przygrywając na rymach
„trumny – kolumny”³³.

Dość pogardliwy stosunek do narodu, żywiony przez przedstawionego w wierszu wieszczą, wyraża się między innymi w pozycji, jaką przybiera on na pomniku. Jest to pozycja leżąca, wbrew dominującym pozom na Mickiewiczowskich monumentach w Warszawie, Krakowie, Lwowie i innych miastach. Na pomnikach zwykle poeta stoi na wysokim cokole, przykładając rękę (prawą lub lewą) do serca. Leżący Mickiewicz został przedstawiony na obrazie namalowanym przez ucznia Jana Matejki, Tomasza Lisiewicza przed 1904 rokiem, zatytułowanym podniośle *Apoteoza Mickiewicza*. Malowidło ukazuje umierającego wieszczą, otoczonego przez powołane przez siebie literackie postacie Tadeusza i Zosi, Grażyny, szlacheckich bohaterów *Pana Tadeusza*, bohaterów II i III części *Dziadów*. Spoczywający Mickiewicz to także obraz zachowany przez Seweryna Goszczyńskiego, który sportretował wieszczą piszącego III część *Dziadów*:

Kiedym go pytał, co on w rzeczywistości rozumiał przez tę liczbę 44, odpowiedział mi opowiadając obszernie pracę swoją nad tem miejscem *Dziadów*. – Było to w Dreźnie. – Miał nadzwyczajne natchnienie. – Przez trzy dni nie mógł się oderwać od pisania. – Stół zasłany był czystym papierem, a on przez cały dzień leżał prawie na stole i pisał – zaledwie tyle tylko odrywał się od pracy, ile było potrzeba niekiedy zjeść cokolwiek, poczem wracał natychmiast do siebie i ciągnął dalej pracę³⁴.

W pozycji leżącej pojawia się Mickiewicz również we wspomnieniu płk. Emila Bednarczyka, relacjonującego ostatnie chwile życia poety:

zastałem w jego pokoju panów Armand Lévy’ego, sekretarza, Henryka Służalskiego, jego adiutanta a przy łóżku siedzącego pułkownika Kuczyńskiego. Mickiewicz sam leżał, ubrany zupełnie prócz tużurka, którego jeszcze nie był wdział, na łóżku i ... żywą prowadził rozmowę o literaturze naszej z Kuczyńskim [...] ³⁵.

Istnieje odpowiednia fotografia zmarłego poety, przejmująca i świadcząca o przedśmiertnym cierpieniu.

³³ K.I. Gałczyński, *Boję się zostać wieszczem*, [w:] tegoż, *Dzieła w pięciu tomach*, t. 1, s. 108–109.

³⁴ <https://culture.pl/pl/artykul/mickiewicz-a-imie-jego-czterdziesci-i-cztery> [dostęp: 6.06.2023].

³⁵ <http://www.mickiewiczstambul.com/baza-wiedzy/choroba-i-smierc-mickiewicza/> [dostęp: 6.06.2023].

Jak widać z przytoczonych przykładów, pozycja leżąca wieszczka nie oznacza wcale jego lenistwa, w przekazach zawsze połączona jest z pracą umysłową (nawet umierający Mickiewicz na obrazie Lisiewicza otoczony jest postaciami ze swoich utworów), co w groteskowy sposób przebija się i przez tekst Gałczyńskiego, jako tworzenie trywialnego rymu „trumny – kolumny”.

Poezja wieszczka, według definicji zawartej w wierszu z powodu tzw. polemiki „brązowniczej”, ma za zadanie „wzwyż i wszecz ducha skrzydlić/ jeszcze i jeszcze”³⁶. Nie przekłada się to na charakterystykę poszczególnych dzieł Mickiewicza, przez Gałczyńskiego sprowadzonych do wymiaru schematu, stereotypu, czy wreszcie posiadających znamiona przemocy:

Potem bym, oczywiście,
stworzył część III
na radość Pomirowskim³⁷,
na rozpacz dzieciom [...]
naród bym, panie święty,
do łez przymuszał³⁸.

W chępliwym, ostentacyjnie degradującym Mickiewicza wierszu Gałczyńskiego jest – oprócz drwiny z argumentów Boya, występującego przeciw „upupianiu” poezji³⁹, zaglądającego do wieszczkiej alkowy i ogłaszającego z dumą dowody małości wieszczka – także coś więcej. Zupełnie serio, jak sądzę, Gałczyński pisze o istocie pracy twórczej⁴⁰, która wymaga uporczywości i praktyki („też bym napisał »Działy«, / gdybym się uparł”⁴¹; „Gdybym się już w poezji/ onej rozruszał, / w Paryżu

³⁶ K.I. Gałczyński, *Boję się zostać wieszczem*, [w:] tegoż, *Dzieła w pięciu tomach*, t. 1, *Poezje*, s. 109.

³⁷ Leon Pomirowski to szkolny polonista Gałczyńskiego, zob. D. Kulczycka, dz. cyt., s. 10.

³⁸ K.I. Gałczyński, *Boję się zostać wieszczem*, s. 108.

³⁹ Na marginesie można dodać, że *Ferdynand*, która ośmieszyła proces „upupiania” wielkich poetów na przykładzie Juliusza Słowackiego, została opublikowana przez Gombrowicza w 1937 r.

⁴⁰ Jest w wierszu Gałczyńskiego wiele ironii, podobnie jak we fragmencie tekstu mickiewiczologa, Jarosława Marka Rymkiewicza: „Dam ci – mówi – taki chwyt na rzeczywistość, taki jej ogląd, takie poczucie i przecucie jej tajemniczości, taką, krótko mówiąc, dam ci cudowną intuicję, że napiszesz swojego »Pana Tadeusza«. Dam ci taką przenikliwość, że posługując się nią zdrżysz z przerażenia, nie przypuszczając, iż coś takiego w ogóle może być dane człowiekowi. Nie obiecuję ci, że będziesz od razu sławny jak Mickiewicz, gdyż wiem, że nie bardzo ci na tym zależy. Ale oczywiście będziesz sławny i będziesz się musiał z tym pogodzić, ponieważ to, co napiszesz, będzie tak samo dobre jak to, co on napisał” (J.M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie latem roku 1983*, Warszawa 1996, s. 71–71).

⁴¹ K.I. Gałczyński, *Boję się zostać wieszczem*, s. 108.

bym napisał „P. Tadeusza”⁴²). Ma to potwierdzenie na przykład w wierszu *List do krawca Teofila*, nieprzypadkowo nawiązującym do postaci biblijnego adresata Ewangelii według św. Łukasza i korespondencji św. Pawła. W swoim utworze, przypisanym do krawca Teofila, Gałczyński pisze:

Więc przede wszystkim: Poeta, co słynie,
tak samo długo terminować musi,
różne posługi wypełniać w terminie:
Dziadziowi fajkę nabić, łeb – babusi,
Majstrową polaskotać w szyję, majstra w piętę,
Kiedy go męczy kacenjamer wstrętny.

IV
(O, jakże ciężkie są początki sztuki
I w poetyckiej, i w krawieckiej sztuce! [...])

XV
Bo z wierszem jest tak samo jak z kostiumem:
Uszyty tanio, zawsze jakiś kicz ma [...] ⁴³.

Na pół poważne wskazania twórcze tyleż świadczą o poetyce codzienności uprawianej przez Gałczyńskiego, co o samej materii słowa poetyckiego. Poezja na pewno nie może się składać z tanich wzruszeń i musi być wynikiem pracy (świadczą o tym pełne skreśleń rękopisy poetów). W napisanym w 1930 roku utworze *Noc listopadowa* temat krwawiącej podczas powstania Warszawy wywołuje przestrozę:

Bo strojne dźwięki wzruszyć lirą,
kostium pokazać muzealny,
śmieszny pantalon z kaszemiru,
halsztuk à la mèlancolique –
to bardzo łatwo...⁴⁴

W przejmujący sposób wyraził tę prawdę poeta w jednym ze swoich ostatnich wierszy (pochodzącym z 1952 roku), zatytułowanym *Chmiel na rogach jelenich*. Pisał w nim:

⁴² Tamże.

⁴³ K.I. Gałczyński, *List do krawca Teofila*, [w:] tegoż, *Farlandia*, s. 435–438.

⁴⁴ K.I. Gałczyński, *Noc listopadowa*, [w:] tegoż, *Dzieła w pięciu tomach*, t. 1, *Poezje*, s. 175.

Żebym tysiąc prób miał zrobić i milion,
 będę szukał formy najczystszej,
 czas, w którym żyłem, jak twarz lustra,
 sportretuję,
 tylko trzeba słów wolnych od wszelkiej naleciałości
 oczyszczonych, odnalezionych,
 tylko trzeba wielkiego wysiłku⁴⁵.

Znany z wiersza *Boję się zostać wieszczem* tryb warunkowy, został w cytowanym utworze użyty na określenie prawdziwej poezji, której istotą jest uparta praca nad szukaniem „formy najczystszej” (u Czesława Miłosza była to – w *Ars poetica* – „forma bardziej pojemna”). Jest tu już widoczny znak życiowego podsumowania, sygnał poważnego rozliczenia ze spraw, które u Gałczyńskiego niegdyś budziły sprzeciw lub prowokowały do błazeństwa i drwiny. Ale także i pochodzące z 1929 roku „brązownicze” równanie się poety z wielkością Mickiewicza nie jest przecież tylko pyszałkowatą pozą. Wiersz *Boję się zostać wieszczem* zawiera oczywiste i pozbawione kpiny odwołanie do tradycji – mierzenie się z wielkością Mickiewicza przez niedocenianego za życia Słowackiego. Trudno bowiem nie pamiętać o gwałtownej rozprawie, jaką autorowi *Pana Tadeusza*, uznawanemu przez emigracyjną publiczność za boga⁴⁶, wytoczył autor *Beniowskiego*. Kontekst poematu domaga się przywołania w tym miejscu ze względu na ironię, obejmującą swym zasięgiem utrwalone wzorce poezji romantycznej i sposoby jej recepcji, ale także z powodu poetyckiej autoprezentacji, dominującej nad losami heroikomicznego bohatera⁴⁷. Przykład z początku pieśni drugiej:

O! Boże! ileżbym stworzył romansów,
 Gdybym chciał wszystkich d...w być zabawą,
 Wyspą dla grubych naszych Sanczo Pansów,
 Na której by się uczyli ze sławą
 Sylabizować⁴⁸,

⁴⁵ K.I. Gałczyński, *Chmiel na rogach jelenich*, [w:] tegoż, *Farlandia*, s. 656.

⁴⁶ Tę retorykę powtórzył Słowacki w *Beniowskim*: „Bądź zdrów! – a tak się żegnają nie wrogi/ Lecz dwa na słońcach swych przeciwnych – Bogi”.

⁴⁷ Na kontekst *Beniowskiego* w twórczości Gałczyńskiego ogólnie, ale trafnie zwraca uwagę Dorota Kulczycka, pisząc: „Przejawia tę samą, co Słowacki w swoim poemacie dygresyjnym, werwę twórczą, podobną ironię i sarkazm. U obojgu poetów w zbliżony sposób dochodzi do głosu długo tłumiony śmiech, będący upustem goryczy, folgowaniem nastrojom, reakcją na nonsens. Łączy tych twórców jeszcze jedno – wiara w moc poetyckiego słowa. Temat, jedynie zasygnalizowany, myślę, że wymagałby osobnego, głębszego omówienia”, [w:] D. Kulczycka, dz. cyt., s. 14.

⁴⁸ J. Słowacki, *Dzieła*, wyd. przygotowane przez Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza pod

– lub z końcówki pieśni trzeciej:

Może, wieszcz, zechcę jeszcze w jasnowidzie
Rzec co ciemnego? Może wam pokażę
Pełne piorunów usta, piersi, trzewa?
Może zamilknę jak lew [...]
I mógłbym... Mógłbym, lecz nie chcę... A może
Nie mogę, nie mam dosyć serca, żaru.
Próchno świecące księżycowo w korze
Zda mi się pełne widm, pokus i gwaru...
Pełne... zatrzymaj mię, potężny Boże!
Bo gotów jestem dla lepszego czaru
Rzucić na serce mego czytelnika
Trochę awantur własnych spod równika⁴⁹.

Słowacki charakteryzuje siebie i swoje możliwości twórcze poprzez ukazywanie nieograniczonych możliwości pióra. Tę „poetykę warunkową” próbował już wcześniej, w lirycznym pamiętniku z orientalnej podróży. 22 października 1836 roku, w Aleksandrii, powstał wiersz, zaadresowany do wuja poety, Teofila Januszewskiego, w którym Słowacki pisał:

W kraju porzniętym wstążką jasną siedmiu Nilów,
Mógłbym o spokojnikach zapominać wiejskich,
Pijąc muł Etyopów – zamiast wód Letejskich.
Lecz ja przeciwnie – wszystkie widziane obrazy
W myśl kładę – jak na wielkie zwierciadło bez skazy,
I chciałbym wam, gdy noc was zimowa zaskoczy,
Tym zwierciadłem Egiptu słońce rzucić w oczy...⁵⁰

Owo „mógłbym”, użyte w „poetyckim liście z Egiptu”, w późniejszym *Beniowskim* wymierzone w uśpioną słowami wieszczka publiczność, wydaje się bliskie postawie, jaką w 1929 roku przybrał wesołkowaty polemista wobec przeciwnika „brązownictwa”. „Mógłbym” jest wyrazem wiary Słowackiego we własne poetyc-

red. Juliana Krzyżanowskiego, wyd. drugie, t. 3, *Poematy. Beniowski*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1952, s. 39.

⁴⁹ J. Słowacki, *Dzieła*, s. 77–80.

⁵⁰ J. Słowacki, *Do Teofila Januszewskiego*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, wyd. drugie, dział drugi, *Utwory wydane ze spuścizny rękopiśmiennej*, t. 9, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu – Listy poetyckie z Egiptu – Plan Rhamzesa – Posielenije – Poemat tercynowy o piekle* – oprac. M. Kridl *Beatryks Cenci* – oprac. J. Czubek, J. Kleiner i J. Kuźniar. *Krak – Makbet* – oprac. J. Kuźniar, bibliogr. oprac. W. Hahn, Wrocław 1956, s. 106.

kie racje, ale też dowodem całkowitej bezradności poety wobec gustów współczesnej publiczności, co podziela Gałczyński. Rozminięcie się z „horyzontem oczekiwań” krytyków i czytelników jest dla obu twórców ceną, jaką uiszczają w zamian za uparte trwanie przy swoim i własną poetycką niezależność.

Przykładem „poetyki warunkowej” Gałczyńskiego, zastosowanej dla wykpienia przemądrzałej opinii literackiej, jest wiersz *Evviva la poesia* z tego samego co *Boję się zostać wieszczem* 1929 roku. I w nim poeta występuje przeciw umniejszaniu wielkości poezji (wielkiej poezji) i odnosi się do gwałtownego wystąpienia Boya:

Koń by też pisał wiersze,
gdyby mu dać sto złotych,
też miałby aspiracje,
ambicje i tęsknoty:
co mówię? nawet wielbłąd
gwizdnąłby na pustynię,
gdyby mu, jak Boyowi,
dać przednich wódek skrzynię;

i nawet nietoperze,
które wiszą na głowie,
pisałyby komedie –
a cóż dopiero człowiek?”⁵¹

Gałczyński zupełnie serio rozgrywa swój pojedynek z Tadeuszem Żeleńskim-Boyem, będącym uosobieniem dogmatyzmu krytyki literackiej. Podobnie jak w poemacie Słowackiego, stawką w tym starciu jest sama literatura, która ma być żywa (w wierszu z 1947 roku zatytułowanym *Pomnik studenta* Gałczyński pisał, nawiązując również do Mickiewicza: „Bo żywy student to jest kłopot dziki./ A my, Polacy, my lubim pomniki”⁵²), a podczas lektury powinna poruszać, wywoływać emocje, wytrącać z poczucia samozadowolenia.

Poezja widziana jako proces twórczy (ilu poetów wypowiada się na temat „radości pisania”...) zarówno u Słowackiego, jak i u Gałczyńskiego, ma zawsze znamiona toczonej w odosobnieniu walki. Pomnikowy Mickiewicz z wiersza *Boję się zostać wieszczem* jest wyniesiony (przebywa na kolumnie) i wyobcowany ze społeczeństwa, i to właśnie z samotnością poety, wyzbywając się kpiny, utożsamia się Gałczyński. Píše w ostatniej strofie swojego wiersza:

⁵¹ K.I. Gałczyński, *Evviva la poesia*, [w:] tegoż, *Dzieła w pięciu tomach*, t. 1, *Poezje*, s. 135.

⁵² K.I. Gałczyński, *Pomnik studenta*, [w:] tegoż, *Farlandia*, s. 505.

Wtedy ja, na pomniku
i w cieniu więzów,
stać będę sobie, smutna
figura z brązu,
rękę do serca ładnie
przyłożywszy, bezradnie
łać będę łzy rzęsiste
na spodnie z brązu⁵³.

„Łzy rzęsiste” są widocznym sygnałem lektury liryków lozańskich, być może też strof Cypriana Norwida *W Weronie*. Ale idąc tropem Słowackiego, w swojej poezji roniącego łzy nad wyraz obficie (o czym przekonuje Marek Piechota⁵⁴), należy w tym miejscu przywołać utwór, w którym wieszczka sława jest definiowana właśnie poprzez płacz. To łzy stają się istotą trwałego oddziaływania na czytelnika, we łzach objawia się wieczna moc poezji. Pisze Słowacki w późnym, pochodzącym z 1846 roku, wierszu z *Raptularza*:

Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwała,
Że w posąg mieni nawet pożegnanie.
Ta kartka wieki tu będzie płakała
I łez jej stanie.

Kiedy w daleką odjeżdżasz krainę,
Ja kończę moje na ziemi wygnanie,
Ale samotny – ale łzami płynę –
I to pisanie...⁵⁵

Przytoczony utwór zgadza się z „uczuciową” istotą literatury określoną w wierszu Gałczyńskiego *Boję się zostać wieszczem*. Wspólne obu poetom są posągowość jako punkt odniesienia dla samotności, płynące bez skrępowania łzy. Obaj definiują się przez „to pisanie”, które obrazuje jednocześnie twórczą mękę i zanurzenie natchnienia w potoczności. Uderza u obu poetów tak bliskie zesta-

⁵³ K.I. Gałczyński, *Boję się zostać wieszczem*, [w:] tegoż, *Dzieła w pięciu tomach*, t. 1, *Poezje*, s. 110.

⁵⁴ M. Piechota, *Łzy Słowackiego. Rekonesans*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1–2, s. 151–169.

⁵⁵ J. Słowacki, [*Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwała...*], [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, dział drugi, *Utwory wydane z pułczizny rękopiśmiennej*, pod red. J. Kleinera przy współpr. W. Floryana, *Wiersze drobne z lat 1843–1849* – oprac. J. Kleiner i J. Kuźniar – *Poeta i natchnienie* – opracowali J. Kleiner i W. Floryan, bibliogr. oprac. W. Hahn, wyd. pierwsze, Wrocław 1960, t. 12, część pierwsza, s. 224.

wienie kontrastowych wobec siebie wieszczej wyniosłości i autentycznych emocji, szablonowej sławy i prywatnego wzruszenia nad wierszem, utartej konwencji i ocalającego wymiaru poezji. Zgodny jest wreszcie dystans, by nie rzec nonszalanca, wobec społecznych procesów „brązownictwa”, niszczących to, czym jest „wieszczka najjaśniejsza chwała”.

Bibliografia

- Bielik-Robson A., *Granice ironii*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 166–182.
- Chojnowski Z., *Listy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego do redaktora „Prosto z Mostu”, „Bibliotekarz Podlaski”* 2019, nr 3, s. 81–101.
- Eliot T.S., *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel i in., Warszawa 1998.
- Elzenberg H., *Pisma*, t. 1, *Z filozofii kultury*, wyb., oprac. i wprowadz. M. Woroniecki, Kraków 1991, s. 138–144.
- Gałczyński K.I., *Dzieła w pięciu tomach*, t. 1, *Poezje*, Warszawa 1979.
- Gałczyński K.I., *Dzieła w pięciu tomach*, t. 2, *Poezje*, Warszawa 1979.
- Gałczyński K.I., *Farlandia*, Warszawa 2008.
- Gałczyński K.I., *Utwory poetyckie*, Warszawa 1937.
- Gałczyński K.I., „Ze czcią o Tobie mówimy, Wieszczu!”, „Prosto z Mostu” 1935, nr 26, s. 9.
- Gradkowski H., *Zygmunt Krasiński – dzieje recepcji (na podstawie dzieł literaturoznawców i autorów podręczników szkolnych)*, Jelenia Góra 2010.
- Malik J.A., *Spizowy Adam. Nowaczyński wobec legendy Mickiewicza. Impresja bez pretencji*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, t. 46, nr 1, zeszyt 1, s. 91–92.
- Niewiadomski A., „Niepotrzebne drzewo z wiecznym szumem”, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1988, s. 75–88.
- Piechota M., *Łzy Słowackiego. Rekonesans*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1–2, s. 151–169.
- Quintus Horatius Flaccus, *Wybór poezji*, Lwów 1935.
- Rymkiewicz J.M., *Rozmowy polskie latem roku 1983*, Warszawa 1996.
- Słowacki J., *Dzieła*, wyd. przygotowane przez Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza pod redakcją J. Krzyżanowskiego, wyd. drugie, t. 3, *Poematy. Beniowski*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1952.
- Słowacki J., *[Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwała...]*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, dział drugi, *Utwory wydane z puścizny rękopiśmiennej*, pod red. J. Kleinera przy współpr. W. Floryana, *Wiersze drobne z lat 1843–1849* – oprac. J. Kleiner i J. Kuźniar – *Poeta i natchnienie* – oprac. J. Kleiner i W. Floryan, bibliografię oprac. W. Hahn, wydanie pierwsze, Wrocław 1960, t. 12, część pierwsza.
- Słowacki J., *Do Teofila Januszewskiego*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, wyd. drugie, dział drugi, *Utwory wydane ze spuścizny rękopiśmiennej*, t. 9, *Podróż do*

Ziemi Świętej z Neapolu – Listy poetyckie z Egiptu – Plan Rhamzesa – Posielenije – Poemat tercynowy o piekle – opracował M. Kridl, *Beatryks Cenci* – opracowali J. Czubek, J. Kleiner i J. Kuźniar, *Krak – Makbet* – oprac. J. Kuźniar, bibliografię oprac. W. Hahn, Wrocław 1956.

Wyka K., *Na rozpoczęcie roku Mickiewiczowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1955, z. 2, s. 361–385.

Zawodniak M., „Reakcyjny kanon”, czyli trójca wieszczów w klasowej wizji romantyzmu (*kartka z dziejów recepcji*), [w:] *Mickiewicz – Słowacki – Krasiński: romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*, pod red. E. Owczarz i J. Smulskiego, Łowicz 2001, s. 61–70.

Żeleński-Boy T., *Brązownicy. Cykl autorski 1930 r.*, Warszawa 2020.

Źródła internetowe

<https://culture.pl/pl/artikul/mickiewicz-a-imie-jego-czterdziesci-i-cztery>.

https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/2577/10_wilenski_konterfekt_galczynskiego_j_s_ossowski.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/9320/1/BSL_15_2019_M_Tarnogorska_Kilogramowa_lza_i_nastrojowa_kanapa.pdf.

https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/1782/1/Zajac_Ballady_o_pani_co_zabi-la_pana_w_kontekscie_kryminologii.pdf.

<https://www.kigalczynski.pl/prace/konferencje/krakow2003/referaty/kulczycka.pdf>.

Agnieszka Czajkowska

Jan Długosz University in Częstochowa

„BARD” POETRY OF GAŁCZYŃSKI.

IN THE MARGIN OF THE POEM *I’M AFRAID TO BECOME A BARD* (BECAUSE OF THE SO-CALLED „BRONZING” POLEMIC)

Summary

The article is an interpretation of K.I. Gałczyński’s poem *I’m afraid to become a bard* (due to the so-called „bronze polemic”) in the context of the 19th century cult of Mickiewicz, discredited in 1928 by Tadeusz Boy-Zeleński, and elements of romantic poetics present in his works. Gałczyński’s poetry is rich in references to great European authors, and formulates a maximalist program for 20th-century lyricism both aesthetically and ideologically. The model of reference to the cult of Mickiewicz and the figure of identification with the fate of the bard is for Gałczyński the poetry of Juliusz Słowacki.

Keywords: bard, poetry, cult, monument, Gałczyński.



Steve Parker (alias Konstanty Gałczyński),
syn poety podczas wizyty
w Praniu w 1998 r., fot. W. Kass (z arch. Muzeum)

FANTASMAGORIE IRONISTY, CZYLI GDZIE BŁĄDZI CHRYZOSTOM BULWIEĆ GAŁCZYŃSKIEGO?

Nieszczęśliwy poemat

Przełom września i października 1953 roku był ciepły, była prawdziwa, polska złota jesień. W gazetach pisano o tym, że w Olsztynie właśnie działalność rozpoczął teatr lalek, niebo przez większość czasu było jasne, pogoda zachęcała do spacerów. Gałczyński koniec lata oraz jesień spędza w Leśniczówce Pranie i w tym czasie tworzy swój najdłuższy z poematów, który drukuje w odcinkach w „Przekroju”. Dodajmy, że to jeden z najdziwniejszych utworów, najmniej też wzbudzający zainteresowanie badaczy, a także – niestety – jeden z najmniej dziś znanych, niemal zapomnianych wśród czytelników. Powody trudnych losów poematu są różne, należy do nich między innymi pierwsza etykieta, która przyłgnęła do utworu, nazwanego ideowym, mającym znamiona utworów pisanych – jak twierdzi Jerzy S. Ossowski – „na zamówienie”. Według niektórych „wiersze Gałczyńskiego pełniły role użytkowe (propagandowe i agitacyjne) i doraźnie dydaktyczne¹. Do takich utworów należeć miał właśnie – nazwany przez Czesława Miłosza – „gorliwym”, „poważnym poematkiem” – poemat o przedziwnej podróży. O wiele bardziej surowy sąd w *Urokach dworu* głosi Wiesław Paweł Szymański, mówiąc, że „najbardziej żałuje napisania książki o Gałczyńskim, ponieważ przeoczył w niej wiersz *Lekcja bolszewicka*, pominął niektóre proreżimowe *Zielone Gęsi*, przemilczał *Chryzostoma Bulwiecia podróż do Ciemnogrodu*, słowem – jako intelektualista akademicki za nieujawnienie poparcia Gałczyńskiego dla propagandy komunistycznej zasługuje na pogardę².

¹ J.S. Ossowski, *Sprawa Gałczyńskiego. Szkice z antropologii kultury literackiej*, Kielce 2011, s. 175.

² W.P. Szymański, *Uroki dworu (rzecz o zniewoleniu)*, Kraków 1994, s. 109–112.

Nie mniej kłopotów, niż rzekome uwikłanie w komunistyczną propagandę, sprawa kwestia genologiczna, przyporządkowanie dzieła do konkretnego gatunku, opatrzenie odpowiednim przymiotnikiem. Teresa Wilkoń na pytanie postawione w tytule *Poemat czy satyra* odpowiada niejednoznacznie, nie kryjąc zarazem, że sprawy poetyki łączą się według badaczki z ideologią i wpływem epoki:

Są to sygnały, niestety dość liczne, pewnego pauperyzowania się groteskowo-satyrycznego stylu poety. Mogła to być reakcja na te głosy krytyki, które zarzucały pocie drobnomieszczański estetyzm. *Chryzostoma Bulwiecia podróż do Ciemnogradu* stoi na pograniczu satyry i groteski, z tym, że przeważają jednak składniki satyryczne, co było wyraźnym ustępstwem na rzecz socrealistycznych postulatów, według których satyra powinna zawierać więcej gniewu niż humoru, więcej dydaktyzmu niż zabawy³.

Więcej życzliwości wobec poematu miał Tomasz Stępień, piszący w książce *Gałczyński i media*, że swój światopoglądowy dekalog poeta ustalił w latach 1929–1939, stały się nim poezja, miłość, praca. I to one dominują w utworach poetyki „groteskowego realizmu” i „liryki magicznej”⁴.

Rozterki badaczy skupionych na uwikłaniu poety w system polityczny nie rozwiązują w pełni podstawowej kwestii, którą pozostaje problem fundamentalny dzieła, mianowicie: o czym ono jest. O czym jest najdłuższy, bo złożony z 300 posegmentowanych czterowersowych zwrotek, w sumie z 945 pięciosylabowych wersów. Taka struktura wersyfikacyjna nadaje poematowi płynność i tempo. Przyjęło się umiejscawiać *Chryzostoma Bulwiecia* w obrębie poematów Gałczyńskiego. Jak pisze Teresa Wilkoń,

dlatego, że jest to utwór długi, narracyjno-opisowy, nawiązujący do tradycji, zdaniem niektórych krytyków – do tradycji poematu heroikomicznego. Po drugie dlatego, że zawiera pewne cechy poetyckie, że są w nim obecne przebliski wyobraźni poety, tak ważnego składnika poematów: *Balu u Salomona*, *Noctes Aninenses*, *Kolczyki Izoldy*, *Zaczarowana dorożka*, *Niobe i Wit Stwosz*. Utwór niewiele jednak miał cech wspólnych z poematami heroikomicznymi Krasickiego i Węgieńskiego. Z drobnymi wyjątkami brak w tym utworze stylizacji pastiszowej na styl heroiczny⁵.

Brak zgodności badaczy odnośnie do jednoznacznego przypisania poematu Gałczyńskiego do jednego gatunku oraz różnorodność propozycji określenia go w pewnym porządku ideowym może świadczyć o tym, że jest to utwór w jakimś

³ T. Wilkoń, *Poematy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Katowice 2010, s. 75.

⁴ T. Stępień, *Gałczyński i media*, Katowice 2005, s. 28.

⁵ T. Wilkoń, dz. cyt., s. 75

sensie eksperymentalny, oryginalny, wprowadza w poetyce Gałczyńskiego nowy wymiar. A nawet w poetyce epoki stanowi nowy i wyrazisty akcent na mapie lirycznych poszukiwań języka najlepszego do opisania świata rozsypanego, niepewnego, wciąż odtwarzanego. Gałczyński doskonale wyczuwał dyktaturę polityczną i wiedział, jak „wędrować” przez wertepy socrealistycznych nonsensów. To można odnaleźć w podróżach Bulwecia.

Sztuka błędzenia na mapie

W pewnym sensie znowu wygrywa tu poeta, Gałczyński niewinnie wodzi za nos historyków i teoretyków literatury, pozwalając na „symboliczne” liczenie sylab i ważenie nacechowanych politycznie wyrażen. W poemacie bowiem nie da się jednoznacznie stwierdzić czystości gatunku, a jego ostateczna wymowa, znaczenie, sens wymykają się, gdyby patrzeć nań wyłącznie jak na tekst realizujący zadanie tendencyjne.

Łatwiej znaleźć w poemacie synkretyzm gatunkowy, grę słowem i znaczeniem, wspomniane wodzenie za nos czytelnika, a może i cenzora, z którym zmagał się pisarz w „Przekroju”, niż potulne mieszczczenie się w nie jego ramach. *Chryzostoma Bulwecia podróż do Ciemnogrodu* rozpoczyna się sceną teatralnego dialogu, w której występują dwie postaci, tą drugą jest tytułowy Lis. Bulwieć dzwoni do Orbisu, planując podróż do miasta przez siebie wymyślonego w przekonaniu, że przecież być musi, bo gdyby nawet takiego nie było, to Bulwieć gotów jest je odkryć. Dialog stylizowany jest na typową teatralną, kabaretową scenkę, klient chce kupić po prostu bilet, ale automatyczny charakter udzielanych mu odpowiedzi (stacja nieznana, stacja nieznana, tak, proszę pana) zdradza interlokutora jako osobę słabo rozeznaną w geografii, turystyce, albo w zagadnieniach wyobraźni. Chryzostoma pierwszym teatralnym gestem jest okazanie złości i rzucenie z łoskotem słuchawki. Bohater jakoś też niezbyt wyraźnie odnosi się do dziwnej rozmowy sprzed chwili, natychmiast przechodząc do kontemplowania tego, co widzi za oknem, a jest to –

jesień jak kalejdoskop.
Lub szarfa. Do wyboru.

Bulwieć słuchawkę poprawia na widelkach;
Porządku wzywa głos go.
Za oknem jesień jak barwne szkiełka,
Czyli wspomniany kalejdoskop.

Taką jesienią, gdy liście lecą,
 Chętka na podróż bierze.
 Bulwieć w atlasach szuka ze świecą.
 O, Ciemnogrodzie, gdzieżeś?⁶

Poeta nie przedstawia swego bohatera, domyslać się jednak można, że to ktoś mający ambicje, odważny, gotów do przemierzania świata, mający o sobie nie-małe mniemanie. Z głosu narratora, tak bliskiego bohaterowi, dowiadujemy się, że jesień to dobra pora na odkrycia, wówczas bowiem Guglielmo Mezzo odkrył Wyspę Łotrów Panteję. I dodaje: Bulwieć też mógłby odkryć co nieco. Na południowym Cyprze turysta rzeczywiście może znaleźć wyspę Panthea, ale nie dowie się już, dlaczego miałyby ona być Wyspą Łotrów. To informacje, które jako prawdziwe, zaczynają się w poemacie przeplatać z wyobraźnią i dalekimi skojarzeniami poety. Wielki odkrywca wyspy Guglielmo Mezzo, niełatwy do odnalezienia w kronikach podróżniczych, łatwo się daje zidentyfikować jako odkrywca radia, także na literę M. – Guglielmo Marconi. A może to niefortunny dialog, słuchawka telefoniczna przed chwilą rzucona przez Bulwiecia uruchomiła lawinę skojarzeń tak, że doprowadziła do zrodzenia hybrydy, połączenia fikcyjnego podróżnika Mezzo z prawdziwym Marconim? Może nieistniejąca Wyspa Łotrów to w istocie kraina wymyślona przez Marconiego, niewidzialny świat eteru, magicznej wędrówki głosu, zakłęty w słuchawce, w głośnikach?

Bulwieć musi być inteligentem, nie rezygnuje z raz podjętego zadania, a plan ma charakter badawczy, naukowy. Bohater ogląda globus, przeszukuje go metodycznie, zaczynając od pierwszych liter alfabetu, najpierw znajduje Barcelonę, potem Bremę. Jako wykształcony i niestrudzony badacz

Wertuje księgi.
 Szuka w opisach;
 W końcu po radę
 idzie do Lisa. (s. 651)

W tej części poematu, którą można nazwać „odcinkiem”, zatytułowanej przez Gałczyńskiego *Lisem*, powraca dialog, wskazujący na dobrą znajomość Bulwiecia z Lisem, o którym jednakże też nic nie wiadomo. Chryzostom zwraca się do niego:

⁶ K.I. Gałczyński, *Chryzostoma Bulwiecia podróż do Ciemnogrodu*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 2, *Poezje*, weryfikacja tekstu N. Gałczyńska, przypisy A. Stawar, Warszawa 1957, s. 651. (Wszystkie cytaty z tego wydania, w nawiasie podaję numer strony).

– Lisie kochany,
Lisku, liseczku,
Gdzie jest Ciemnogród,
Gdzie to miasteczko?

– Panie – Lis powie –
W tym coś jest z szykan.
Może pan myśli,
Że to Watykan?⁷

Czy Lis mógłby tu być personifikacją cech takich jak spryt, podstęp, kłamstwo, które do literatury wprowadzili La Fontaine czy Krasicki? A może jest tu coś więcej, mianowicie – czy Lis, którego tożsamość pozostanie zakryta, a który od początku towarzyszy Chryzostomowi jako doradca, opiekun w podróży, czy nie jest *alter ego* bohatera? Może jego złym duchem, faustycznym wcieleniem, rozpoznaniem zła towarzyszącego człowiekowi w jego życiowej wędrówce? W historii o *Końcu świata* Lis wyraża satysfakcję z chaosu, którego jest autorem, prawie jakby miał coś wspólnego z Mefistofeilesem lub innym diabeł:

A Lis się cieszy,
Że taki zamęt,
Łapkę podnosi;
– Okay i Amen.

Kręci się w tłumie,
Nie szczędzi nóg
I naszeptuje
Vatike Fuchs. (s. 655)

Lis nie ogranicza się w sumie do szeptania w jedno ucho, tylko w ucho Bulwicia, w części *Trochę bakteriologii* staje się głównym bohaterem, jest siewcą plotek, zamieszania, kłamstw, chaosu:

⁷ Watykan pojawia się w utworze jako miasto symboliczne, mocno związane z krytykowanym systemem wpisany w państwo kościelne. Pisarz odnosi się aluzyjnie do błędów Kościoła oraz obłudy temu towarzyszącej. Ale Watykan to także biegun przeciwny do innego miasta – Ciemnogródu, nieistniejącego na mapie. Jeśli zaś nie istnieje Ciemnogród, można byłoby pokluczyć w wyobraźni poetyckiej Gałczyńskiego i zaryzykować podejrzenia, iż zagrał on słowami. Gdyby zatem pod nazwą Ciemnogród kryło się słowo Carogród, czy wtedy nie ukazałby się znacznie szerszy horyzont, od imperium rzymskiego po bizantyjskie. Wydarzenia historyczne i ich konsekwencje współczesne rozciągałyby się między Wschodem i Zachodem, Carogród stałby się ziemią nie mniej tajemniczą od wspomnianego wprost Watykanu. Kto jednak dzisiaj byłby władcą Ciemnogródu-Carogródu, jaki papież, cesarz, imperator?

Od szeptu Lisa
Fala po fali
Szept poszedł w tłumie.
Wszyscy szeptali:

(i że podobno)
(i że na pewno)
(że już już już już)
(że pod Izdebną)

...
A Lis się śmieje,
Aż zrywa boki.
Bo strasznie lubi
Te szeptokoki. (s. 656)

Lis czasami znika, ale nawet gdy Bulwiec go nie widzi, da się także wtedy odczuć działanie Lisa. W części *Niewątpliwie u celu podróży*, który oczywiście celem podróży nie będzie, Lis doprowadza bohatera do miejsca spoczynku:

Tylko Lis zniknął,
Lecz widać ślady.
Poszedł na pewno
Do Ambasady.

„Barbara Ubryk”
zwał się hotelik,
Gdzie się położył
Bulwiec w pościeli.

Przez okno widać
Gwiazdeczkę nieba;
Szłałmyca, nocnik,
Wszystko jak trzeba. (s. 658)

Hotel „Ubryk” zaraz po *Hymnie Ciemnogradzian*, w którym Lis przygrywa na fisharmonii, stanie się tematem kolejnej części poematu:

„Barbara Ubryk” –
dziura nad dziury;
„Barbara Ubryk” –
hotel ponury.

Pokojów nigdy
 się nie przewietrza,
 Wszyscy wołają;
 – Powietrza nie trza! (s. 664)

Przypomnijmy zatem:

20 lipca 1869 roku do Sądu Rejonowego w Krakowie wpłynął anonim informujący o przetrzymywaniu w nieludzkich warunkach zakonnicy w klasztorze karmelitanek bosych na Wesołej – ówczesnym przedmieściu Krakowa. Postanowiono zbadać prawdziwość podanych faktów, sprawa była jednak delikatna, ponieważ mogła narazić na szwank autorytet władz i wywołać poważny konflikt z Kościołem. Ustalono więc, że dokonanie oględzin klasztoru nastąpi po porozumieniu z władzami kościelnymi. W tym celu powiadomiono o treści anonimu biskupa Antoniego Gałęckiego – administratora diecezji krakowskiej, do którego zwrócono się także z wnioskiem o pozwolenie na wejście komisji sądowej na teren klasztoru objętego klauzurą. Do komisji sądowej biskup oddelegował swojego przedstawiciela, którym został ksiądz Roman Spithal. Biskup zaprzeczył, jakoby coś takiego mogło mieć miejsce, ale ostatecznie wyraził zgodę.

Następnego dnia komisja sądowa udała się do klasztoru karmelitanek bosych i zażądała widzenia z siostrą Barbarą Ubryk (takie nazwisko wystąpiło w anonimie). Mimo początkowego oporu siostr członków komisji doprowadzono pod drzwi celi. Po otwarciu podwójnych grubych drzwi „...ukazała się celka ciemna prawie zupełnie, gdyż okno aż pod sam wierzch było zamurowane [...]. Wyziew smrodliwy buchnął przez drzwi, gdyż w owej celi znajdowała się wygodka z otworem niezamkniętym, a uchodzącym do dołów kloacznych. [...] ujrano tuż przy drzwiach, na garści startego na proch barłogu, postać kobiety...” – tak opisywała to ówczesna prasa. Oficjalny protokół komisji stwierdza: „dostrzeżono istotę żywą, bez najmniejszego okrycia, skuloną w kuczki, [...]. Istota ta podniosła się z ziemi, [...] naga, brudna głowa ostrzyżona krótko, ciało zaś przedstawiało istny szkielet, poobijany zapewne przez tłuczenie się po ścianie”.

Próby rozmowy z uwięzioną przekonały członków komisji, że mają do czynienia z osobą chorą psychicznie. Po przeprowadzeniu czynności policyjnych i nakazaniu polepszenia warunków, w jakich przebywała zakonnica, komisja opuściła teren klasztoru, aby powrócić dzień później w towarzystwie dwóch lekarzy sądowych, którzy zbadali stan zdrowia zakonnicy oraz zalecili dalszą obserwację i leczenie. Biskup Gałęcki, zszokowany sytuacją, niezwłocznie uwolnił siostrę Barbarę od klauzury zakonnej. 23 lipca przewieziono ją do szpitala i oddano pod opiekę lekarską. Stwierdzono wówczas, między innymi, całkowite wyczerpanie fizyczne – pacjentka ważyła zaledwie 34 kg.

Mimo prób zachowania całego śledztwa w tajemnicy po Krakowie zaczęły krążyć plotki. Po podaniu informacji w dziennikach krakowskich, 24 lipca, wzburzenie

ogarnęło miasto. Kilkutysięczny tłum zgromadził się na Wesołej, doszło nawet do szturmu na klasztor – wyłamano bramę wjazdową, dopiero interwencja szwadronu huzarów rozproszyła napastników. Podobne zajścia miały miejsce tego dnia oraz nazajutrz pod innymi klasztorami m.in. jezuitów i norbertanek na Zwierzyńcu. Wojsko obsadziło wszystkie klasztory, jednak oddziały, obrzucane wielokrotnie kamieniami przez rozjuszony tłum, starały się nie reagować zbyt gwałtownie na prowokacje, prawdopodobnie wykonując rozkazy władz, a także solidaryzując się w gniewie z mieszkańcami Krakowa. Zebrano kilka tysięcy podpisów pod petycją domagającą się wyrzucenia z miasta karmelitanek i jezuitów⁸.

Równolegle do życia plotek i niebywałego skandalu toczyło się śledztwo. 22 lipca aresztowano przeoryszkę zakonu Marię Wężyk i jej poprzedniczkę Maurycję Ksawerię Josaph. Przesłuchano przeora klasztoru karmelitów w Czernej koło Krzeszowic, który sprawował nadzór nad klasztorem karmelitanek bosych. Przyznał on, że wiedział o przetrzymywaniu Barbary Ubryk w celi, został więc aresztowany pod zarzutem współudziału w sprawie. Przed władzami stanęło zadanie wyjaśnienia przyczyn obecnego stanu zdrowia zakonnic, ustalenia czy zaszło przestępstwo, a jeśli tak, to kto był jego sprawcą. Przesłuchiowano świadków, zapoznano się również z życiorysem poszkodowanej.

Jak bardzo blisko znalazły się obok siebie świętość i piekło, ołtarz i więzienie, zbrodnia i niewinność. Klasztorna cela zamieniona w celę więzienną to zapewne nie pierwsza taka aberracja w dziejach, w tym przypadku chodzi jednak o coś więcej – poeta dostrzega zburzenie porządku nie tylko prawnego, moralnego, kościelnego czy religijnego, ale widzi zniszczenie fundamentów tego, na czym się wszystko powyższe opiera – miłości i nadziei. Niewidzialna bohaterka dramatu nie tylko jest pozbawiona w poemacie imienia, ale otrzymuje przydomek charakterystyczny dla owadów i robaczków, a nie dla ludzi. Gałczyński życie przezroczystej bohaterki sprowadza do wyrażenia „żyjątką”, ale jego deminutywna forma wcale nie łagodzi dramatu. Poprzez określenie niestosowne wobec wymiaru dramatu człowieka wzbudza poczucie niesmaku, oporu czytelnika, prowokuje do zajęcia moralnego stanowiska.

Autor wprowadznie zredukował historię do kilku rymów, ukazując nawet nie samą osobę zakonnic, ale jej podłg izbę, tu ironicznie nazwaną hotelem, to właśnie o taką opowieść mu chodziło, o historię bez historii. Nie ma człowieka, nie ma historii, został śmierzający pokój. Czy da się bardziej wołać językiem rozpacz

⁸ Zob. L. Stomma, *Skandale polskie*, Warszawa 2008, s. 89–90. Anna Ubryk (Barbara to imię zakonne) urodziła się w Węgrowie na Mazowszu 14 lipca 1817 r. Po śmierci rodziców wychowywała się wraz z trzema siostrami. Zob. N. Budzyńska, *Ja nie mam duszy. Sprawa Barbary Ubryk, uwięzionej zakonnic, której historię żyła cała Polska*, Kraków 2020.

niż milczeć o niewyraźnym? Czy pisarz oskarża, czy osądza? W sumie nikogo, poza ironicznym przemienieniem katowni w hotelik, poza chwilowym zatrzymaniem się w nim Bulwecia. I właśnie ta ironia, o tyle dyskretna co bolesna, zmusza czytelnika do odtwarzania wszystkiego, co nieobecne, zakryte, niezręcznie sprzątnięte, każe zaglądać do ponurych kątów i odkrywać pozacierane ślady zbrodni. „Hotel Ubryk” to oczywiście kpina z próby zatarcia niehumanitarnych czynów, to wyrażenie sarkastyczne, w którym można odnaleźć straszne, przerażające zaproszenie do współdzielenia losu nieszczęśliwej zakonniczki. A może to forma ostrzeżenia przed powtórzeniem losu, niekoniecznie wszak trzeba być upośledzoną dziewczyną, aby stać się ofiarą systemu, ideologii, żywego zła. Każdy może się zatrzymać w hoteliku, który nie jest hotelikiem, tak jak każdy może trafić do klasztoru, który okazuje się więzieniem.

Czy Gałczyński czyni aluzje do głośnej tragedii zakonniczki oraz krytykuje w ten sposób Kościół, system, postawy ludzkie? Tak, dzisiaj nawet powiedzielibyśmy – dobrze, że tak robi. Pewnym tropem utwierdzającym słuszność niniejszych rozpoznań może być kolejna część poematu: *Tajemniczy pustelnik*. Pierwszym wersem nawiązuje poeta do istoty problemu, który był fundamentem prawdziwego sensu poprzedniej opowieści lirycznej. Píše on:

Lecz nawet pośród
Takich żyjętek
Czasem się zdarzy
Jakiś wyjątek.

Na wprost Bulwecia,
Całkiem oddzielnie,
W pięciu izdebkach
Mieszkał pustelnik. (s. 665)

Pustelnik ma tu cechy Popiela z *Balladyny* Słowackiego, i także on traci wcześniej dziecko – Weronikę. Nie odwiedzają go jednak książęta rangi Kirkora, ale – tylko – Lis, innej rangi książę. Następnie będą *Plagi egipskie*, kończące się refleksją:

Pustelnik, który
O pladze słyszał,
Twierdził, że to jest
Dopust Jowisza. (s. 668)

Skojarzenia Gałczyńskiego mają tu charakter swoistej syntezy ważnych dla niego wydarzeń, aktualnie dziejących się lub przypominanych, problemów spo-

łecznych, odniesień do symbolicznych miejsc w dziejach kultury, do mitologii – tu bezpośrednio do Jowisza. Jowisz się pojawi w dalszej części poematu ponownie.

Ojczyzny Tata

W opowieści na poły historycznej, a trochę jednak – co wynika z licznych aluzji poetyckich – współczesnej, mieszać się przecież muszą w imaginarium poety miejsca i daty, wydarzenia dziejowe z obrazem za oknem. *Biały koń* to w tej części utworu alegoryczna wizja ważnego wydarzenia w dziejach ojczyzny, nazywanej przez poetę Ojczyzną Tatą:

potem zwracali się do rycerza:

– Czy już nadjeżdża?

– Nie, nie nadjeżdża.

– A może jednak?

A w międzyczasie

Zjechał karnawał

W złotej kolasie.

[...]

I nagle – jak to

Dziwnie się składa –

sygnał na wieży:

Trata tatata.

Trata tatata

trata tatata,

ach już nadjeżdża

Ojczyzny Tata.

Ach, już nadjeżdża

Tata Ojczyzny,

Który uleczy

Rany i blizny.

Nadjechał. W siodle

Wspiął się postacią

I: - Bracia! – zaczął,

Ale się zaciął. (s. 680–681)

Kim jest Tata Ojczyzny? To postać przez poetę mimo oczekiwań czytelnika nienarysowana, w jakimś stopniu zakryta za „przegadany” zapowiadaniem jej, anonsowaniem pośród gąszczy powtórzeń i onomatopiecznych „tratata”. Poeta mówi, że to:

„Nemezis... Jowisz...”

(tratata)

„Zegar dziejowy...”

(tratattata)

Że dźwięki trąby

Były ogromne,

Wciąż było słychać

Tylko tę trąbę.

I coraz prędzej

uszy pocierał

Biały Generał!

Biały Generał! (s. 683)

A jeżeli Gałczyński ma na myśli nie jedną postać, kryjącą się pod maską Taty Ojczyzny, ale to kreacja mająca dwie twarze? Wyobraźnia poetycka Gałczyńskiego rodzi się z głębokiego doświadczenia ironii tragicznej, a co najmniej dramatycznej, ma złożoną strukturę wielowarstwowej opowieści, pozwalającej czytelnikowi odkrywać coraz głębsze, bardziej gorzkie, nieoczywiste sensy, znaczenia, aluzje.

Jeden z popularniejszych malarzy XIX-wiecznych, Jean Auguste Dominique Ingres, decyduje się na powrót do starożytnego sposobu prezentacji wizerunku portretowanych. Jeden z jego obrazów (*Napoleon I na jego cesarskim tronie*, 1806) przedstawia Napoleona Bonaparte jako cesarza siedzącego na tronie. W dłoniach trzyma regalia, symbole królewskiej władzy: w prawej ręce berło, zwieńczone na szczycie statuetką średniowiecznego cesarza Karola Wielkiego; w lewej dłoni trzyma wykonaną z kości słoniowej „rękę sprawiedliwości” („main de justice”), która miała należeć do Karola Wielkiego, u boku wisi zamknięty w pochwie miecz koronacyjny. Na jego głowie spoczywa złoty wieniec z liści laurowych. Napoleon ubrany jest w satynową tunikę ze złotymi haftami oraz purpurową pelerynę, ozdobioną ornamentyką złotych pszczoł. Na szyi, na tle futra z gronostaja, zawieszony jest wysadzany diamentami Order Legii Honorowej. Przedstawione elementy miały na celu przyrównanie osoby Napoleona do wielkich francuskich władców

z przeszłości. Na draperii, która służy jako tło, widoczny jest herb Cesarstwa Francuskiego (z lewej) oraz herb Królestwa Włoch (z prawej)⁹.

Ingres poświęcił wiele uwagi detalom znajdującym się na obrazie. Na kuli przyozdabiającej oparcie tronu można dostrzec odbicie okna, zaś na dywanie zostały umieszczone symboliczne motywy, mające przywoływać na myśl potęgę i władzę monarchy. Ze wszystkich jednak symboli najciekawszym z naszej perspektywy wydawać się może wielki orzeł, znajdujący się na pierwszym planie, symbolizuje on bowiem rzymskiego boga Jowisza. Forpocztą cesarską w poemacie akcentuje właśnie to imię: „Nemezis... Jowisz...”, na pierwszy rzut oka przypadkowe, zagubione między wieloma innymi, a w rzeczywistości odnoszące się do samego Napoleona – cesarza Jowisza.

Biały Generał, Tata Ojczyzny, cesarz i nadzieja Polaków był przecież także pod Marengo, o czym poeta pisze wprost w kolejnych strofach:

Tu wyżej w siodle
Wspiął się postacią
I znowu zaczął,
I znów się zaciął:

– Tentego... bracia...
Gdy pod Marengo... -
Mówił językiem.
Pocierał ręką. (s. 683)

A pod Marengo, przypomnijmy, miała miejsce decydująca bitwa drugiej kampanii włoskiej Napoleona. Została stoczona 14 czerwca 1800 roku z armią austriacką pod wodzą generała Michaela von Melasa. Bitwa zakończyła się zwycięstwem Francuzów, a jej następstwem było wycofanie się Austriaków z Włoch. Zwycięski wynik bitwy utrwalił pozycję Napoleona we Francji, porażka mogła oznaczać jego całkowitą klęskę¹⁰. Uznajmy zatem, że pierwszą twarzą poetyckiego Taty Ojczyzny może być właśnie Jowisz spod Marengo, czyli cesarz Napoleon I. Poeta nie buduje monumentu, ale konsekwentnie, z poważnej figury wyobraźni literackiej czyni satyryczny¹¹ szkic i odbrażawia króla Włoch. Ten, który jest zwy-

⁹ Z obrazem i jego szczegółowym opisem można zapoznać się na stronie: https://archive.is/20000524200726/http://www.metmuseum.org/explore/Ingres/Ingres/HTML/el_ingres_c10.htm. Zob. także: R. Rosenblum, *Ingres*, Paryż 1986.

¹⁰ Zob. A.G. Macdonell, *Napoleon i jego marszałkowie*, Warszawa 1939.

¹¹ Na temat mechanizmów funkcjonowania groteski i satyry w poezji Gałczyńskiego pisze E. Sidoruk: „Satyra Gałczyńskiego jest nie tylko satyrą na polskie problemy, ale też na cały świat,

ciężą w historii, staje się w wyobraźni Gałczyńskiego postacią komiczną, przedstawiony jest jako groteskowe echo mitycznego cesarza.

Pod wodzą groteskowego Napoleona mieszkańcy Ciemnowki, ślizgający się na kruchym lodzie, wpadają do przerębli i toną:

– Bracia!!! – Zawalił się
 Tu z trzaskiem lód się
 I potonęli
 W jednej minucie

 Ludzie-upiory
 Ludzie-koszmary. (s. 684)

Ale dlaczego wódz niosący w XIX wieku nadzieję dla Polaków miałby się stać przyczyną zguby mieszkańców Ciemnowki? I dlaczego poeta nazywa ich upiorami, koszmarami? Dlaczego zabawa musi kończyć się śmiercią? Przypomina mi się w tym miejscu inny obraz, z pewnością dobrze znany Gałczyńskiemu, namalowany w XVI wieku przez Petera Brueghela *Winterlandschap met schaatsers en vogelknip* (Zimowy pejzaż z łóżwiarzami i pułapką na ptaki, 1565). Obraz przedstawia mieszkańców wioski bawiących się na zamrożonej rzece, ślizgając się oni i spacerując, mimo niebezpieczeństwa, beztrudnie traktując zagrożenie. Wybrali ryzyko nad rozum, wszystko dla przyjemności. Pomimo pozornie sielskiej atmosfery dzieło zawiera mocne przekazy dydaktyczne. Głównym artefaktem jest słabo widoczna na pierwszy rzut oka pułapka na ptaki w formie drzwi, znajdująca się w prawym dolnym rogu. Zwykło się uważać, iż ptaki i ich nieuwaga mają ścisły związek z głupotą ludzi na lodzie. Dwa ptaki siedzące na gałęzi w centralnej części obrazu są takiej samej wielkości, co postacie na lodzie. Obraz mógłby tym samym być upomnieniem o rozwagę i ostrożność wobec stałego niebezpieczeństwa¹². Gałczyński nie myśli raczej o niebezpieczeństwach wynikających z mentalności wieśniaków przyzwyczajonych do zwyczajowych zabaw na zamrożonych sadzawkach, ale o dramatach dziejowych. Ludzie-upiory to społeczeństwo, które

a nawet – jak głosi podtytuł *Końca świata* – także »satyrą na wszechświat«, a więc taką, która niejako sama siebie unieważnia, ponieważ brakuje jej oparcia w określonym systemie wartości. Uniwersalny wymiar tej satyry jest wypadkową dominacji groteski jako zasady twórczej, która realizuje się nie tylko na płaszczyźnie językowej tekstu, ale też w sferze wyższych figur semantycznych, i to nie tylko tych składających się na świat przedstawiony utworu”. Zob.: E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*, Białystok 2004, s. 257–258.

¹² Na ten temat piszą: R.H. Marijnissen, M. Seidel, *Bruegel. Belser*, Stuttgart 1969, s. 49 oraz W. Stechow, *Bruegel the Elder*, Nowy Jork 1990, s. 98.

nie znika w odmętach pamięci, ale wraca, włóczy się po wątkach literackich i po głowie poety. Ludzie-koszmary nie są figurą retoryczną, to raczej zbiorowe wyobrażenie niewyrażalnego indywidualnie doświadczenia historii, która się tworzy, dzieje się, bez zgody człowieka zmienia jego los, przemieniając go w koszmar. To koszmar dziejów niewyrażalny wprost. Za mówienie o upiornych dziejach i o koszmarze egzystencji w stalinowskiej rzeczywistości tonęło się „w jednej minucie”. Ciemnawka to wieś ludzi naiwnych, takich, którzy uwierzyli cesarzowi Napoleonowi, a ostatecznie i tak zniknęli pod krą dziejów. Ciemnawka to również inna wieś, położona sto lat dalej, w okolicach innego „cesarza” – noszącego biały mundur w stolicy, która ostatecznie pograżyła w odmętach zimy Napoleona.

Tata Ojczyzny, domniemany Napoleon, jak to bywa w wyobraźni, nie musi przecież być tym samym Napoleonem, który miał dać Polakom zupełną wolność, niepodległość utraconą po zaborach. Nie musi nawet być jedynie Napoleonem, ale, czego nie zauważyła cenzura, równie dobrze Białym Generałem, Generalissimusem, który obiecywał Polakom wolność, a ostatecznie zmarł był w roku, w którym Gałczyński swój poemat w Praniu napisał, czyli w 1953.

Autor *Chryzostoma Bulwecia podróży do Ciemnogrodu* w finale poematu uważa, że jedną z przyczyn zatonięcia ludzkości było Białe Zwierzę, które miało trzy nogi:

Wtem koń się potknął
i wykopyrtnął;

na lód upadli
po jakiejś desce
pan razem z koniem,
koń razem z jeźdźcem,

z tego powodu,
że Białe Zwierzę
miało trzy nogi,
jedną protezę. (s. 684)

Naprawdę niełatwo nadażać za wyobraźnią poety i mieć pewność, co akurat mógł on mieć na myśli. Jedno ze skojarzeń, które przyjąć może w tym momencie do głowy czytelnika, są nogi Józefa Stalina, który od urodzenia miał dwa zrosnięte palce u lewej nogi¹³. Wprawdzie w „Życiu Warszawy” z 23 grudnia 1949 roku, a Gałczyński gazety raczej czytał, pojawił się kuriozalny artykuł o protezach:

¹³ Pośród wielu biografii zbrodniarza warte uwagi są zwłaszcza ostatnie książki: S. Sebag Montefiore, *Stalin. Młode lata despoty. Zanim powstał dwór Czerwonego Cara*, Warszawa 2008;

Z okazji 70 rocznicy urodzin Generalissimusa Stalina koło Ligi Kobiet przy Naczelnej Dyrekcji PTD składa 22 tys. zł., uzyskane z loterii urządzonej na terenie biura Nacz. Dyrekcji na protezy dla dzieci po powstańcach, przebywających w Poświętnem koło Wrocławia¹⁴.

Mało prawdopodobne, żeby akurat tę prasową notę poeta miał na myśli pisząc poemat, to jednak prawidła wyobraźni są takie, że w myślach poety mogły się zawieruszyć różne prasowe szczątki, w tym właśnie takie kuriozum, jak notatka ku czci Generalissimusa z protezą w tle¹⁵. Pozostaje oprócz protezy sprawa tajemniczej trzeciej nogi, a może braku czwartej, zależy zresztą jak liczyć – czy nogi człowieka, czy bestii zwierzęcej. Artykuł prasowy przytoczony powyżej nie jest niczym nadzwyczajnym i sam w sobie nie jest powodem do zdziwienia czy najmniejszych kpín. Groteskowego charakteru nabiera on w kontekście niewspółmiernego patosu, w jaki został wkomponowany, czyli w wielki jubileusz radzieckiego wodza, wszechobecnego, nawet wścibskiego, nawet w tak ważnych a intymnych kwestiach, jakimi pozostają zbiórki na protezy. Chodzi przecież nie o byle jakie protezy, nie o jakiegokolwiek dzieci! Autor niewielkiej notki prasowej w 1949 roku pisze o dzieciach powstańców. Ale czy można myśleć wtedy o innych potomkach powstańców, jeśli nie o dzieciach Powstania Warszawskiego? Nawet dzisiaj wiemy, czym groziło wspomnianie tego konkretnego zrywu niepodległościowego, obarczonego oskarżeniem armii radzieckiej jako współwinnej upadku powstania. Ci, którzy ślizgali się po kruchym lodzie lata 1944, utonęli pod krą politycznych zbrodni ZSRR. A na czele stał ubrany w biały garnitur Generalissimus Stalin – wódz imperium na glinianych nogach.

O. Khlevniuk, *Stalin. Nowa biografia*, Warszawa 2016; J. Baberowski, *Stalin. Terror absolutny*, Warszawa 2014.

¹⁴ „Życie Warszawy” 1949, nr 353, s. 8.

¹⁵ W tym samym roku Gałczyński jest jednym z tłumaczy wydanej z okazji jubileuszu Stalina poetyckiej antologii *Wiersze o Stalinie*. Trzy lata po śmierci generalissimusa pisze on wiersz *Umarł Stalin*. A. Arno postrzega to tak: „Gałczyński zderzył nieomal kosmiczny patos pogrążonej w żalobie natury z prostą, pozbawioną panegirycznej retoryki zwrotką o żalu zwykłych ludzi:

Płaczą ludzie na ulicach. Ciężko.
Taki ciężar zwałił się na ręce.
Płaczą ludzie zwyczajni jak ziarno piasku,
A ci go kochali najgoręcej”.

– A. Arno, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków 2013, s. 321. Interesująca mogłaby się okazać kolejna, nowa interpretacja tego wiersza, jeśliby przyjąć za możliwą metodę lektury uwzględniającej ironię jako podstawową zasadę wyobraźni Gałczyńskiego. Płaczący na ulicach ludzie, niewiele rozumiejący, ryzykujący życie, byłiby podobni do ludzi-koszmarów z *Podróż...*, ślizgający się na kruchym lodzie.

Rok po Powstaniu Warszawskim, w lipcu i sierpniu 1945, Józef Stalin był jedynym wodzem, który na konferencji w Poczdamie dał się sfotografować w stroju ostentacyjnie wyróżniającym go spośród pozostałych przywódców ponownie dzielących Rzeczpospolitą. Biała marynarka oraz ciemne generalskie spodnie z lampasami musiały wzbudzać uwagę i szczególne zainteresowanie, wyróżniały imperatora, który nie odmówiłby z pewnością tytułu cesarza.

W wyobraźni poetyckiej możliwe jest jakieś ponadczasowe spotkanie Jowisza z Białym Generałem, odbyłoby się ono z pewnością w okolicach Moskwy, zimą, a na kruchym lodzie ślizgałyby się armie, ludzie-upiory bez twarzy, małe bezimienne ptaki. Oczywistym było, że o Stalinie nie wolno pisać inaczej niż tylko dobrze, a wszelka krytyka wiązałaby się z wyrokiem więzienia lub zsyłki na „białą krainę”. Pisarz wykorzystuje w niezwykle subtelny sposób, kamuflując maksymalnie wszelkie ślady politycznych sensów, mowę ezopową¹⁶. To jeden z bardziej niejednoznacznych utworów, wymagających klucza, okazuje się nim lektura w perspektywie ironicznej.

Wracając do Stalina, zbyteczne wydaje się udowadnianie jego roli, który jako „biały generał” mógłby się zagnieździć w wyobraźni Gałczyńskiego, a także próba rozstrzygnięcia, jak bardzo wiarygodna jest obecność Napoleona w poemacie o Chryzostomie¹⁷. Z pewnością zaś można stwierdzić pojemność wyobraźni poetyckiej autora *Wyspy Megalomanii*, w której Gałczyński u kresu życia pisze:

¹⁶ Miał Gałczyński z powodu skłonności do używania groteski jako narzędzia poetyckiego, zwłaszcza w przypadku takich utworów, które miały „rehabilitować” go politycznie. O uwikłaniach poety w relacje ze środowiskiem literackim i niektórymi krytykami literackimi przypomina Anna Arno: „Zadanie »rehabilitacji« Gałczyńskiego zostało wykonane, ale klimat dyskusji nadal przypominał sąd kapturowy. Poeta został upomniany za skłonność do fantastyki, groteski, używanie »akcesoriów baśniowych« oraz »rekwizytów bytowania drobnomieszczańskiego«”. – A. Arno, dz. cyt., s. 375. Najwyraźniej niezauważone były prawdziwe funkcje, wszelkie możliwe właściwości i zadania takiej właśnie wypowiedzi poetyckiej, w której groteska, satyra i ironia stawały się dominującym alfabetem. O potrzebie zrewidowania postaw badawczych wobec życia i twórczości Gałczyńskiego słusznie pisze Zbigniew Chojnowski: „Myślenie o Gałczyńskim powinno rozpocząć się od nowa. Dotyczy to jego tak biografii, jak i dorobku pisarskiego. Zadajemy ponownie pytanie na przykład o powody decyzji o włączeniu się w powojenną rzeczywistość krajową” (s. 21). Niezupełnie jednak jasne i trudne do podzielenia są tezy tegoż uczzonego, który z przekonaniem pisze: „Był Gałczyński propagatorem i »utrwalaczem« socjalistycznego ustroju, mitów nie tylko politycznych, ale też społecznych” – Z. Chojnowski, *Groteska i żart na serio*, [w:] tegoż, *Prowincjusze, tubylcy i bywalcy*, Białystok 2024, s. 19.

¹⁷ Zarówno Napoleon, jak i Stalin są w poemacie postaciami uosabiającymi władzę. Skoro ich imiona nie pojawiają się wprost, ale są rozpoznawalne, można mówić o pewnej metaforze imperatorów, których istnienie jest na granicy świata wyobraźni i rzeczywistości, prawdy historycznej oraz mitycznej wizji, zbliżonej do bajki. Owo pogranicze prawdy i literackiego fałszu mieści się w mechanizmach metafory, o czym pisze K. Stępnik: „Metafora nie poddaje się analizie logicznej, to znaczy, jej orzeczeniom (artykułowanym sensom) nie przysługuje status

27

Najgorsze ranki
takiego taty:
głowa jak browar,
język jak patyk.

28

Dziecinne lata,
te lata gdzie są?
Ni Jowisz, ani
szatan z ekspresu

29

tu nie pomogą
niestety, ano.
Cóż, nikt nie kocha
megalomanów.

30

Gdyby tak można,
toby nie wstawał,
bo w mózgu ciągly
zajob i zawał.

[...]

37

A że go nudzi
świata arytmia,
więc, kiedy pisze,
to świat udziwnia,

38

choć rzecz – już Bulwieć
rzekł nie bez racji –
jest w oddziwnianiu,
w konkretyzacji.

sądu. Nie są one ani prawdziwe, ani fałszywe. Nie ma logiki wyrażen metaforycznych, tak jak nie ma logiki zdań literackich. Wyrażenia metaforyczne sytuują się w przestrzeni fikcji, jednak z wyraźnie zaznaczającą się odrębnością wobec np. zdań występujących w powieści” – K. Stępnik, *Filozofia metafory*, Lublin 1988, s. 115.

39

Ale co robić
z takim flamonem,
co patrzy przez swe
myśli spiętrzone

40

i nic nie widzi,
swe myśli jeno.
Stan taki bardzo
jest złą higieną.

41

Nie jeden mamy
posępny wzorek,
finał – kryminał
albo do Tworek¹⁸.

Intertekstualny wątek zwraca się w stronę bohatera stworzonego kilka miesięcy wcześniej, najwidoczniej niebanalnego dla poety, skoro przywołuje go z imienia – Bulwiec okazuje się tym, który ma jakąś mądrość, rację. Groteskowy bohater posiadał skądś wiedzę, że w życiu chodzi nie o „udziwnianie”, ale „oddziwnianie”, nie o „świata arytmii”, ale o „konkretyzację”. Mocne to i odważne stwierdzenie w ustach poety piszącego historię enigmatycznej, dziwnej, „arytmicznej” podróży Bulwiecia. Meandry podróżnika nie prowadzą do celu, są donikąd, wraca on ostatecznie do miejsca wyjścia, do klasycznego *ad fontes*, co można przeczytać w zakończeniu utworu, ironicznie a opacznie zatytułowanym *FINAŁ & MOTTO*:

lecz w końcu dotarł
jesienią czwartą
i zaczął pisać
księgę in quarto.

Księdze dał motto
na pergaminie:
„ALE
POD LODEM

¹⁸ K.I. Gałczyński, *Wyspa Megalomania*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 818–821.

CIEMNAWKA
PŁYNIE”.*Leśniczówka Pranie,
wrzesień-październik 1953 (s. 685)*

Wiadomo, że motto winno znajdować się blisko tytułu dzieła, na początku zdecydowanie, a nie u jego kresu. Tu poeta postanowił inaczej, motto zapisał jako ostatnie słowa poematu, uzasadniając to niby potrzebą wyjaśnienia okoliczności powstania dzieła albo dopowiedzeniem szczegółów, tak jakby miał potrzebę powrócić do początku narracji. Bo chociaż wiadomo, że podróżnik właśnie zakończył podróż i zaczyna pisać swój poemat, to jednak wszystko dzieje się wewnątrz kończącego się poematu. Koniec opowieści staje się początkiem innej, pozornie już znanej, związanej z poprzednią węzłem motta. Narrator wraca do początku, bo musi to uczynić, mając pełną świadomość, że historia zatacza koło. Prowadzoną przez siebie opowieść symbolicznie przekazuje on w zakończeniu poematu bohaterowi, który przejmie rolę pisarza. Jego zadaniem będzie opisywanie swoich „przygód”, doświadczenia zdobytego w zmaganiu z „bajeczną” historią. To, co planuje napisać Bulwieć, zabierając się do pracy u kresu twórczości Gałczyńskiego (mam na myśli finał poematu, ale też zbliżający się koniec życia poety), nie będzie z pewnością księgą dziejów, ale zbiorem kolejnych prowokacyjek, z pozoru lekkich i banalnych. Bulwieć to jeden z tych przyszlých pisarzyn, którzy mówią z rana:

trzeba pamiętnik
wydać nareszcie,
żeby się zrobił
huczek na mieście.

Niech poczytają
sobie ludziska,
niechaj twój talent
jak gwiazda błyska.

(Wyspa Megalomania, s. 815)

Nadmieńmy, że *Wyspa Megalomania* mogłaby być czytana jako swego rodzaju kontynuacja *Podróży...*, poeta zachował w nim te same cechy gatunkowe, a szczególnie zamysł fabularny cyklu, który moglibyśmy nazwać „notatkami lirycznymi” są ironiczną podróżą przez podświadomość artysty. Poeta niniejszym rozwija myśl, podkreślając jej szczególne znaczenie dla wyrażania swoich egzystencjalnych refleksji i poglądów na rzeczywistość. Bohater Gałczyńskiego to albo Bulwieć, albo Megaloman, i jeden, i drugi są projekcją człowieka w sytuacji przesilenia.

Odnosząc się do możliwych sensów zawartych w symbolicznym, bo nieistniejącym nigdzie więcej, nazwisku Chryzostoma, byłby on wpisany w chtoniczną przestrzeń. Istotą postaci byłby organiczny związek z bulwą jako częścią rośliny, która nie zobaczy nigdy słońca, a jej horyzont określony jest przez tajemnicę ziemi. On może tylko kiełkować, zapowiadać kwiat jakiegoś poznania, sam jednak musi tkwić wiecznie w swoim ograniczeniu, widzi on „takie świata koło, jakie tępyimi zakreśla oczy”. Ale imię bohatera to jego ambicja, poczucie zdolności opisanego dziejów na wzór wielkiego poprzednika – Jana Chryzostoma Paska. Podsumowując bohatera *Podróży* – chciałby on wiele, przejechać świat, poznać go i opisać, ale zobaczy rzeczywistość zdeformowaną, niewyraźną, ograniczoną nierozwiniętym umysłem. Nie stanie się Chryzostomem, autorem *Pamiętników*. Na przeciwnym biegunie jest bohater, który niedaleko zawędruje, bo wyspa niewielka. Jest on jednak naznaczony pychą wiedzy, ma mądrość, której nie przekazuje innym, ale zamknie ją w swoim interiorze. On wie, że powinnością pisarza jest „oddziwnianie” i „konkretyzacja”, ale czy aby na pewno podejmie on to zadanie? Ironiczny *poeta-doctus* jest zbyt świadom swojej bezsilności, by dać się nabrać na ów iluzoryczny „konkret”, wybiera konkret mniejszy i mówi w zakończeniu *Wyspy*...: „Do spraw powrócę / tamtych i do tych” (s. 822). Wróć – mówi bohater świadom potrzeby pisania konkretnego – do tego i owego, tego i tamtego, bez nazywania tematów, bez ich ukonkretnienia. Bo mimo wszechobecnej megalomanii jest on zdystansowany wobec jej roli i siły, a narzędziem poety ostatecznie się ironia.

Bulwiec będzie pisał pamiętnik, jak zapowiada w zakończeniu *Podróży*, a nazywa to dzieło księgą. Odważnie, by nie powiedzieć, megalomańsko. Ma przejąć zadanie swego stwórcy, poety. Czyż jednak jest on w stanie wymyślić coś nowego, bardziej oryginalnego od tego, co zreferował poetycki ojciec Bulwiecia? Dzieje ludzkości to nieustanny, niezmienny „zajob i zawał”, chaos powracający jak motyw w operze – jak aria *da capo*. Motto na końcu utworu to celowa aberracja, wywrócenie „księgi” na nice. Bulwiec to wizja człowieka zagubionego nie na drogach świata, ale w samym sobie, on przecież nigdzie tak naprawdę nie wyruszył i donikąd nie trafi.

Bibliografia

- Arno A., *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków 2013.
 Budzyńska N., *Ja nie mam duszy. Sprawa Barbary Ubryk, uwięzionej zakonniczki, której historię żyła cała Polska*, Kraków 2020.
 Chojnowski Z., *Groteska i żart na serio*, [w:] tegoż, *Prowincjusze, tubylcy i bywalcy*, Białystok 2024, s. 17–30.

- Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. 1–2, red. A. Kulawik, J.S. Ossowski, Kraków 2005.
- Gałczyński K.I., *Chryzostoma Bulwiecia podróż do Ciemnogrodu*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 2, *Poezje*, weryfikacja tekstu N. Gałczyńska, przypisy A. Stawar, Warszawa 1957.
- Macdonell A.G., *Napoleon i jego marszałkowie*, Warszawa 1939.
- Rosenblum R., *Ingres*, Paryż 1986.
- Stechow W., *Bruegel the Elder*, New York 1990.
- Stępnik K., *Filozofia metafory*, Lublin 1988.
- Szymański W.P., *Uroki dworu (rzecz o zniewoleniu)*, Kraków 1994.
- Wilkoń T., *Poematy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Katowice 2010.

Krzysztof Korotkich

Department of Comparative Cultural Studies

University of Białystok

THE PHANTASMAGORIES OF AN IRONIST,
OR WHERE DOES CHRYZOSTOM BULWIEĆ
OF GAŁCZYŃSKI WANDER?

Summary

The author of the article analyses one of the most mysterious and insufficiently researched satirical and ironic poem by Konstanty Ildefons Gałczyński (1905–1953), entitled: *Chryzostoma Bulwiecia podróż do Ciemnogrodu* [*Chryzostom Bulwieć's Trip to Ciemnogród*] (1953). It was expected to be a propagandist work, commissioned during the Stalinist period. Its genre and aesthetic classification also raised certain controversies. The dilemmas of scholars who focused on the writer's entanglement in the political system of Communism do not completely solve the issue of the fundamental problem of the poem, namely: what it is about. What is the subject of the longest poem, consisting of 300 four-verse stanzas, a total of 945 five-syllabic verses? In the meantime, Gałczyński had a perfect sense of the political dictatorship and he knew well how to "wander" across the world of Socialist realist nonsense. According to the author, the poet wrote a hybrid work, which is difficult to interpret unambiguously, in the times of rampant Stalinist censorship. Gałczyński creates a satirical poetic universe underlined by irony, where the history of mankind is an incessant "madness and collapse", chaos resembling a recurrent motif in the opera. Bulwieć is a vision of a man who is lost not on the roads of the world, but within himself.

Keywords: Konstanty Ildefons Gałczyński, poem, Stalinism, wandering, irony.



Zegarek należący do poety, który wymienił na papierosy
z wachmanem stalagu w Altengrabow.
Ze zbiorów Muzeum w Praniu (fot. arch. Muzeum)

WOBEC GAŁCZYŃSKIEGO: IWASZKIEWICZ I INNI (Z DZIEJÓW POETY NIEOBOJĘTNEGO)

Jarosław Iwaszkiewicz znał Gałczyńskiego jeszcze przed 1939 rokiem. Wspominał o jego obecnej nieobecności w grupie młodych członków grupy literackiej „Kwadrygi”, gdy odwiedzili autora *Oktostychów* w warszawskim mieszkaniu z oskarżeniem o brak zaangażowania społecznego. Mieli go za „niespołecznego snoba”. Nie wiadomo, dlaczego wśród oskarżycieli nie było najbardziej utalentowanego kolegi¹. Jego nieprzybycie, nawet jeśli było przypadkowe, jest symboliczne. Gałczyński nie nadawał się na prokuratora. Wolał afirmować, błaznować, kreować nonsensowne, a przynajmniej kłopotliwe skojarzenia niż obarczać winą. Bliższa mu była dwuznaczna skarga niż żądza oskarżania.

Drogi kariery literackiej obu przecinały się wcześniej w związku ze współpracą z powołanym z inicjatywy obozu piłsudczykowskiego tygodnikiem satyrycznym „Cyrułik Warszawski” (1926–1934). Wypowiedzi jednego i drugiego sąsiadują ze sobą w ankiecie „Prosto z Mostu” *Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w r. 1937* („Prosto z Mostu” 1938, nr 6, s. 5). Iwaszkiewicz chwalił zbiór esejów Bolesława Micińskiego *Podróż do piekieł* i powieść Roberta Gravesa *I, Klaudiusz*, Gałczyński zaś monografię Józefa Birkenmajera *Bogurodzica Dziewica*².

Iwaszkiewicz sportretował poetę, jakby występował on w dwóch diametralnie odmiennych postaciach: w stanie upojenia i trzeźwości, jako ktoś sympatyczny i odpychający, radosny i zalękniony. Motyw tej dwoistości powraca w nieocenzurowanych czy też nieretuszowanych wspomnieniach o Gałczyńskim. Obaj spotykali się lub natrafiali na siebie. Skamandryta wzdychał na dźwięk imienia nabrzmiałego wspomnieniami i zagadkowością: „Konstanty! Ile wspomnień.

¹ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, wyd. 2 popr., Warszawa 1968, s. 324–326.

² O udziale Gałczyńskiego w ankiecie zob. Z. Chojnowski, *Listy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego do Redaktora „Prosto z Mostu”*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3, s. 75–98.

Pijaniusieńki na Mazowieckiej, trzeźwy w „Zodiaku”, zadziorny, nieżyczliwy – a potem zadziwiająco neurasteniczny”³. Jedną z twarzy niedługo po wojnie zapamiętał bardzo dobrze. Iwaszkiewiczowie z córką Teresą i wychowankiem Wiesiem Kępińskim Wielkanoc 1948 roku spędzali w okropnej willi Zawodowego Związku Literatów Polskich „Lucylla” w Zakopanem. Podczas pobytu odwiedzał wypoczywającą czwórkę Gałczyński. Lubił Annę Iwaszkiewicz, której zadedykował wiersz pt. *Karol Szymanowski*:

(poetycka wersja rozmowy na Rynku krakowskim w pobliżu domu
„Pod Murzynami” w nocy z dnia 1 na 2 kwietnia 1947)

Annie Iwaszkiewiczowej

Tak. To tu:
koło tych Murzynów z Konga;
pod tą gwiazdą, co tak śmiesznie bzyka.
I ten wiatr, co chciałby coś powiedzieć, a się jąka:
Mu –
mu –
mu –
muzyka.
A w muzyce flażolety,
z flażoletów tkaniny perskie,
rozumie pani? chromatyczna nuta –
tylko słuchać... (polskiej biedy),
długo słuchać... (aż do śmierci).
I ten smak w ustach,
jak dojrzałego,
z raju spadającego
grejpfruta⁴.

Wiersz ze względu na personalny tytuł i treść muzyczną powinien być poświęcony Iwaszkiewiczowi, który przyjaźnił się i artystycznie współpracował z Szymanowskim (Anna obwiniała go za nie zawsze dobry wpływ na jej męża). Czyżby poprzez żonę Iwaszkiewicza i wspomnienie o Szymanowskim Gałczyński chciał zbliżyć się do autora *Dionizji*? Powodem powstania wiersza była 10. rocznica śmierci wielkiego kompozytora, którego pamięć uczciła redakcja „Przekroju”⁵.

³ J. Iwaszkiewicz, *Portrety na marginesach*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2004, s. 38–39.

⁴ K.I. Gałczyński, *Liryka: 1926–1953*, wyb. i wstęp A. Międzyrzecki, Warszawa 1962, s. 133. Pierwodruk wiersza: „Przekrój” 1947, nr 105 (z 13–19 kwietnia 1947), s. 4.

⁵ Okolicznościowy liryk dopełnia rocznicowy artykuł Z. Mycielskiego o K. Szymanowskim pt. *Dziesięć lat temu...* Kompozytor zmarł 29 marca 1937.

W związku z cytowanym wierszem i listem od Iwaszkiewiczowej autor *Listów z fiołkiem* pisał w Krakowie 5 maja 1947:

Droga Pani,

List Pani sprawił mi wielką przyjemność. Cieszę się, że przyjęła Pani moją skromną dedykację, jak również rad jestem z zaproszenia do Stawiska. Oczywiście, że przy nadarzającej się bytności w Warszawie z zaproszenia skwapliwie skorzystamy. Paradoksalne, ale prawdziwe: mimo tyluletniej znajomości nigdy dłużej, niż 6 minut nie gadałem z Jarosławem! Ręce Pani całuję i córy⁶ pozdrawiam

K.I. Gałczyński⁷

Rok później w Zakopanem zapewne rozmowy obu literatów trwały dłużej niż 6 minut. Ale podczas zapamiętanego wieczora to Gałczyński długo monologował. Gdy się zasiedział, poprosił starszego kolegę o odprowadzenie na Krupówki. Autora *Zaczarowanej drożki* – zdaniem skamandryty – trawił niepokojący lęk⁸. Do zakopiańskiego wielkanocnego pobytu 54-letni twórca powrócił w felietonie z cyklu *Listy do Felicji* w „Nowinach Literackich” z 16 maja 1948. Poruszył kwestię starości objawiającej się „uczuciem niezrozumienia”. Zauważył to, gdy słuchał, jak Gałczyński i Janusz Minkiewicz czytali głośno przed licznie zgromadzoną publicznością teksty z „Przekroju” i „Odrodzenia” (jesienią 1946 autor *Pieśni o fladze* swój kabaretowy talent realizował, występując w pierwszym programie krakowskiego teatryku satyrycznego „Siedem Kotów”⁹). Iwaszkiewicz uświadomił sobie, że sposób czytania młodszych o pokolenie kolegów po piórze był dla niego czymś przykrym. Patrzył na ich występ ze zgorzleniem, jakby to były pląsy w stylu boogie woogie. Domniemywał, że jego rodzice z podobnym niesmakiem obserwowali

⁶ Córki Iwaszkiewiczów to Maria (1° v. Włodek, 2° v. Wołosz, 3° v. Wojdowska) – polska pisarka, felietonistka, dziennikarka, długoletnia redaktorka Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”, żyła w latach 1924–2019 – i Teresa (po mężu Markowska) – pracowała w redakcjach pism kobiecych, a następnie jako redaktor w wydawnictwie „Sport i Turystyka”, żyła w latach 1928–2012.

⁷ Za przekazanie skanów listu dziękuję dyrektorowi Muzeum K.I. Gałczyńskiego w Praniu Wojciechowi Kassowi. Oryginał znajduje się w archiwum Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku (Podkowa Leśna).

⁸ J. Iwaszkiewicz, *Portrety na marginesach*.

⁹ Według Gałczyńskiego, „scena miała stać się miejscem intelektualnej, antykołtuńskiej prowokacji, utrzymanej w poetyce drukowanego wówczas na łamach »Przekroju« Teatryku Zielona Gęś (tę nazwę miał też nosić kabaret), jednakże niezrozumienie, a nawet niechęć, z jakimi spotkał się pierwszy program [*Trzy razy miau* (IX 1946) – przyp. Z.Ch.], spowodowały odejście od wstępnych założeń, a zarazem rozluźnienie współpracy poety z [kabaretem] »Siedem Kotów«, który „stał się jednym z najważniejszych kabaretów powojennej Polski, przełamując schematy przedwojennego kabaretu warsz. za pomocą poetyckiej wyobraźni i satyry atakującej przyzwyczajenia widza”, *Siedem Kotów*, [hasło w:] *Encyklopedia Krakowa*, Warszawa 2000, s. 895.

skoki charlestona, który wówczas, gdy był małym chłopcem, wydawały się normalnym tańcem¹⁰. Gałczyński w oczach skamandryty trzy lata po wojnie jawił się więc jako reprezentant nowych czasów, nowej kultury, która polega na luzowaniu norm i form obyczajowych.

Zbliżenia i rozdźwięki wobec najsłynniejszego kwadryganta uwidoczniły się na łamach „Nowin Literackich”, które Iwaszkiewicz redagował w latach 1947–1948 jako powojenną krajową kontynuację „Wiadomości Literackich” – podstawowej trybuny wypowiedzi skamandrytów. Przypomnijmy, że ten najbardziej wpływowy tygodnik dwudziestolecia międzywojennego nie otworzył się na współpracę z Gałczyńskim. Autor *Balu u Salomona* związał się z opozycyjnym wobec „Wiadomości Literackich” radykalno-narodowym tygodnikiem „Prosto z Mostu” Stanisława Piaseckiego.

Obecność nazwiska Gałczyńskiego w „Nowinach Literackich” rozpoczęła się całkiem obiecująco. Otóż na pierwszej stronie tygodnika z 27 lipca 1947 (4 dni przed 3. rocznicą Powstania Warszawskiego) ukazał się siedmioczęściowy *Tristan przebrany (ballada)* Iwaszkiewicza zadedykowany „Konstantemu Gałczyńskiemu”¹¹. Na tej samej stronie znajduje się zdjęcie Iwaszkiewicza z podpisem, że pisarz za dwa tomy opowiadań (*Nowele włoskie* i *Nową miłość*) otrzymał nagrodę tygodnika „Odrodzenie” w wysokości 250 000 zł. To, że redaktor naczelny „Nowin Literackich”, związanych politycznie z Polską Partią Socjalistyczną, został uhonorowany przez organ prasowy umocowany w środowisku Polskiej Partii Robotniczej, było przejawem etapu jednoczenia się obu ugrupowań politycznych (15 grudnia 1948 połączyły się, tworząc Polską Zjednoczoną Partię Robotniczą).

Dłaczego twórca *Tristana przebranego* (pisanego podczas przechodzenia tyfus 13 grudnia 1946 roku) zadedykował satyrykowi i lirykowi, który podczas antyniemieckiego zrywu stolicy przebywał w obozie jenieckim w Altengrabow, gdzie więziono także powstańców warszawskich? Dlatego, że zarówno ballada Iwaszkiewicza, jak i *Kolczyki Izoldy* Gałczyńskiego, które ukazały się w „Odrodzeniu” z 29 września 1946¹², w sposób zaszyfrowany odnoszą się do Powstania Warszawskiego¹³? Nie ma wątpliwości co do tego, że poemat autora *Matki*

¹⁰ Eleuter [Jarosław Iwaszkiewicz], *O starości*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 20, s. 7.

¹¹ J. Iwaszkiewicz, *Tristan przebrany (ballada)*, „Nowiny Literackie” 1947, nr 19, s. 1.

¹² K.I. Gałczyński, *Kolczyki Izoldy. Małe oratorium*, „Odrodzenie” 1946, nr 39, s. 1.

¹³ „Poemat *Kolczyki Izoldy* należy do najbardziej »zaszyfrowanych« utworów poety” – T. Wilkoń, *Poematy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Katowice 2010, s. 50. A. Kulawik jest przekonany, że utwór ten upomina się „o respektowanie zasady zdrowego rozsądku, którego uczy życie, nie poezja” – A. Kulawik, *Kolczyki Izoldy? Kolczyki Baraniej Mordy!*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2004, nr 4, s. 59–69.

Boskiej Stalagów zainspirował Iwaszkiewicza do ułożenia *Tristana przebranego*¹⁴. Napomyka w objaśnieniu do utworu *Podróż do Patagonii*, w którym autor *Matki Joanny od Aniołów* wyznaje swoją intencję, aby „naśladować z polskich poetów Miłosza i Gałczyńskiego (zwłaszcza jego niezapomniane *Kolczyki Izoldy*, które już pobudziły go do napisania zapomnianego poematu *Tristan przebrany*), z cudzoziemców Eliota i Nerudę”¹⁵.

W *Podróży do Patagonii* są też wersy, które kontrapunktowo i negatywnie odnoszą się do „zielonego Konstantego”: „Tu poeta, co z Dantem jest na ty / i zachwala swój perski towar, / Gałczyński na gałęzi kracze jak ruska gałka”¹⁶. W krytycznej czy raczej prześmiewczej i wieloznacznej wzmiance nawiązuje się do pseudoetymologii nazwiska, które rzekomo pochodzi od rosyjskiego słowa „gałka” oznaczającego kawkę (według badaczy antroponimów nazwisko Gałczyński ma prawdopodobnie etymologię odmiejscową, biorąc swój początek od nazwy Gałczyn w powiecie konińskim¹⁷). Figura kraczącego jak kawka wskazuje na kogoś, kto wypowiada się nadmiernie, brzydko i stadnie. Wybitny etymolog krakowski Franciszek Sławski zauważył, że z właściwym temu gatunkowi ptakiem „naprzykrzaniem się niemiłym głosem” wiąże się geneza staropolskiego słowa „kawy” (które nie ma nic wspólnego z określeniem aromatycznego czarnego napoju), oznaczającego: ‘brednie, banialuki, głupstwa’. Etymologizująca interpretacja ma swoje rozleglejsze uzasadnienie. Nad *Podróżą do Patagonii* Iwaszkiewicz pracował etapami: 8–24 marca 1949 i 4 kwietnia 1949, a objaśnienia pisał jesienią 1949. Był to czas, kiedy narastał dystans środowiskowy wobec Gałczyńskiego.

Iwaszkiewicz w liście do Jerzego Lisowskiego z 8 marca 1949 zwierzał się, że zaczął szkicować *Podróż do Patagonii* w stylu Eliota i Nerudy jako rapsodię, w której może sobie na wszystko pozwalać. Tutaj zapisana jest pierwotna, bardziej dobitna i ekspresyjna wersja powyższej frazy: „Gałczyński na gałęzi jak ruska gałka gdaka!”¹⁸, w której autor frywolnego *Wróbelka* upodobniony jest do kury (gdyby pozostał pierwszy wariant: „Gałczyński na gałęzi jak ruska gałka pieje!” – „zielony

¹⁴ Dodajmy na marginesie, że być może dedykacja była także symbolicznym echem pobytu Natalii i Kiry Gałczyńskich na Stawisku. Matka z kilkuletnią córką po wydostaniu się ze zrujnowanej popowstańczej Warszawy przeżyły srogie warunki obozu przejściowego w Pruszkowie, a następnie wycieńczone znalazły dobrą opiekę na Stawisku, które w czasie niemieckiej okupacji stanowiło azyl dla osób związanych z literaturą, sztuką, muzyką, teatrem i wielu innych. Gdy jednak Gałczyński powrócił do Polski 22 marca 1946, z żoną Natalią i córką Kirą zamieszkał w Domu Literatów przy ulicy Krupniczej 22 w Krakowie.

¹⁵ J. Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. 2, Warszawa 1977, s. 207.

¹⁶ Tamże, s. 69–71.

¹⁷ <https://nazwiska.ijp.pan.pl/haslo/show/id/5897> [dostęp: 8.12.2023].

¹⁸ 111. J. Iwaszkiewicz do J. Lisowskiego, [w:] A. i J. Iwaszkiewiczowie, Jerzy Lisowski, *Listy 1947–1979. T. 1*, oprac. i przyp. A. i R. Papiescy, wstęp R. Papieski, Warszawa 2020, s. 208.

Konstanty” przypominałby koguta). W czerwcu 1950 Ważyk w słynnym referacie na V Zjeździe Związku Literatów Polskich skrytykował nie tyle Konstantego Ildefonsa, ile „kanarka”, który zagnieździł się w jego wierszach ze zbioru *Ślubne obrączki*, którego druk ukończono 28 grudnia 1949 roku. W tym najbardziej warszawskim tomie Gałczyńskiego tylko nieliczne wiersze spełniały oczekiwania kodyfikatorów realizmu socjalistycznego, takie jak na przykład: *Kwiaty na tor*, *Przed mauzoleum Lenina*, *Służba Polsce*. Liryzm, bogactwo odniesień do mitologii łączących się z codziennością, prywatność głosu, zniżanie tonu niwelującego urzędowy patos, tęsknota za stabilnym życiem – nie mogły się podobać tym, którzy od poetów domagali się wierszy krzykliwych, bojowych, szermujących ideologicznymi zapewnieniami oraz wiernopoddanymi deklaracjami. Dlatego poeta-komunista Ważyk postulował: „Słuszniej by było, gdyby Gałczyński ukręcił łeb temu rozwydrzonemu kanarkowi”¹⁹. Wydaje się jednak, że autor *Ślubnych obrączek* ze względu na popularność i uznanie znakomicie nadawał się do

¹⁹ Wypowiedź ma swój kontekst: „Im mniejsza dojrzałość ideowa, im słabsza więź z postępowym nurtem, tym łatwiej te naloty nadgryzają poezję. Tendencje na pozór przeciwstawne mogą współżyć i grać ze sobą, utrzymując stan niedojrzałości ideowej. Manifestacją takiej poezji są *Obrączki ślubne* Gałczyńskiego. W tych wierszach poeta rzeczywiście deklaruje się po stronie demokracji ludowej, po stronie socjalizmu, a na dowód – rozkłada nam przed oczami zdemolowany kramik mieszczańskiego inteligenta. Czego tam nie ma? Jest lamus szlacheckiego baroku z antycznymi bogami, pstrokaczna cudzoziemskich słówek, wyprzedza całej neoromantycznej starzyzny poetyckiej, cygańskie, antyfilisterskie facecje, a spoza tych facecji naraz wyłania się z wierszy Gałczyńskiego filisterski kącik z kołeczkiem i firankami. Wszystko to prosi się o zestawienie ze znakomitą wierszem Majakowskiego:

Czerwona ramka
Marks na ścianie.
Kot się ociera o Izwiestia stare.
A pod sufitem
Piszczy nieustannie
Rozwydrzony kanarek.

Słuszniej by było, gdyby Gałczyński ukręcił łeb temu rozwydrzonemu kanarkowi, który zagnieździł się w jego wierszach. Oczyszczenie poezji ze smaczków i pięknotek burżuazyjnej poetyki z czasów imperializmu, ze skłonności formalistycznych i tradycji zepsutego baroku staje się pilnym zadaniem poetów i krytyków literackich” – A. Ważyk, *Perspektywy rozwojowe literatury polskiej. Referat wygłoszony na V Zjeździe Związku Literatów Polskich*, „Nowa Kultura” 1950, nr 14, s. 1–2. Cytat poetycki pochodzi z wiersza W. Majakowskiego *O plugastwie* – był drukowany w całości lub we fragmentach w programach teatralnych z okazji wystawiania jego sztuki *Pluskwa* (np. w radomsko-kieleckim Teatrze im. S. Żeromskiego – 1955, w Teatrze Bałtyckim w Koszalinie – 1963, w Teatrze im. A. Mickiewicza w Częstochowie – 1978). Do wiersza rosyjskiego poety nawiązał działacz Komunistycznej Partii Robotniczej Polski Witold Wandurski w utworze *Precz z kanarkami* z 1924 r. (opublikowanym w tomie *Sadze i złoto*, Warszawa 1926, s. 38–39), zob. H. Karwacka, *Witold Wandurski – propagator twórczości Majakowskiego w Polsce (przyczynek do recepcji)*, „Prace Polonistyczne” z. 28 (1972), s. 75–95.

spektakularnego manipulowania środowiskiem literatów. Jeśli uzmysłowimy sobie, że autor *Kolczyków Izoldy* przez pierwsze powojenne lata był z jednej strony gloryfikowany, a z drugiej przypisywano mu rolę swego rodzaju poety „do bicia”, wystąpienie Ważyka jawi się jako rytualno-werbalne i retoryczne napiętnowanie twórców, by utrzymać ich w posłuszeństwie. Gałczyński, odkąd powrócił do Polski, był tematem komentarzy afirmujących, jak i nieprzychylnych²⁰, bo miał wysoką rozpoznawalność dzięki prasie i spotkaniom autorskim odbywanym w całym kraju. Iwaszkiewicz miał świadomość, że autor *Teatryku Zielona Gęś* spotykał się z negacją albo uwielbieniem. Uchodził za nowatora albo grafomana, któremu z łatwością przychodziło układanie rymowanych strofek na zamówienie, na telefon czy z okazji rocznic. Niemal było przejawów dyskredytacji Gałczyńskiego i jego „liryki, tkliwej dynamiki”. Iwaszkiewicz dostrzegał jednak w koledze po piórze odporność na krytykę i brak drażliwości na jej punkcie. W omówieniu biografii Kazimierza Przerwy-Tetmajera opracowanej przez Krystynę Jabłońską z 1969 roku zwrócił uwagę na to, że nie wyobraża sobie, „żeby Tuwim albo Gałczyński odpowiadali w gazetach na każdą mniej życzliwą recenzję”²¹.

Na zadedykowanie *Tristana przebranego* Gałczyńskiemu prawdopodobnie jakoś wpłynęła jego rosnąca popularność i przychyłność władzy politycznej. „Dedykat” poczuł się wyróżniony, skoro posłał Iwaszkiewiczowi z grodu Kraka 29 lipca 1947 podszyte krztyną złośliwości i zazdrości podziękowanie:

Drogi Jarosławie,

Dziękuję Ci serdecznie za dedykację w Twoich „Nowinach”, tymcibardziej, że przyszła w momencie, gdy blask od największej literackiej nagrody polskiej spłynął pośrednio trochę i na dedykata. We wrześniu będziemy w Warszawie (w połowie września) i chcemy wtedy skorzystać z zaproszenia Pani Anny i odwiedzić Was w Stawisku.

²⁰ Dyskusję o Gałczyńskim, która odbyła się w prasie w 1946 r., podsumował Antoni Gołubiew w *Liście do K.I. Gałczyńskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 1. Autor wziął pod uwagę teksty poetów, pisarzy i publicystów, zob. S. Kisielewski, *O kosmicznym bełkocie*, „Tygodnik Warszawski” 1946, nr 52; Z. Prószyński, *Na marginesie „Poezji” p. Gałczyńskiego*, „Tygodnik Warszawski” 1946, nr 52; Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Nagonka na Ildefonsa*, „Dziennik Polski” 1946, nr 343; Z. Jakimiak, *Wieszcz czy błazen*, „Dziś i Jutro” 1946, nr 55. Po ukazaniu się epistolarnego szkicu Gołubiewa dyskusję kontynuowali: A. Chojecki, *O Gałczyńskim*, „Gazeta Ludowa” 1947, nr 39; H. Jakóbczyk, *Poeta*, „Dziś i Jutro” 1947, nr 2; M. Piechał, *O poezji K.I. Gałczyńskiego*, „Dziennik Literacki” 1947, nr 13; S.F., *O poezji K.I. Gałczyńskiego*, „Płomienie” 1946/1947, nr 12; A. Stawar, *Wiersze Gałczyńskiego*, „Odrodzenie” 1947, nr 24; L. Szaflarski, *U źródeł absurdu*, „Słowo Powszechne” 1947, nr 81.

²¹ J. Iwaszkiewicz, *Tetmajer*, [w:] K. Gędas, *Recenzje literackie Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 2020, s. 303.

Pozdrawiam Panią, Dzieci i primordialnie Ciebie. Odpisz, jeśli łaska.

Twój Konstanty Ildefons

Jak Ci się podoba
mój patron
w ujęciu El Greca?²²

Dedykacja i budująca się relacja nie zapowiadała szczególnego zbliżenia Iwaszkiewicza z Gałczyńskim. W biografii Radosława Romaniuka *Inne życie*²³ autor *Zaczarowanej drożki* pojawia się incydentalnie i jako element tła. Świadczy o tym to, że „zielony Konstanty” nie podjął współpracy z „Nowinami Literackimi”. Wspomniana dedykacja mogła być potraktowana jako zaproszenie do współpracy, ale Gałczyński wolał pisać do „Przekroju”, „Odrodzenia” (był jego ryczałtowym współpracownikiem) czy „Szpilek”. W koncernie wydawniczo-prasowym Polski Ludowej zorganizowanym przez Jerzego Borejszę znajdował doskonały rynek zbytu swoich tekstów.

Choć Gałczyński nie publikował w „Nowinach Literackich”, to w tygodniku tym ustosunkowywano się do jego bieżącej twórczości najpierw życzliwie, z zacięciem parodystycznym, a następnie z dezaprobatą, która – zaznaczmy to – dotyczyła tekstu wyjątkowego. Zaczęło się sympatycznie. Od 10 do 17 stycznia 1948 roku w Nieborowie Departament Literatury Ministerstwa Kultury i Sztuki zorganizował słynne seminarium. Jeden z uczestników, Lesław Marian Bartelski, w reportażu *Na studium w Nieborowie* zrelacjonował przebieg akcji władz centralnych, które postanowiły zbliżyć do siebie krąg poetów i pisarzy, a następnie włączyć w działania polityczne²⁴. Właściwy cel sympozjonu, czyli instrumentalizacja środowiska, przykrył zamiar Departamentu Literatury założenia – według słów Bartelskiego – „wyższej szkoły dla pisarzy”. Młodzi uczestnicy wydawali gazetkę ścienną, czyli „Tygodnik Powszechny Głosu Nieborowa”. Redaktorem naczelnym został Roman Bratny²⁵. W jednym z numerów rozpisano konkurs na „wiersz o Ziemiach Odzyskanych”. Współzawodnictwo literackie przyniosło pastisze. „Sparodiowano

²² Za przekazanie skanu listu dziękuję dyrektorowi Muzeum K.I. Gałczyńskiego w Praniu. Oryginał znajduje się w archiwum Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku (Podkowa Leśna).

²³ R. Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza. T. 1*, Warszawa 2012; tenże, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza. T. 2*, Warszawa 2017.

²⁴ L.M. Bartelski, *Na studium w Nieborowie*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 7 (z 15 lutego 1948).

²⁵ W składzie zespołu redakcyjnego znaleźli się m.in.: Bartelski, Tadeusz Borowski, Krzysztof Gruszczyński, Tadeusz Konwicki, Stanisław Marczak-Oborski, Jerzy Piórkowski, Wiktor Worzyński i Stanisław Ziembicki, a także Wisława Szymborska.

w nich style najcharakterystyczniejszych poetów starszego pokolenia”. Zaliczony do nich został obok Władysława Broniewskiego, Pawła Herta właśnie Gałczyński, który niebawem rzeczywiście będzie opiewał Ziemię Zachodnie i Północne przywrócone szczęśliwie Macierzy. Zamieszkawszy w Szczecinie, wyznawał żonie i wzdychał: „A teraz – widzisz? Szczecin. / Polski Szczecin. Nasz Szczecin”²⁶. Nie wiemy, kto podjął się sparodiowania stylu autora „*Liryki, liryki, tkliwej dynamiki*”:

Księżyc nad Odrą,
jak srebrna balia.
Uśmiecha się modro,
żona Natalia.

Euterpe, alleluja.
Chrystus się rodzi,
węglem obrodzi.

Idą koboldy,
w kaloszach Izoldy,
Odra jak balet,
przez ziemię zachodnie,
w błękitnym szalu,
płynie pogodnie.

Euterpe, Alleluja,
idem, aedem, idem,
hic.

A w fortepianie Szopena,
spał inteligent, ktoś brzdąkał.
Zbudzili inteligenta,
pofrunął w charakterze aniołka²⁷.

W gałczyńskopodobnym (całkiem udanym) liryku zawierają się charakterystyczne motywy twórczości autora *Pieśni o fladze*: wariacje księżycowe, weschnienia do żony Natalii i bóstw „inteligent”, a także aluzje muzyczne, nawiązania do *Kolczyków Izoldy* i inne. Jarosław Iwaszkiewicz, który był jednym z referentów podczas nieborowskiego kursu dla młodych literatów²⁸, skwitował parodię,

²⁶ K.I. Gałczyński, *Wybór wierszy*, Warszawa 1954, s. 139.

²⁷ Cyt. za: L.M. Bartelski, *Na studium w Nieborowie*.

²⁸ Iwaszkiewicz, ale też J. Kott, A. Stawar, H.E. Michalski, mówił o realizmie i konstruowaniu prozy.

mówiąc do młodych literatów: „jesteście okrutni jak dzieci”, jakby zapomniał, że w Dwudziestoleciu międzywojennym sam parodiował autorskie style literackie²⁹.

W „Nowinach Literackich” nie ma karykatur poety, ale za to jest fraszka O „Zaczarowanej dorożce” Gałczyńskiego, w której Stanisław Jerzy Lec sportretował go frywolnie, niby-katastroficznie i zabawnie, odwołując się dyskretnie do jego nałogu i nocnych obyczajów:

Kot gryzie koniuszek księżycy rożka
i miesza ogonem imiona w Apokalipsie.
Z pustego rynku pod świst batożka
Odjeżdża nagle zaczarowana dorożka
i odsłania Ildefonsa co za nią robił psi-psi³⁰.

Prześmiewczy stosunek wobec Gałczyńskiego zaznacza się w formie złagodzonej w rubryce „Przegląd Czasopism” „Nowin Literackich” z 23 maja 1948. Nota pt. *Poetycki system taśmowy* jest tyleż prześmiewcza, co napominająca. Jest przyjacielskim ostrzeżeniem przed popadaniem w łatwiznę, nadaktywnością publikacyjną, niezamierzonym (?) komizmem (czego przejawem jest porównanie „rewolucji” do „dziewuszki” – wyraz jest rusycyzmem), stosowaniem ornamentacyjnej retoryki, a nie napiętnowaniem kolegi po piórze:

Seryjna produkcja wierszyków z systemem taśmowym K.I. Gałczyńskiego nie zawsze jest na odpowiednim poziomie. Wiadomo, produkcja *en gros* ma pewien procent tak zwanych braków, do których niewątpliwie należy zaliczyć wiersz pod tytułem *Hymn pierwszomajowy* drukowany w 8 numerze „Świetlicy”. Demonstrujemy próbkę:

PRZODOWNIK CHÓRU:
witam pięknymi słowy
nasz dzień pierwszomajowy!

PRZODOWNIK CHÓRU:
w dzień fabrycznego święta
pochwalmy prezydenta.

CHÓR:
pochwalmy rewolucję,
ona nigdy nie spocznie,

²⁹ Zob. J. Iwaszkiewicz, *Parodie*, [w:] Z. Chojnowski, *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*, Olsztyn 1999, s. 373–375. Poeta drukował pastisze na łamach „Cyrulika Warszawskiego”.

³⁰ S.J. Lec, O „Zaczarowanej dorożce” Gałczyńskiego, „Nowiny Literackie” 1948, nr 13, s. 16.

dziewuszka ona jeszcze,
lecz, jak dziewczuszka, rośnie³¹.

Od siebie możemy dodać:
rośnie ta dziewczuszka,
i stoi cała w ponsach,
czytając śliczny wierszyk
zaczynającego Ildefonsa³².

Życzliwa parodia, zdaje się, ułożona jest z intencją: nie gniewaj się, Konstanty. Pogodnie i z humorem o Gałczyńskim pisał w „Nowinach Literackich” przyjaciel z czasów aktywności warszawskiej grupy literackiej „Kwadryga” (1927–1931) Stanisław R. Dobrowolski. Felietonista, narzekając na niedbałość „ze strony Stołecznego Komitetu Odbudowy Warszawy”, zastanawiał się, jakby to było, gdyby za wizję architektoniczną stolicy wzięli się literaci. W Warszawie Konstantego Ildefonsa, znanego kawiarza, byłyby same bary kawowe i zaczarowane drożki³³. Ale już bez uśmiechu i taryfy ulgowej wystosował *List otwarty do K.I. Gałczyńskiego*³⁴ tłumacz i ówczesnie szef redakcji literatury rosyjskiej w wydawnictwie Czytelnik (od 1950 roku na stałe współpracujący z miesięcznikiem „Twórczość”) Ziemowit Fedecki (1923–2009). Oburzył go rodzinny i prywatny charakter *Listu z Moskwy*³⁵, który poeta zaadresował do żony. Krytyk korespondencji, łączącej sprawy osobiste z moskiewskimi wrażeniami, oczekiwał nie „wyznań małżeńskich” i „gawęd na tematy [...] domowe”, lecz „obszernego opisu stolicy Związku Radzieckiego, jej pracy, życia kulturalnego, atmosfery, ludzi”, „oryginalnych spostrzeżeń”. Polemista obnaża swą małość i poucza poetę, który jego zdaniem powinien potraktować własne przeżycia „jako surowy materiał, który dopiero po przetworzeniu w formę artystyczną może stać się zjawiskiem literackim i tylko w tej postaci zasługuje na uwagę czytelnika”. Opinia Fedeckiego jest niesprawiedliwa. W *Liście z Moskwy*, owszem, nieciekawe są stonowane, a wręcz – zważywszy na to, że władze Polski Ludowej zaostbrały kurs polityczno-ideologiczny – oszczędne hołdy składane Leninowi i Stalinowi, intrygują natomiast impresje o poetach i pisarzach oraz nieoczywiste spostrzeżenia. Kapitalne jest rozszerzające zakres prywatności

³¹ K.I. Gałczyński, *Hymn pierwszomajowy*, „Świetlica” 1948, nr 8, s. 1. W tym samym numerze na s. 2 instrukcja H. Ładosza na temat sposobu zainscenizowania utworu *Uwagi do wiersza ze strony 1-szej. Hymn pierwszomajowy* nie wszedł do tomu *Ślubne obrączki*.

³² „Nowiny Literackie” 1948, nr 21.

³³ S.R. Dobrowolski, *Kronika tygodniowa*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 40, s. 8.

³⁴ Z. Fedecki, *List otwarty do K.I. Gałczyńskiego*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 52, s. 8.

³⁵ K.I. Gałczyński, *List z Moskwy*, „Odrodzenie” 1948, nr 47, s. 1.

wspomnienie poety z moskiewskiego okresu, kiedy był chłopcem: „Wyjeżdżam na miasto, na Moskwę, stolicę mojego dzieciństwa. Otóż i most Krymski, przez który jako mały szczeniak chodziłem na lekcje skrzypiec, otóż i Moskwa-rzeka, w której łowiłem okonie”³⁶. Końcowa obserwacja zdradza groteskową wyobraźnię poety, podtrzymuje chęć uniknięcia stylu oficjalnego i przełamuje afirmacyjno-aprobatorywny charakter relacji. Zwierzał się żonie:

Wszystko to, moja droga, bardzo piękne, ale jedna rzecz w Moskwie zdecydowanie mi się nie podobała: mandarynki, nadmiar mandarynek. Sklepy tu są zawalane wszelaką gastronomią, a gastronomia mandarynkami. Mandarynki wszędzie: na kramikach i w bufetach teatralnych. Po prostu przejść nie można. A ty wiesz, jak ja nie cierpię mandarynek. Do zjedzenia ćwierci mandarynki nie namówiłby mnie ani ambasador Naszkowski³⁷, ani sekretarz redakcji „Prawdy” Griebniow, ani nawet sam Ilja Erenburg. Tak, ale dzięki tym mandarynkom Moskwa wygląda jak Taormina³⁸.

Podpatrzoną w stolicy ZSRR obfitością mandarynek autor gra, starając się wyprowadzić czytelnika ze schematycznych i propagandowych wyobrażeń o Moskwie. Wzbudza żartobliwą podejrzliwość. A wreszcie pozwala na tajemnicze skojarzenie Moskwy z Taorminą, czyli ukochanym przez Iwaszkiewicza miastem na Sycylii.

Fedecki przyjmuje za dobrą monetę obietnicę poety, że ten napisze cykl wierszy o Moskwie. Gałczyński wywiązał się z danego słowa, ale tylko pojedyncze liryki „z wieńca wierszy Moskwa” weszły do *Ślubnych obrączek*³⁹.

Polemista podsumował swoje oskarżenia i pretensje, wyjaśniając, że jego krytyczną ocenę *Listu z Moskwy* podyktowała troska o wysoki poziom najnowszej literatury:

Zdajemy sobie sprawę z tego, że list nasz zawiera poważne zarzuty. Uważamy przede wszystkim, że od K.I. Gałczyńskiego, jako poety powszechnie wysoko cenionego, mamy prawo wymagać, z tytułu jego naprawdę pięknego dorobku poetyckiego, większego poczucia odpowiedzialności. Poza tym mamy żal do redakcji naszych poważnych pism społeczno-literackich, w których można zaobserwować niekiedy

³⁶ Tamże.

³⁷ Marian Naszkowski (1912–1996) – działacz komunistyczny, ambasador RP w Moskwie (1946–1950).

³⁸ K.I. Gałczyński, *List z Moskwy*. Satyryczną odpowiedzią na list Fedeckiego jest pastisz epistolograficzny Janusza Minkiewicza napisany rzekomo przez J. Iwaszkiewicza, a nawiązujący do jego *Listów do Felicji*: [J. Minkiewicz], *Listy do Felka*, „Odrodzenie” 1949, nr 2.

³⁹ Chodzi o wiersze *Ślubne obrączki* i *Tamara Chanum*, zob. K.I. Gałczyński, *Ślubne obrączki*, Warszawa 1949, s. 5, 9.

bezkrytyczne zamieszczanie utworów literatów z nazwiskiem bez względu na wartość artystyczną i ideologiczną tych utworów. I właśnie dlatego, że list K.I. Gałczyńskiego z Moskwy nie jest wypadkiem odosobnionym, pozwoliliśmy sobie zabrać głos w tej sprawie, w przekonaniu, że wyrażamy opinię wielu czytelników⁴⁰.

List otwarty młodego polemisty, który być może postanowił zwrócić na siebie uwagę swoim osądem o powszechnie znanym poecie, wpisuje się w długi szereg wypowiedzi nieschlebiającej niektórym tekstom Gałczyńskiego. Upublicznianie literackich przytyków nie oznaczało, że twórcy w życiu codziennym stronili od siebie. Niedługo po ukazaniu się *Listu otwartego* Fedeki z autorem *Listu znad rzeki Limpopo* zawiązali tandem tłumaczeniowy. Jako para translatorów przełożyli wiersze Borisa Pasternaka⁴¹, Aleksandra Prokofiewa⁴² i prozę Ilji Gruzdewa i Olgi Forsz⁴³.

Półtora roku po ukazaniu się *Listu otwartego* Fedeki jest tym, który w czerwcu 1950 – krótko po Ważykowym zganieniu poety na V Zjeździe ZLP – załatwił autorowi *Ślubnych obrączek* i jego żonie miejsce wytchnienia, leśniczówkę Pranie, która przeszła do „mazurskiej” legendy. Nad Jezioro Nidzkie twórca przyjechał po przebyciu żółtaczki i z dużą liczbą zamówionych prac literackich oraz translatorskich⁴⁴. Tutaj ułożył „prański” wiersz pt. *Do Pana Ziemowita Fedeckiego / zamieszkałego w Warszawie / przy Alei Niepodległości 130*. Tutaj między innymi przekładał fragmenty *Pieśni* Pabla Nerudy. Nad tłumaczeniami czuwał Iwaszkiewicz, którego nie zadowolił efekt pracy autora *Kroniki olsztyńskiej*. Informował 1 czerwca 1952 roku: „[...] zrobiłem o l b r z y m i ą pracę nad Nerudą, sprawdzając wiersz po wierszu przekłady Gałczyńskiego i [Lecha Andrzeja – przyp. Z. Ch.] Pijanowskiego (okropne oba) podług oryginału i podług przekładu francuskiego. Morze roboty, które odwaliłem sam nie wiem kiedy”⁴⁵ (*Pieśń powszechna* Pabla Nerudy ukazała się ze wstępem w 1954).

W grudniu 1948 roku Iwaszkiewicz i Gałczyński wraz z kilkudziesięcioma literatami poparli połączenie PPS-u i PPR-u, co wiązało się ze zniknięciem „Nowin Literackich” i „Odrodzenia”. W Polsce Ludowej zaczął się nowy etap. Oficjalnie

⁴⁰ Z. Fedeki, *List otwarty*...

⁴¹ B. Pasternak, *Walc z łezką*, „Echo Krakowskie” 1950, nr 3; „Express Wieczorny” 1950, nr 2; „Express Poznański” 1950, nr 1073.

⁴² A. Prokofiew, *Kocham brzozę rosyjską...*, *Śpiew, Pierwsze przymrozki*, „Twórczość” 1950, nr 12, s. 105–106; *pieśń dożynkowa*, „Przyjaźń” 1951, nr 36.

⁴³ I. Gruzdev, O. Forsz, *Ałoszka Pieszkow*, „Przyjaźń” 1951, nr 23.

⁴⁴ Piszę o tym w swojej książce: Z. Chojnowski, *Od biografii do recepcji. Ernst Wiechert, Konstanty I. Gałczyński, Zbigniew Herbert na Warmii i Mazurach*, Olsztyn 2011.

⁴⁵ [Jarosław Iwaszkiewicz do Jerzego Lisowskiego], [w:] A. i J. Iwaszkiewiczowie, J. Lisowski, *Listy 1947–1979. T. 1*, s. 351. Czwartym tłumaczem poematu Nerudy był Janusz Strasburger.

nie był on zabarwiany szaro i tragicznie. Obu twórców, którzy należeli do różnych pokoleń literackich, w publicystyce kulturalnej niekiedy stawiano obok siebie. W krajowych wypowiedziach ujmowano ich aprobatywnie, czego humorystycznym przykładem jest wydrukowany w „Ilustrowanym Kurierze Polskim” z 20/21 stycznia 1952 roku felieton o idei rywalizacji sportowej i pisarskiej *Olimpia i Parnas*. Czytamy tu o fantastycznej wizji zawodów.

Wyobraźmy sobie: na starcie stumetrówki staje Iwaszkiewicz, Wyka, Matuszewski, Pytlakowski, Gałczyński, Jastrun. Starter Staff strzela... a Breza kule nosi. Lecz oto ruszyli. Iwaszkiewicz dodaje sobie ducha duchem *Ód olimpijskich* i wygrywa bezkonkurencyjnie. Patrzcie, i patrzcie młodzi! A Gałczyński został w polu. Nie dotrzymał placu specjalistom, jako typowy wieloboista⁴⁶.

Iwaszkiewicz żegnał „zielonego Konstantego” mową pogrzebową 9 grudnia 1953⁴⁷, co nie było tak wyjątkowe. Wygłaszał przemówienia podczas ostatniej drogi wielu pisarzy i poetów od lat 20. ubiegłego wieku, choćby nad grobem Władysława St. Reymonta⁴⁸. Autor *Czerwonych tarcz*, mimo pewnej przesady w chwaleeniu osoby zmarłej, zresztą charakterystycznej w mowach pogrzebowych, przyznał, że środowisko literackie bliskie Gałczyńskiemu z pewną łatwością dokuczało mu: „Wczoraj jeszcze kaprysiliśmy, czytając jego wiersze, a dzisiaj już wiemy: na takiego poetę nieprędko zdobędzie się nasza w poezję obfita ziemia”⁴⁹. Następnie Iwaszkiewicz objął wartę nad trumną razem z czującym się źle Julianem Tuwimem. Zastąpił więc go po kilku minutach Jerzy Andrzejewski – przed wojną kolega Gałczyńskiego z zespołu redakcyjnego „Prosto z Mostu”, który po bez mała 23 latach wspominał, że dzień pochówku przy ostatniej bramie Powązek Komunalnych był mglisty i wilgotny, „rozdzierająco smutny”. Niewielka grupka żałobników może z zaskoczeniem obserwowała, że Gałczyńskiego nie pogrzebano w Alei Zasłużonych, nie zamanifestowano hołdów⁵⁰. Rząd reprezentował Minister Kultury i Sztuki Włodzimierz Sokorski (daleki kuzyn Iwaszkiewicza) i podsekretarz stanu Jan Wilczek, bardziej znany jako autor powieści socrealistycznej *Nr 16 – produkuje*⁵¹.

⁴⁶ TIP [Tadeusz Jabłoński], *Olimpia i Parnas*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1952, nr 18, s. 4. T. Jabłoński (1919–2019) w l. 1946–1959 był redaktorem sportowym, publicystą w dziale kulturalnym i sekretarzem redakcji „Ilustrowanego Kuriera Polskiego”, który wychodził w Bydgoszczy.

⁴⁷ J. Iwaszkiewicz, *Mowa na pogrzebie Gałczyńskiego*, [w:] *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, przedm. i red. A. Kamińska, J. Śpiewak, Warszawa 1961, s. 575–576.

⁴⁸ J. Iwaszkiewicz, *Zwłoki Reymonta spoczęły na Powązkach* [Przemówienie na pogrzebie Wł. Reymonta], „Dzień Polski” 1925, nr 285.

⁴⁹ J. Iwaszkiewicz, *Mowa na pogrzebie Gałczyńskiego*, s. 476.

⁵⁰ Zob. J. Andrzejewski, *Z dnia na dzień*, „Literatura” 1976, nr 22.

⁵¹ J. Wilczek, *Nr 16 – produkuje*, Warszawa 1951.

W imieniu kwadrygantów i kolegów młodości mówił Stanisław Ryszard Dobrowolski. Szczegółowe wspomnienie z pogrzebu spisał Jerzy Waldorff w memuarystycznym tomie *Czarne owce dla Apolla*⁵².

Po śmierci Gałczyńskiego Iwaszkiewicz należał do zwolenników dorobku Konstantego Ildefonsa. Odwoływał się do jego językowych wynalazków w listach. W zakończeniu listu z 25 kwietnia 1954 roku do swego przybranego syna Wiesława Kępińskiego, po wyjawieniu wszystkich ważnych spraw napisał: „Poza tym chłód, mróz i choroby, »deszcz, myszy i Polska«, przywołując cytaty z *Listu znad rzeki Limpopo*, powstałego w 1934⁵³. Iwaszkiewicz szczególnie w recenzjach posługiwał się innymi, stosowanymi powszechnie od ukazania się *Pieśni* w 1953 roku skrzydlatymi słowami Konstantego Ildefonsa, to jest zwrotem „ocalić od zapomnienia”. Cytatów z wierszy „Czeladnika u Kochanowskiego” (*Niobe. Dedykacja*), które weszły do polszczyzny na stałe, jest znacznie więcej. W „wielkim słowniku” skrzydlatych słów Henryka Markiewicza i Andrzeja Romanowskiego odnotowano ich aż 64 (s. 144–146). Przeglądanie powojennej prasy przynosi odkrycia wzbogacania się naszej mowy elementami poetyckiego języka Gałczyńskiego. „Gazeta Pomorska” z 8 sierpnia 1949 rosnącą statystykę chodzenia do kin w Bydgoszczy poprzedziła spostrzeżeniem poety: „Społeczeństwo nasze jest – jak się wyraża w jednym z wierszy K.I. Gałczyński – coraz bardziej »zakinione«. Interesuje się każdym prawie filmem i wielokroć chodzi na ten sam obraz po dwa razy dla bystrzejszej oceny dzieł kinematograficznych”⁵⁴.

Dziesięć lat po śmierci Gałczyńskiego – w grudniowym numerze „Twórczości” z 1963 – Iwaszkiewicz uczcił zarówno autora *Zaczarowanej drożki*, jak i Juliana Tuwima. We wstępie do wypowiedzi w ankiecie im poświęconej⁵⁵ zauważył, że obaj twórcy „są jeszcze towarzyszami naszego życia”. Z wyrozumiałością, ale też jakby ze stanowczą prośbą, ze świadomością ewangelicznej mądrości: „Nie sądzicie, abyście nie byli sądzeni” (Mat 7,1), pisał: „Nie można od poetów wymagać, aby byli czym innym niż byli – a tym bardziej mieć im to za winę. W szerokim i pełnym biegu rozwojowym poezji polskiej każdy ma wyznaczone miejsce przez swój czas, swoje pojmowanie i ograniczenie swoich ludzkich możliwości”⁵⁶.

⁵² J. Waldorff, *Czarne owce dla Apolla*, Kraków 1984, s. 53–57.

⁵³ J. Iwaszkiewicz, W. Kępiński, *Męczymy się obaj. Korespondencja z lat 1948–1980*, wstęp R. Papieski, oprac. A. i R. Papiescy, Warszawa 2014, s. 395.

⁵⁴ (Jur), *Matematyka filmowa*, „Gazeta Pomorska” 1949, nr 216.

⁵⁵ W ankiecie wzięli udział: E. Balcerzan, Z. Bieńkowski, St. R. Dobrowolski, J. Ficowski, J. Huszcza, M. Jastrun, U. Koziół-Przybylak, J. Kwiatkowski, A. Międzyrżeczki, K. Miłobędzka, A. Rymkiewicz, J.M. Rymkiewicz, A. Sandauer, W. Słobodnik, A. Słucki, E. Stachura i A. Stern.

⁵⁶ J. Iwaszkiewicz, *W dziesiątą rocznicę. Gałczyński – Tuwim*, „Twórczość” 1963, nr 12, s. 17.

Bibliografia

- (Jur), *Matematyka filmowa*, „Gazeta Pomorska” 1949, nr 216.
- [Janusz Minkiewicz], *Listy do Felka*, „Odrodzenie” 1949, nr 2.
- „Cyrułik Warszawski”: roczniki 1926–1934.
- „Dzień Polski” 1925, nr 285.
- Andrzejewski J., *Z dnia na dzień*, „Literatura” 1976, nr 22.
- Bartelski L.M., *Na studium w Nieborowie*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 7.
- Chojecki A., *O Gałczyńskim*, „Gazeta Ludowa” 1947, nr 39.
- Chojnowski Z., *Listy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego do Redaktora „Prosto z Mostu”, „Bibliotekarz Podlaski”* 2019, nr 3.
- Chojnowski Z., *Od biografii do recepcji. Ernst Wiechert, Konstanty I. Gałczyński, Zbigniew Herbert na Warmii i Mazurach*, Olsztyn 2011.
- Chojnowski Z., *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*, Olsztyn 1999.
- Dobrowolski S.R., *Kronika tygodniowa*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 40.
- Eleuter [Jarosław Iwaszkiewicz], *O starości*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 20.
- Fedecki Z., *List otwarty do K.I. Gałczyńskiego*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 52.
- Gałczyński K.I., *Hymn pierwszomajowy*, „Świetlica” 1948, nr 8.
- Gałczyński K.I., *Karol Szymanowski „Przekrój”* 1947, nr 105.
- Gałczyński K.I., *Kolczyki Izoldy. Małe oratorium*, „Odrodzenie” 1946, nr 39.
- Gałczyński K.I., *Liryka: 1926–1953*, wyb. i wstęp A. Międzyrzecki, Warszawa 1962.
- Gałczyński K.I., *List do J. Iwaszkiewicza z 29 lipca 1947* [skan], archiwum Muzeum K.I. Gałczyńskiego w Praniu.
- Gałczyński K.I., *List z Moskwy*, „Odrodzenie” 1948, nr 47.
- Gałczyński K.I., *Ślubne obrączki*, Warszawa 1949.
- Gałczyński K.I., *Wybór wierszy*, Warszawa 1954.
- Gędas K., *Recenzje literackie Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 2020.
- Gołubiew A., *List do K.I. Gałczyńskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 1.
- Gruzdew I., Forsz O., *Aloszka Pieszkow*, tłum. Z. Fedecki, K.I. Gałczyński, „Przyjaźń” 1951, nr 23.
- Iwaszkiewicz J., Kępiński W., *Męczymy się obaj. Korespondencja z lat 1948–1980*, wstęp R. Papieski, oprac. A. i R. Papiescy, Warszawa 2014.
- Iwaszkiewicz J., *Książka moich wspomnień*, wyd. 2 popr., Warszawa 1968.
- Iwaszkiewicz J., *Portrety na marginesach*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2004.
- Iwaszkiewicz J., *Tristan przebrany (ballada)*, „Nowiny Literackie” 1947, nr 19.
- Iwaszkiewicz J., *W dziesiątą rocznicę. Gałczyński – Tuwim*, „Twórczość” 1963, nr 12.
- Iwaszkiewicz J., *Wiersze*, t. 2, Warszawa 1977.
- Iwaszkiewicz J., *Zwłoki Reymonta spoczęły na Powązkach* [Przemówienie na pogrzebie Wł. Reymonta], „Dzień Polski” 1925, nr 285.
- Iwaszkiewiczowie A. i J., Lisowski J., *Listy 1947–1979. T. 1*, oprac. i przyp. A. i R. Papiescy, wstęp R. Papieski, Warszawa 2020.

- Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w r. 1937* [ankieta], „Prosto z Mostu” 1938, nr 6.
- Jakimiak Z., *Wieszcz czy błazen*, „Dziś i Jutro” 1946, nr 55.
- Jakóbczyk H., *Poeta*, „Dziś i Jutro” 1947, nr 2.
- Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Nagonka na Ildefonsa*, „Dziennik Polski” 1946, nr 343.
- Karwacka H., *Witold Wandurski – propagator twórczości Majakowskiego w Polsce (przyczynek do recepcji)*, „Prace Polonistyczne” z. 28 (1972).
- Kisielewski S., *O kosmicznym bełkocie*, „Tygodnik Warszawski” 1946, nr 52.
- Kulawik A., *Kolczyki Izoldy? Kolczyki Baraniej Mordy!*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2004, nr 4.
- Lec S. J., *O „Zaczarowanej drodze” Gałczyńskiego*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 13.
- List K.I. Gałczyńskiego do Anny Iwaszkiewicz z 5 maja 1947 [skan], archiwum Muzeum K.I. Gałczyńskiego w Praniu.
- Ładosz H., *Uwagi do wiersza ze strony 1-szej [do Hymnu pierwszomajowego K.I. Gałczyńskiego]*, „Świetlica” 1948, nr 8.
- Mycielski Z., *Dziesięć lat temu...*, „Przekrój” 1947, nr 105.
- Pasternak B., *Walc z lezką*, tłum. Z. Fedeki, K.I. Gałczyński, „Echo Krakowskie” 1950, nr 3 (także: „Express Wieczorny” 1950, nr 2; „Express Poznański” 1950, nr 1073).
- Piechal M., *O poezji K.I. Gałczyńskiego*, „Dziennik Literacki” 1947, nr 13.
- Prokofiew A., *Kocham brzozę rosyjską...*, *Śpiew, Pierwsze przymrozki*, tłum. Z. Fedeki, K.I. Gałczyński, „Twórczość” 1950, nr 12; *Pieśń dożynkowa*, „Przyjaźń” 1951, nr 36.
- Prószyński Z., *Na marginesie „Poezji” p. Gałczyńskiego*, „Tygodnik Warszawski” 1946, nr 52.
- Romaniuk R., *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza. T. 1*, Warszawa 2012.
- Romaniuk R., *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza. T. 2*, Warszawa 2017.
- S.F. [Stefan Flukowski?], *O poezji K.I. Gałczyńskiego*, „Płomienie” 1946/1947, nr 12.
- Siedem Kotów*, [hasło w:] *Encyklopedia Krakowa*, Warszawa 2000.
- Stawar A., *Wiersze Gałczyńskiego*, „Odrodzenie” 1947, nr 24.
- Szaflarski L., *U źródeł absurdu*, „Słowo Powszechne” 1947, nr 81.
- TIP [Tadeusz Jabłoński], *Olimpia i Parnas*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1952, nr 18.
- Waldorff J., *Czarne owce dla Apolla*, Kraków 1984.
- Wandurski W., *Sadze i złoto*, Warszawa 1926.
- Wążyk A., *Perspektywy rozwojowe literatury polskiej. Referat wygłoszony na V Zjeździe Związku Literatów Polskich*, „Nowa Kultura” 1950, nr 14.
- Wilczek J., *Nr 16 – produkuje*, Warszawa 1951.
- Wilkoń T., *Poematy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Katowice 2010.
- Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, przedm. i red. A. Kamieńska, J. Śpiewak, Warszawa 1961.
- <https://nazwiska.ijp.pan.pl/haslo/show/id/5897>.

Zbigniew Chojnowski

University of Warmia and Masuria in Olsztyn

**TOWARDS GAŁCZYŃSKI: IWASZKIEWICZ AND OTHERS
(FROM THE HISTORY OF A NON-INDIFFERENT POET)**

Summary

The article is an attempt to reconstruct the relationship between Jarosław Iwaszkiewicz and his close circles and Konstanty I. Gałczyński. The nature of the relationship was ambivalent. In Polish press in the years 1946–1953, the author of *Zaczarowana dorożka* [*The Enchanted Carriage*] was both glorified and criticised. The famous fragment of Adam Ważyk's speech of June 1950, the best-known manifestation of the disputable presence of Gałczyński in the post-war literary life is one of many proofs that he became a kind of a "whipping poet". The lyrics and other writings by Konstanty Ildefons inspired usually anonymous authors to write their parodies. The article documents the reception of the life and works of Gałczyński and presents his connections with the people and government institutions of the People's Republic of Poland in an interpersonal perspective, revealing a dangerous game between the lyricist and current politics.

Keywords: Lyrics and politics, pastiche, "the whipping poet", literary debates, Polish Stalinism.

III. TROPY DZIEDZICTWA



Helena Śmigielska, żona leśniczego z dzieckiem w Praniu, 1963 r.
(fot. arch. Muzeum)

Iwona E. Rusek

Uniwersytet w Białymstoku

Zakład Badań Źródłowych nad Literaturą XIX i XX Wieku

ORCID: 0000-0002-4894-7987

GAŁCZYŃSKI RADIOWY

Kiedy po stu dwudziestu trzech latach niewoli Polska odzyskała niepodległość, zaczęto rozwijać niemal wszystkie dziedziny życia społecznego, gospodarczego oraz kulturowego. Do tego ostatniego zaliczyć należy prężnie rozwijającą się prasę, głównie informacyjną, a także radio. Jego początki datuje się w bardzo symboliczny sposób na rok 1918, kiedy to żołnierze Wojska Polskiego przejęli poniemiecką radiostację na warszawskiej Cytadeli i nadali przez nią komunikat o odzyskaniu przez Polskę niepodległości.

18 kwietnia 1926 roku popłynęły w eter słowa: „Halo, Halo. Polskie Radio Warszawa, fale 480”, które rozpoczęły erę polskiej radiofonii. Słowa te wypowiedziała spikerka Janina Sztompkówna, po niej zaś oficjalnego otwarcia stacji dokonał Minister Spraw Zagranicznych dr Aleksander Skrzyński, który wygłosił przemowę w języku francuskim oraz polskim¹. W trakcie uroczystej audycji przemawiał także Stanisław Grabski, ówczesny Minister Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, wygłoszony został odczyt o Fryderyku Chopinie, zaś Stefan Jaracz przeczytał fragmenty *Popiołów* Stefana Żeromskiego². Ów styk polityki i kultury zaznaczony wyraźnie w trakcie pierwszej transmisji będzie towarzyszył radiu w początkach jego istnienia, będzie także w znaczący sposób kształtował misję, jaką bez wątpienia miała polska radiofonia w czasach zmian społecznych, gospodarczych oraz państwowych. Z tego względu radio transmitowało obrady sejmu, ważne przemówienia czy rozmowy z wybranymi gośćmi, nierzadko politykami; służyło także upowszechnianiu wiedzy, masowej komunikacji i wyrabianiu gustu u swoich słuchaczy. Uruchomienie w Polskim Radiu teatru radiowego było nie tylko odpowiedzią na zapotrzebowanie duchowego przekazu, którego społeczeństwo pod zaborami było zupełnie pozbawione, lecz także wynikało z faktu gorączkowej emancypacji, jakiej podlegała sztuka radiowa oraz jej twórcy.

¹ M.J. Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia. Radiofonia w Polsce w latach 1918–1929*, Warszawa 1972, s. 163; A. Wójciszyn-Wasil, *Radio: w stronę oryginalnego języka przekazu*, [w:] *Radio i społeczeństwo*, red. naukowa G. Stachyra, E. Pawlak-Hejny, Lublin 2011, s. 243–251.

² M.J. Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia*, s. 165.

Pierwszym słuchowiskiem nadanym na żywo była *Warszawianka* Stanisława Wyspiańskiego, a o realizacji tego przedsięwzięcia donosiła ówczesna prasa:

Bardzo pomysłowo oddano głosy przejeżdżającej konnicy za pomocą wybijania rytmu o własne kolana, a przemarsz piechoty przez mocne pocieranie szczotek ryżowych o twarde meble. Melodia *Warszawianki*, tworząca tło muzyczne, przewijała się na przemiany [!] przez fortepian i chór mieszany. Wszystkie fonetyczne efekty skontrolowano szeregiem poprzedzających je prób³.

Pierwszym oryginalnym tekstem napisanym specjalnie do radia był *Pogrzeb Kiejstuta* autorstwa Witolda Hulewicza. Słuchowisko zostało nadane 17 maja 1928 roku, niestety nie zachował się jego scenariusz⁴. Co w tym miejscu istotne, Witold Hulewicz był szefem Działu Literackiego w Polskim Radiu, swoim zastępcą uczynił Jana Parandowskiego⁵, rozumiał bowiem, jak wielką rolę odgrywają w każdym społeczeństwie ludzie pióra i słowa. Sam był właśnie kimś takim: człowiekiem słowa. Nie mam tu na myśli tego, że był poetą, krytykiem literackim, wydawcą, ale chodzi mi o to, że miał wycucie i rozumienie tego, czym jest słowo w swojej istocie. Moc słowa analizowali już romantycy, żeby tylko wspomnieć Adama Mickiewicza, który w swoich wykładach paryskich podkreślał, że słowo jest energią, jest duchowym pokarmem, który potrafi człowieka moralnie zbudować, pomóc mu przetrwać najgorsze chwile i, co najważniejsze, pobudzić go do twórczego czynu. Witold Hulewicz doskonale zdawał sobie z tego sprawę, o czym świadczy jego dzieło z 1935 roku, a mianowicie: *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*⁶. Jest to tekst na wskroś nowatorski, uniwersalny i wciąż aktualny.

Zdaniem Hulewicza człowiek współczesny cierpi na przerost zmysłu wzrokowego i na zanik zmysłu słuchowego.

Zmysł słuchu jest ważny nie tylko z punktu widzenia fizycznego, lecz także symbolicznego. Ucho przecież oznacza rozumienie, poznanie, doświadczenie, wiedzę – słynny jest frazeologizm: mieć uszy polizane przez węża, który oznacza:

³ A. Wieniawski, *Koncerty radiowe polskie*, „Rzeczpospolita” 1925, nr 333, s. 7.

⁴ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*, t. 2, Łódź 2000, s. 23.

⁵ A. Karaś, *Miał zbudować wieżę: życie Witolda Hulewicza*, Warszawa 2003, s. 254. Witold Hulewicz został w 1941 r. rozstrzelany w Palmirach. Po wojnie jego zwłoki zidentyfikowano m.in. na postawie medalika Matki Boskiej Jazłowieckiej oraz srebrnej zapalniczki. 23 października 2022 r. na antenie I Programu Polskiego Radia wyemitowano słuchowisko Tomasza Lerskiego *Srebrna zapalniczka. Rzecz o Witoldzie Hulewiczu*.

⁶ W. Hulewicz, *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*, Warszawa 1935; [online:] <https://sbc.org.pl/dlibra/publication/37445/edition/34366/teatr-wyobrazni-uwagi-o-sluchowisku-i-literackim-scenariuszu-radiowym> [dostęp: 23.08.2024].

mieć dar wróżenia, przepowiadania przyszłości, dostąpić tajemnej nauki, przejść na wewnątrz poziom świadomości, wewnętrzne widzenie – bo tak właśnie nazywa je Hulewicz.

Do wewnętrznego widzenia, czyli innego od fizycznego doświadczania otaczającej rzeczywistości, należy dodać pracę wyobraźni, która zaczyna tworzyć w umyśle obrazy. W ten sposób słuchacz staje się współtwórcą dramatu. Ten zaś ma go pobudzić, roznamietnić, słowem, wywołać u odbiorcy prawdziwe, żywe emocje.

W słuchowisku emocje można wywołać za pomocą określonych środków i metod. Należy do nich przede wszystkim dźwięk. On przeistacza się w słowo, w wypowiedź, która może być monologiem lub dialogiem. Słowo zawsze musi być żywe, dźwięczne i celowe, bo to właśnie ono buduje zwięzłe i logiczne słuchowisko, które powinno mieć wewnętrzną strukturę. Tylko takie słuchowisko, które posiada wewnętrzną strukturę oraz kompozycję, jest zrozumiałe dla odbiorcy. Z tego względu Hulewicz rozpatruje słowo na dwóch poziomach:

- pierwszy jest fonetyczny;
- drugi – semantyczny, znaczeniowy i ten także rozpada się na dwa poziomy: autorski oraz związany z duchowymi predyspozycjami słuchacza. Ten ostatni w znacznej mierze decyduje o odbiorze przez niego sztuki.

Słowo, wedle Hulewicza, zawsze powinno budować obraz, czemu mają służyć rozmaite wyrazy, wyrażenia dźwiękonaśladowcze i oczywiście muzyka. Ta powstaje na podstawie danego materiału tekstowego, czyli scenariusza.

Obok dźwięków istotna jest cisza.

W radiu cisza jest niezbędnym tworzywem zarówno dla piszącego scenariusz, jak i każdego pozostałego twórcy, przy czym dla każdego z nich może zupełnie co innego oznaczać i może zupełnie inaczej zostać powołana do życia. Praca w ciszy to klarowna percepcja wszystkiego, co się pojawia i co istnieje równocześnie w czasie i w przestrzeni; w czuciu i poznaniu; w doświadczaniu widzialnego i tego, co stanowi wieczną tajemnicę⁷.

W ciszy bowiem rodzi się obraz, wewnętrzny świat nasycony wrażeniami, przefiltrowany najpierw przez wrażliwość autora, później słuchacza. Obok ciszy i dźwięków nie wolno zapominać o rozmaitych odgłosach ubocznych, takich jak: „gwary, szmery, zegary, szумы przyrody, zgiełk walki” – gdyż to one wszystkie „tworzą dyskretną ilustrację akcji”, czyli dźwiękową scenografię⁸.

⁷ I. E. Rusek, *Praktyka ciszy*, [w:] tejsze, *Dramaty radiowe*, t. 2, Warszawa 2022, s. 9.

⁸ Na ten temat zob. A. Hejmej, *Dźwięk – doświadczenie akustyczne – nowoczesność*. Witolda Hulewicza *słuchanie kultury*, [w:] *Pasaże Witolda Hulewicza*, red. A. Hejmej, I. Fedorowicz, K. Mytkowska, Kraków 2017, s. 137–147; T.P. Bocheński, *Usłyszeć – wyobrazić – doświadczyć*:

Słuchowisko jest więc sztuką posługiwania się na przemian dźwiękiem i ciszą. Jest precyzyjną konstrukcją, która z jednej strony zaświadcza o poziomie świadomości autora, z drugiej słuchacza. Świadomość autora odnosi się w głównej mierze do tekstów, które on sam tworzy albo adaptuje. Tworzenie i adaptacja to dwie odmienne czynności, które za każdym razem obnażają swojego twórcę⁹. Dzieje się tak bowiem, kiedy słuchamy adaptacji, a znamy cały tekst oryginalny; od razu wiemy, jakie skróty zostały poczynione, co w tym tekście jest dla adaptatora najważniejsze lub, innymi słowy, jakie jest jego rozumienie tego tekstu. Żeby zilustrować kwestię, którą teraz podnoszę, odwołam się nieco przekornie do *Wesela* Wyspiańskiego w reżyserii Andrzeja Wajdy z 1972 roku oraz *Wesela* w reżyserii Wawrzyńca Kostrzewskiego z 2019 roku. Wajda był w swojej realizacji wierny oryginałowi, natomiast Kostrzewski dokonał nie tylko montażu tekstu, lecz także – usunął kluczowe – jak się wydaje, kwestie czy sceny, takie jak choćby: „Myśmy wszystko zapomnieli/ mego ojca piłą rżnęli”. Z tak pociętego i skomponowanego tekstu powstał spektakl, czy jednak odzwierciedlał on myśl Wyspiańskiego, czy tylko autorską wersję reżysera? Czy reżyser w imię wolności sztuki może dokonywać ingerencji w tekst, które zmieniają jego wymowę i sens? To pytania wciąż aktualne i, jak już wspominałam, dotyczące zarówno kwestii technicznych, warsztatowych, jak i tych związanych z poziomem rozumienia oraz świadomości, jakim charakteryzuje się dany twórca.

Mając na uwadze powyższe – zarysowane w dużym skrócie – główne założenia związane z dramatem radiowym, a także własne doświadczenia wynikające z pracy w Teatrze Polskiego Radia¹⁰, chciałabym się przyjrzeć radiowej adaptacji

foniczna przestrzeń radiowa Witolda Hulewicza (oraz Stanisława Grochowiaka i Andrzeja Trzebińskiego), s. 247–258; [online:] https://www.academia.edu/42057829/Uslysze%C5%82_wyobrazic_do%C5%9Bwiadczy%C5%82_foniczna_przestrze%C5%84_radiowa_Witolda_Hulewicza_oraz_Stanis%C5%82awa_Grochowiaka_i_Andrzeja_Trzebi%C5%84skiego_ [dostęp: 4.08.2024]. Warto także sięgnąć do prac do gdańskiej uczoney B. Zwolińskiej: *Słuchowiska adaptacyjne i oryginalne jako gatunki sztuki radiowej*, [w:] *Radio w badaniach naukowych i praktyce akademickiej*, Gdańsk 2018; też, *Motywy biblijne w radiowej Pułapce Tadeusza Różewicza (dramat literacki a słuchowisko)*, [w:] *Biblia w dramacie*, Gdańsk 2018 oraz do tomu *Słowo–dźwięk–cisza. Radio i sztuka audialna*, red. N. Kowalska-Elkader, J. Bachura-Wojtasik, Łódź 2021.

⁹ Więcej na ten temat zob. A. Maćkowiak, *Podstawy teoretyczne*. 1.1. *Słuchowisko radiowe – eksplikacja terminu*, [w:] tejsze, *Satyra w Teatrze wyobraźni*, Toruń 2013, s. 11–19; E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Teoria słuchowiska*, [w:] tejsze, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*, t. 1, Łódź 2000, s. 23–91.

¹⁰ Od 2014 r. w Teatrze Polskiego Radia są realizowane scenariusze moich słuchowisk oryginalnych oraz adaptacje klasyki literatury głównie polskiej. W sumie w TPR powstało szesnaście słuchowisk mojego autorstwa, część z nich była nominowana do nagród w konkursach krajowych oraz zagranicznych. W 2017 r. otrzymałam Grand Prix na Festiwalu Dwa Teatry za adaptację dramatu *Lilla Weneda* Juliusza Słowackiego, w 2021 r. zwyciężyłam w konkur-

*Farsy w 2 aktach z prologiem i intermedium pt. Babcia i wnuczek, czyli noc cudów*¹¹. Autorem tej adaptacji i równocześnie reżyserem słuchowiska, które w oparciu o nią powstało, był Janusz Kukuła, ówczesny dyrektor Teatru Polskiego Radia¹². Nagranie pochodzi z 1993 roku, a w tytułową rolę brawurowo wcieliła się Irena Kwiatkowska, partnerował jej jako wnuczek Artur Barciś, w obsadzie znaleźli się także między innymi: Edyta Jungowska, Jerzy Bończak i Roman Kłosowski.

Podstawowa różnica między dramatem scenicznym a radiowym polega na tym, że zapisane w tekście dramatu teatralnego didaskalia informują o porze dnia, miejscu akcji, wystroju wnętrza, a także o cechach charakterystycznych wyglądu bohaterów, do których należy ich wiek, kolor oczu, sposób poruszania się, mówienia oraz oczywiście strój, w jakim pojawiają się na scenie. Nie bez znaczenia są przedmioty, które pełnią funkcję rekwizytów i jako takie stanowią element scenografii, ale nie tylko. Zdarza się bowiem, i to wcale nie tak rzadko, że odgrywają one w utworze symboliczną rolę, bez której nie może się zawiązać akcja dramatu lub dopełnić jego finał. Taką właśnie funkcję pełniły didaskalia w przywołanym już powyżej *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego. Autor bardzo dokładnie zaznaczył w nich, co znajduje się w rozśpiewanej chacie, jak wygląda jej wnętrze i o jakiej porze rozpoczyna się akcja dramatu. Z identyczną sytuacją mamy do czynienia w tekście Gałczyńskiego, gdyż na początku pierwszego aktu czytamy:

Pokój w mieszkaniu Babci i Wnuczka. Na oknach firanki, na parapetach pelargonie, na ścianach duże fotografie rodzinne. Troje drzwi. Wiszący zegar. Olbrzymia szafa. Stół. Krzesła. Na ścianie środkowej duża kartka papieru: KALENDARZ CUDÓW¹³.

Bezspornie przyznać należy, że opis ten uruchamia wyobraźnię, w której ukazuje się scena tak właśnie zaaranżowana. Co oczywiste, opis ten stanowi informację dla scenografa, jak należy zaaranżować wnętrze mieszkania głównej bohaterki. To w teatrze, a w radiu? W słuchowisku, gdzie wszystko ma być słychać, a nie widać, takie didaskalia są zupełnie bezużyteczne. Oczywiście lektor

sie SCRIPT PRO w kategorii AUDIO za scenariusz słuchowiska *Odessa–Krym–Odessa*, zaś w 2023 roku dramat radiowy *Spadła gwiazda mej pani* otrzymał wyróżnienie w V Ogólnopolskim Konkursie „Nowy Dokument Tekstowy” w kategorii DRAMAT.

¹¹ Na temat radiowej twórczości K.I. Gałczyńskiego zob. T. Bujnicki, *O słuchowiskach radiowych „Kukułki Wileńskiej”*. *Wokół kilku wileńskich rękopisów i maszynopisów Gałczyńskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3, s. 35–51.

¹² Janusz Kukuła był dyrektorem Teatru Polskiego Radia w latach 1992–2006 oraz 2009–2024. Zob. T. Lerski, *Janusz Kukuła. Ja to ktoś inny. Wspomnienia dyrektora Teatru Polskiego Radia*, Warszawa 2023.

¹³ K.I. Gałczyński, *Farsa w 2 aktach z prologiem i intermedium pt. Babcia i wnuczek, czyli noc cudów*, cz. 1, „Przekrój” 1954, s. 6.

mógłby przeczytać ten opis, ale wedle radiowego rzemiosła autor, który zamieszcza w swoim tekście partie dla lektora, jest nieudolny. Więc didaskalia w formie, w jakiej występują u Gałczyńskiego w jego sztuce, w dramacie radiowym są zupełnie нефunkcjonalne, podobnie jak wszelkie opisy bardzo charakterystyczne dla prozy, na przykład: „Maria spojrzała na niego z przerażeniem”. Takie zdanie z powodzeniem może się znaleźć w powieści, w didaskaliach scenariusza filmowego lub teatralnego, ale nie radiowego, gdyż żaden słuchacz tej sceny po prostu nie zobaczy. W scenariuszu radiowym akcję napędza tylko i wyłącznie dialog, zamiast powyższego zdania o Marii i jej spojrzeniu, w scenariuszu powinna znaleźć się wypowiedź bohatera o stanie emocjonalnym, w jakim właśnie znajduje się kobieta (ANDRZEJ: „Mario, dlaczego tak na mnie spojrzałeś? Czyżby stało się coś przerażającego?”). I to właśnie te słowa dadzą w wyraźny sposób do zrozumienia odbiorcom, że Maria czuje się nieswojo i dlatego właśnie tak, a nie inaczej spogląda. Dzieje się tak, ponieważ didaskalia radiowe pełnią inną funkcję niż te w pozostałych z wymienionych sztuk. Autor w didaskaliach musi przede wszystkim zawrzeć informacje dla reżysera dźwięku, który razem z reżyserem zbuduje cały dźwiękowy świat. Muszą się tam więc znaleźć podstawowe informacje, określające, gdzie dokładnie toczy się akcja słuchowiska, czy jest to wnętrze jakiegoś pomieszczenia, czy też plener, który można dowolnie zaaranżować. Obok określenia wnętrza należy szczególną uwagę zwrócić na opisanie wszystkich innych dźwięków, które w umyśle słuchacza zbudują obraz, o którym wspominał Hulewicz. Do tego typu dźwięków należą wszelkie odgłosy otoczenia na pierwszym i drugim planie, nie wolno pominąć w zapisie nawet sprawy tak oczywistej, jak skrzyp drzew czy szelest kartek, gdy bohater czyta książkę lub gazetę. Pominiecie tak podstawowych informacji spowoduje, że nie zostaną one nagrane, a tym samym nie znajdą się w słuchowisku, które bazuje przecież na różnorodnych odgłosach, tworzących wewnątrz świat utworu oraz jego bohaterów. Osobną grupę dźwięków stanowią akcenty muzyczne, oddzielające od siebie poszczególne sceny. Pełnią one funkcje swoistej zmiany dekoracji, informują bowiem, że kolejna scena będzie się rozgrywała w innym miejscu, w innej przestrzeni i z udziałem innych postaci. Bywa też, że w miejsce akcentu pojawia się dłuższy fragment muzyczny, który może stanowić na przykład *leitmotiv* utworu.

Janusz Kukuła rozpoczyna słuchowisko od śpiewanego *Prologu* – najlepszej w tym wypadku formy radiowej, deklamacja byłaby bowiem monotonna, a co za tym idzie – przeciwnie skuteczna. Słuchający bowiem rzadko podążają w swojej wyobraźni za konkretnym opisem, wolą natomiast pewną dowolność, niedookreśloność, która sprawia, że każdy z nich kreuje radiową rzeczywistość na własny sposób, bo w swojej wyobraźni. Śpiew ma właśnie to do siebie, że choć opiera

się na słowach, to jednak zawiera w sobie pewną nieuchwytność rzeczy i zarazem realność doznań wewnętrznych opartych na zmysłach, przeżyciach oraz doświadczeniach zapisanych w ciele. Muzyka i zarazem związany z nią śpiew niesie w sobie coś pierwotnego. Nie jesteśmy tego w stanie nazwać czy określić, ponieważ dotyka naszej wewnętrznej istoty, sięga do przeżyć i wspomnień nierzadko przechowywanych w szczelinach istnienia naszych przodków. Stąd właśnie odbiór muzyki ma charakter cielesno-duchowy, który pochłania całe nasze fizyczne jestestwo, odnosząc się jednocześnie do całego bogactwa duchowych doznań, których jesteśmy spadkobiercami.

Po *Prologu* reżyser od razu przechodzi w słuchowisku do akcji, słyszymy bowiem szelest przekładanych kartek w kalendarzu, z którego Wnuczek czyta zapiski Babci. Ton jego głosu i sposób, w jaki odczytuje notatki stanowi informację o jego stosunku do niecodziennej pasji Babci, jaką jest pogoń za cudownymi wydarzeniami.

ZBYSZEK: Kalendarz cudów... dwudziesty sierpnia Koń ze skrzydłami... dwudziesty szósty sierpnia (*śmieje się rozbawiony*) ślubne fotografie płaczą krwawymi łzami! (*śmieje się*)... (*pauza*) (*czyta cicho*) pierwszy wrzesnia, a Gogolin, wąż na niebie (*szelest papieru*)... ósmy wrzesnia Świ... Świder, a! (*śmieje się*) Biała Dama (*śmieje się*)... trzynasty wrzesnia Bartodzieje (*czyta rozbawiony*) siedmiu braci Kufszynczyk porwanych przez trąbę powietrzną wstępuje na właściwą drogę (*wzdycha z dezaprobatą*). Osiemnasty wrzesnia Warszawa (*pauza*) (*cicho*) koniec świata (*wzdycha ze smutkiem*).

Reżyser i jednocześnie autor adaptacji dokonał świetnego montażu tekstu, w wypowiedź Zbyszka wplótł bowiem fragmenty z didaskaliów objaśniających cały charakter rozgrywającej się sceny. Wypowiedź bohatera, do której mamy u Gałczyńskiego wskazówkę, że w wybranych momentach Zbyszek przedrzeźnia Babcię, w słuchowisku przybiera formę tragikomicznej retrospekcji.

ZBYSZEK (*smutno, z rezygnacją*): Jestem okryty i pogrążony (*wzdycha*) (*z naciskiem, akcentując rezygnację*) okryty wstydem i pogrążony w rozpacz (*wzdycha*) (*z naciskiem, akcentując rozpacz*) WSZYSTKO PRZEZ ... (*pauza*) BABCIE! (*placzącym tonem*) KTÓRA MI NIE DAJE SPOKOJU.

(RETROSPEKCJA)

BABCIA: Zbyszku!

ZBYSZEK (*przedrzeźniając Babcię, wydłużając swoje imię*): Zbyszku! (*ze złością i z naciskiem*) Zbyszek TO NIESTETY: JA!

BABCIA: Zbyszku, może ci gorąco?

ZBYSZEK (*powtarzając i przedrzeźniając Babcię*): Zbyszku, może ci gorąco?

BABCIA: Rozepnij się!

ZBYSZEK: *(naśladując prześmiewczo ton Babci)*: Rozepnij się!

BABCIA i ZBYSZEK *(wspólnie)* *(głosy bohaterów nakładają się na siebie, potęgując wrażenie rozdrażnienia i gniew Zbyszka, który cały czas przedrzeźnia swoją Babcię)*:

Zbyszku, tobie na pewno zimno – zapnij się! Zbyszku, a może tobie jest wyjątkowo zimno – dopnij się!

ZBYSZEK *(z rozpaczą i buntem)*: No właśnie, a jak mi od tego rozpinania, zapinania i dopinania pomyli wszystkie dwadzieścia osiem guzików *(z wyrzutem)* to Babcia mówi:

BABCIA *(z przejęciem)*: Zbyszku, jak ty wyglądasz!

ZBYSZEK *(powtarzając za Babcią, w prześmiewczym, ale i tragicznym tonie)*: ZBYSZ-KU: JAK TY WYGLĄDASZ?!

Omawiana scena, a zwłaszcza zastosowana w niej technika retrospekcji pozwala uchwycić stan emocjonalny Zbyszka, uczucia, jakie nim miotają, poczuć niejako jego rozpacz, rezygnację, ale i bunt w stosunku do szalonej pasji babci. Nałożone na siebie głosy bohaterów tworzą specyficzną echolalię. Nie powoduje ona jednak chaosu, ale sprawia, że odbiorca już na początku słuchowiska zyskuje wiedzę na temat charakteru i osobowości głównych bohaterów. W ten sposób, w rozważaniach naszych, przeszliśmy płynnie do kwestii postaci. W dramacie czy filmie scenarzyści tworzą ich charakterystykę, dokładnie określając wiek, płeć, kolor oczu, włosów, wzrost, sposób ubierania się, nawet poruszania czy mówienia, a także różnego rodzaju upodobania czy dziwactwa. W teatrze radiowym aktorzy nie mają do dyspozycji kostiumu, rekwizytów, scenografii, a nawet własnego ciała. Jedyne, co posiadają, to głos. I to właśnie przy jego pomocy budowana jest postać: jej charakter, cechy osobowości, a nawet styl. Na tym polega magia sztuki radiowej, w tym kryje się mistrzostwo dźwięku, w tym wypadku głosu, że przy jego pomocy potrafi aktor wyczarować całą rzeczywistość, a także postać, którą kreuje. Ta zaś realnie istnieje w wyobraźni słuchacza. W tej przestrzeni posiada owa postać swoje cechy charakterystyczne, własne rysy twarzy oraz indywidualną osobowość. A wszystko to powstaje z cudownej melodii aktorskich głosów. Te muszą być zasadniczo różne, ponieważ słuchaczowi sprawiłoby wyraźną trudność w odbiorze, gdyby dwie postaci żeńskie, zbliżone wiekiem, miały podobną barwę głosu. W filmie, na scenie teatralnej nie stanowiłoby to żadnego problemu, ale nie w teatrze radiowym. Tu postaci są kreowane poprzez głos, który staje się także ich atrybutem oraz wizytówką.

Należy w tym miejscu podkreślić, że w słuchowisku występuje zawsze ograniczona liczba postaci, a co za tym idzie głosów. Jest ich zazwyczaj sześć lub

osiem, ponieważ tyle mniej więcej głosów jest w stanie zapamiętać i rozróżnić słuchacz. Charakterystyka postaci, jaka dokonuje się za pomocą ich głosów, zastępuje w słuchowisku bardzo często imię bohatera, które, co prawda, pojawia się na początku utworu, ale nie może być powtarzane przy każdej okazji, w każdej scenie. Przecież sytuacje, gdy nieustająco przywołujemy czyjeś imię lub nazwisko ani w realnym życiu, ani w prawdziwych relacjach nie występują. Słuchowisko jest sztuką, korzysta z przywilejów, jakimi obdarza je imaginacja twórcy oraz odbiorcy, ale to nie znaczy, że nie ma naśladować prawdziwego życia oraz zasad, jakie w nim obowiązują. Tak też jest w przypadku omawianego dzieła.

Z przywoływanych w retrospekcji smutnych wynurzeń Zbyszka wiemy, że musi on chodzić dokładnie zapięty lub rozpięty, gdy jednak w mieszkaniu pojawia się Jerzy, Ignacy i Katarzyna, słuchacz zyskuje na temat wyglądu Zbyszka nieco więcej informacji. Te pochodzą, a jakże, z wypowiedzi Katarzyny, a właściwie jej pytań skierowanych pod adresem Zbyszka.

KATARZYNA: A, czy ty nie mógłbyś nosić trochę weselszych krawatów?

ZBYSZEK: Nie: BABCIA

KATARZYNA: I czesać się jakoś inaczej?

ZBYSZEK: Nieee: BABCIA.

KATARZYNA: ... i w ogóle...

ZBYSZEK (*wchodząc jej w słowo*): W OGÓLE TEŻ NIE: BABCIA!!!

Jak wynika więc z powyższego dialogu i wcześniejszych wypowiedzi bohatera, Babcia jest przyczyną jego wszelkich niepowodzeń oraz zmartwień. Toteż przybyli przyjaciele pragną wyzwolić bohatera z tej kabały, a Babci dać prawdziwą nauczkę, to znaczy raz na zawsze oduczyć ją manii poszukiwania cudów.

IGNACY: Pozwól więc, że MY teraz spróbujemy (*rozlega się szelest rozkładanej gazety*) – pomysł mój, składał Jerzy, opracowanie stylistyczne Katarzyna.

KATARZYNA (*śmiejącym się z zadowolenia głosem*): No, przeczytaj to wreszcie, Zbyszk.

(*szelest rozkładanej gazety*)

ZBYSZEK (*czytając*): „Ekspres Wieczorny”, dodatek nadzwyczajny: Cud w leśniczówce. Korespondent „American Press” John Rutabaga donosi, że w opuszczonej leśniczówce nad Jeziorem Nidzkim pojawił się dzik z głową Batorego. Miejscowa ludność od trzech dni koczuje pod leśnicówką w prowizorycznych szałasach, znosząc dzikowi ofiary w postaci sera, jajek i suszonych grzybów. Stanisław Olejniczak, miejscowy grabarz, w stanie metafizycznego uniesienia zeskokczył z miejscowej dzwonnicy, nie ponosząc żadnych obrażeń cielesnych, a w dodatku odzyskując słuch i powonienie oraz zaprzestając raz na zawsze gry w „oko”...

Fałszywa notatka w prasie została napisana w podobnym tonie jak zapiski w *Kalendarzu cudów*, a przede wszystkim zgodnie z oczekiwaniami Babci. By nie zostać przez nią rozpoznani, przyjaciele Zbyszka przebijają się za wędrownych metafizyków. W teatrze kostiumograf miałby prawdziwe pole do popisu, by stworzyć kreacje przybyszów nie z tego świata. W radiu reżyser oraz reżyser dźwięków (realizator) stają przed prawdziwym dylematem: jak stworzyć w umyśle słuchaczy widok wędrownych metafizyków? W omawianym słuchowisku Januszowi Kukule z pomocą przyszedł kompozytor Jan Oleszkowicz. Muzyka jego autorstwa nie tylko zilustrowała piosenkę „metafizyków”, lecz także zbudowała nastrój dziwności, magiczności, niezwykłości przybyłych gości. Ich głosy, przeplatające się nawzajem, przypominające wycie nocnej zjawy, szcęk zębów, czy nerwowy dygot stanowiły prawdziwą ilustrację i charakterystykę tajemniczych przybyszów. Tę dopełnił zupełnie mistyczno-alchemiczny język postaci, a także ich styl mówienia. U Gałczyńskiego każdą z postaci określa jej język, co w słuchowisku przekłada się także na tembr głosu i sposób, w jaki akcentuje ona poszczególne wyrazy. Dzięki temu zabiegowi słuchacz podąża za akcją w czasie rzeczywistym, a co najważniejsze uczestniczy emocjonalnie w historii, którą, co prawda, „tylko” słyszy, lecz w rzeczywistości odczuwa całą swoją wewnętrzną istotą. Ta pozwala mu przejść na wewnętrzny poziom świadomości, który, jak pisał Hulewicz, sprawia, że słuchacz „widzi” wszystko, co dzieje się na radiowej scenie. Tak właśnie rzecz się przedstawia wraz z nadejściem scholastyko-fantastyków, czyli Katarzyny, Jerzego i Ignacego, a przede wszystkim dwójki sprytnych oszustów, Rączki i Adamusa, którzy przedstawiają się jako baronowie Apokalipsy. Jeden z nich wygłasza iście katastroficzny monolog.

RĄCZKA: O, baratario! O transmogrifikacjo, która holendrujesz natomiast! Cze-luść otwarta. Słońce w znaku Wodnika. Zorobabel krąży na wysokościach (*krzyczy*) A wy co? Zamiast mistyki turystyka? Już dwa tysiące razy mówiłem wam: – O, biada, biada! Naciąga noc. Wrona kracze. Latarnie się przewracają. Kalendarze i zegary pożarł Lewiatan i nie wiecie dnia ani godziny. O, baratario!

Rączka i Adamus oświadczają Babci, że teraz cud jest na Łysej Górze..., której wyrosły włosy. Ale to nie pierwsze i nie ostatnie oszustwo tej pary. Gdy wreszcie akcja słuchowiska przeniesie się w okolice Leśniczówki, a dokładniej „na rynek podczas jarmarku w Nidzie” bohaterowie przy namiocie cudów będą zachwalać swoje oferty niczym andrusi na Kercelaku. I dalibóg, nie powstydziliby się ich bajerę niejeden bohater Wiecha.

RĄCZKA (*wykrzykuje*): Za jednego „górala” każdy jeden w roli Sardanapala! Namiot-cudomiot. Wchodzisz pan z jednej strony jako dotychczasowa niska łamaga,

przymrużamy magiczne oko i wychodzisz pan z drugiej strony w postaci trzymetrowego blondyna. Bez operacji, bez transmogryfikacji każdy jeden nabiera wzrostu i gracji! Po uiszczeniu opłaty przełom w życiu niskiego taty! Samoczynny, samogrający namiocik, cudomiocik!

Ofiarą ich oszukańczego proceduru padnie za chwilę Elizejski, o którym w opisie czytamy, że jest to „niski, w kitlu i berecie kucharskim” mężczyzna¹⁴. W słuchowisku rolę tę, zapewne nie bez kozery, powierzono Romanowi Kłosowskiemu, aktorowi, którego pamiętamy z jego kultowej roli w „Czterdziestolatku”, gdzie grał technika budowlanego Maliniaka o charakterystycznym głosie oraz niskim wzroście. Ten właśnie wzrost – 156 cm – był swoistą aktorską wizytówką Kłosowskiego, toteż nie dziwi wcale, że w słuchowisku jako Elizejski na pytanie Rączki: „Pan szanowny na księżyc, na wirujący stół, czy na wzrost?” Z ust Elizejskiego-Kłosowskiego pada smutne: „Na wzrost”¹⁵. I zaraz po tym jesteśmy świadkami magicznego – tylko z nazwy – rytuału, dzięki któremu bohater ma zyskać upragnione centymetry. W teatrze obrzęd zostaje przeprowadzony na oczach widza, mianowicie Elizejski przechodzi przez namiot trzykrotnie, za każdym razem płacąc. Siła sugestii własnej bohatera oraz „cudotwórców” w osobie Rączki i Adamusa sprawia, że stwierdza, co prawda nieśmiało, ale jednak – że urosł kilka centymetrów. W słuchowisku, gdzie, jak wiadomo, nie można zobaczyć ani magicznego namiotu, ani lusterka, w którym przegląda się Elizejski, twórcy posłużyli się muzyką. Ta za każdym wejściem bohatera do namiotu przyspiesza, co ma oddawać tajemniczy proces, wedle którego Elizejski rośnie.

Muzyka i śpiew odgrywają w słuchowisku ważną rolę, Zbyszek i Katarzyna wyśpiewują sobie miłość, a Babcia, która jak wiadomo jest hrabiną, wdową po Baltazarze i nosi nieprzypadkowe nazwisko LORELEI, wskazuje na swoje związki z żywiołem wody, podczas rozmowy z Ignacym:

BABCIA: Mnie, wie pan, już czasem w głowie wszystko tak wiruje, wiruje...

IGNACY: Rozumiem. Tak jak woda.

BABCIA: A czasem to już jakbym jakieś głosy słyszała. Jak Dziewica Orleańska. Tak, wie pan, stąd – dotąd i odtąd – do tamtąd. Tak jakby coś w rodzaju takiego: (*śpiewa, przeciągając wyrazy*) bu-um, bu-um cyk cyk bu-um bum cyk.

¹⁴ K.I. Gałczyński, *Farsa w 2 aktach z prologiem i intermedium pt. Babcia i wnuczek, czyli noc cudów*, cz. 3, „Przekrój” 1954, s. 13.

¹⁵ Tamże.

Lorelai – piękna syrena, śpiewając i czesząc swe włosy, przyciągała do zdradliwych skał rybaków, powodując ich śmierć. Była więc uważana za czarodziejkę, której wdzięk i głos przyczyniały się do nieszczęścia. W farsie Gałczyńskiego Babcia nie ma cech okrutnej ondyny, to raczej ona sama jest ofiarą rozmaitych szarlatanów i kuglarzy, a może własnych tęsknot oraz pragnień, ponieważ rozpaczliwie i kompulsywnie wierzy we wszystko, co nosi choćby namiastkę niezwykłości. O targających nią sprzecznych uczuciach świadczy nie tylko przywoływany już *Kalendarz cudów* czy łatwowierność, z jaką uwierzyła w dzika z głową Batorego, czy wyrastające z Łysej Góry włosy, ale przede wszystkim scena, w której pod wpływem wędrownych metafizyków pakowała kosze na wyjazd do Leśniczówki. Wzięła więc ze sobą wyzmaczkę do prania, firanki, zegar, talerze, półmiski, gwoździe, majtasy i koronki, a także świece, portrety rodzinne, trochę zabawek na choinkę, parę pelargonii oraz niewielkie zapasy. Wszystkie te przedmioty nie były jej tak naprawdę potrzebne, ale wszystkie one świetnie ją scharakteryzowały jako osobę nieco szaloną, na pewno wrażliwą, emocjonalną, romantyczną, niepraktyczną, szczerą i łatwowierną. Dlatego nie podejrzewa zupełnie, że przyjaciele Zbyszka zwabili ją do Leśniczówki, by wyleczyć ją z cudomanii. W tym celu postanawiają wprawić jej piątą klepkę oraz nalać oleju do głowy. Cały rytuał, szczegółowo opisany w tekście przez Gałczyńskiego, w słuchowisku zostaje odegrany za pomocą dźwięków (stukoty, szelest papieru, muzyka), a przede wszystkim genialnej gry aktorskiej Ireny Kwiatkowskiej jako Babci. Nie bez znaczenia są w tej scenie wypowiedzi poszczególnych bohaterów, budujące nastrój grozy, niezwykłości, ale przede wszystkim... śmieszności, jeśli idzie o wiarę Babci we wszystko, co ma choćby pozory mistycyzmu.

IGNACY: Kiedy księżyc znajdzie się w aspekcie mystagogicznym, a pani głowa w znaku Barana, kiedy piąta esencja wygotuje się w anatorze, a dwadzieścia jeden gwiazd utworzy oko, kiedy kot zniesie jajko, a kura zaszczeka, wtedy gryomar zostanie wyjęty z almarii, odpiewamy inkantacje z gryomaru i panaceum będzie odnalezione.

W Babci, co należy podkreślić, cały rytuał wzbudza istne przerażenie. Bohaterka nie chce się pogodzić z faktem, że od tej chwili nie będzie już mogła gonić za cudami, beztrąsko marzyć o kolejnym końcu świata czy drzeć na samą myśl o spotkaniu ze skrzydlatym koniem. Zyskując piątą klepkę, bohaterka została tym samym bezpowrotnie pozbawiona świata magii, wszystkich przeżyć, emocji i ekscytacji, które wypełniały jej smutne, bo samotne życie. Zarówno farsa Gałczyńskiego, jak i słuchowisko, które w oparciu o nią powstało, wprawia słuchacza w zadumę nad ludzką naturą, która w gruncie rzeczy nie potrafi żyć bez cudów, a już zwłaszcza tych w Leśniczówce. Ale czy to źle, o, baratario?

Bibliografia

- Bocheński T.P., *Usłyszeć – wyobrazić – doświadczyć: foniczna przestrzeń radiowa Witolda Hulewicza (oraz Stanisława Grochowiaka i Andrzeja Trzebińskiego)*, s. 247–258; [online:] https://www.academia.edu/42057829/Uslysze%C5%82_wyobrazic_do%C5%9Bwiadczy%C5%82_foniczna_przestrze%C5%84_radiowa_Witolda_Hulewicza_oraz_Stanis%C5%82awa_Grochowiaka_i_Andrzeja_Trzebi%C5%84skiego_ [dostęp: 4.08.2024].
- Bujnicki T., *O słuchowiskach radiowych „Kukułki Wileńskiej”. Wokół kilku wileńskich rękopisów i maszynopisów Gałczyńskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3.
- Hejmej A., *Dźwięk – doświadczenie akustyczne – nowoczesność. Witolda Hulewicza słuchanie kultury*, [w:] *Pasaże Witolda Hulewicza*, red. A. Hejmej, I. Fedorowicz, K. Mytkowska, Kraków 2017.
- Hulewicz W., *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radjowym*, Warszawa 1935; [online:] <https://sbc.org.pl/dlibra/publication/37445/edition/34366/teatr-wyobrazni-uwagi-o-sluchowisku-i-literackim-scenariuszu-radjowym> [dostęp: 4.08.2024].
- Karaś A., *Miał zbudować wieżę: życie Witolda Hulewicza*, Warszawa 2003.
- Kwiatkowski M.J., *Narodziny Polskiego Radia. Radiofonia w Polsce w latach 1918–1929*, Warszawa 1972.
- Lerski T., *Janusz Kukuła. Ja to ktoś inny. Wspomnienia dyrektora Teatru Polskiego Radia*, Warszawa 2023.
- Maćkowiak A., *Podstawy teoretyczne*. 1.1. *Słuchowisko radiowe – eksplikacja terminu*, [w:] *też, Satyra w Teatrze wyobraźni*, Toruń 2013.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*, t. 2, Łódź 2000.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Teoria słuchowiska*, [w:] *też, Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*, t. 1, Łódź 2000.
- Rusek I.E., *Praktyka ciszy*, [w:] *też, Dramaty radiowe*, t. 2, Warszawa 2022.
- Słowo – dźwięk – cisza. Radio i sztuka audialna*, red. N. Kowalska-Elkader, J. Bachura-Wojtasik, Łódź 2021.
- Wieniawski A., *Koncerty radiowe polskie*, „Rzeczpospolita” 1925, nr 333.
- Wójciszyn-Wasil A., *Radio: w stronę oryginalnego języka przekazu*, [w:] *Radio i społeczeństwo*, red. nauk. G. Stachyra, E. Pawlak-Hejno, Lublin 2011.
- Zwolińska B., *Motywy biblijne w radiowej Pułapce Tadeusza Różewicza (dramat literacki a słuchowisko)*, [w:] *Biblia w dramacie*, red. E. Jakiel, Gdańsk 2018.
- Zwolińska B., *Słuchowiska adaptacyjne i oryginalne jako gatunki sztuki radiowej*, [w:] *Radiouczelni. Radio w badaniach naukowych i praktyce akademickiej*, red. M. Białek, M. Iwanowska, Gdańsk 2018.

Iwona E. Rusek

University of Białystok

GAŁCZYŃSKI'S RADIO

Summary

The article analyzes the radio adaptation of K.I. Gałczyński's farce entitled *Grandma and Grandson* from 1995. The author of the article uses the findings of Witold Hulewicz included in his work the theatre of imagination and her own experience as an author of scripts and adaptations written for radio. The main interpretative and analytical assumptions concern issues focused on sound (dialogues, monologues, music), silence and stage directions, which build an image of the work in the listener's imagination if it were a theater.

Keywords: K.I. Gałczyński, radio, adaptation, the theater of imagination.

Dariusz Piechota

Uniwersytet w Białymstoku

Zakład Badań Źródłowych nad Literaturą XIX i XX Wieku

ORCID: 0000-0002-7943-384X

FILMOWY PORTRET GAŁCZYŃSKIEGO: ODWYK

Odwyk (2011) w reżyserii Krzysztofa Jankowskiego to film krótkometrażowy, który został nagrodzony Grand Prix podczas 10. Międzynarodowego Forum Niezależnych Filmów Fabularnych w Warszawie¹. Produkcja Jankowskiego wpisuje się w szersze zjawisko obecne w najnowszej kulturze popularnej, jakim jest *retelling*, czy opowiadanie historii na nowo². Praktyka ta odnosi się zarówno do literatury, jak i filmu i jest jednym ze sposobów czytania tekstów kultury, zakładającym proces aktywnego uczestnictwa czytelnika / widza w tworzenie sensów tekstów³. W obrębie *retellingu* mieszczą się takie gatunki, jak: historie alternatywne, *steampunk*, *mashup* stanowiące hybrydę genologiczną, powstałą z kontaminacji powieści historycznej i różnych gatunków literatury popularnej⁴. Zjawisko zacierania granicy między sztuką wysoką a niską wiąże się również z kulturą remiksu oraz nurtem recyklingu klasyki literackiej⁵. Z jednej strony utwory te stanowią formę żartu literackiego, z drugiej zaś odzwierciedlają nieustanne „przerabianie tekstów” zaliczanych do klasyki.

Ostatnio zjawisko *retellingu* częściej obejmuje filmy i seriale telewizyjne i występuje w kilku odmianach. Oprócz nurtu będącego ekranizacją klasyki (np. *Sherlock* [2010] na podstawie powieści Arthura Conana Doyle’a; *Nędznicy* [2018] w reżyserii Andrew Daviesa; *Dracula* [2020] produkcji Marka Gatissa i Stevena Moffata)

¹ <https://film.interia.pl/wiadomosci/news-film-o-galczynskim-wygrywa,nId,1801359> [dostęp: 6.09.2023].

² I. Poniatowska, *Retelling. Kilka uwag w kontekście „opowiadania na nowo” literackiego dziedzictwa dziewiętnastego wieku*, [w:] *Reaktywacje dziewiętnastowieczności*, red. A. Dunin-Dudkowska, D. Piechota, A. Trzeźniewska-Nowak, Lublin 2021.

³ Tamże, s. 13.

⁴ A. Mazurkiewicz, *Polska współczesna powieść historyczna i kultura popularna (prolegomena)*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 5, s. 11.

⁵ J. Murphy, *Remix Culture and Literary Mashup* <https://www.alluvium-journal.org/2013/03/26/remix-culture-and-the-literary-mashup/> [dostęp: 10.04.2021].

pojawiły się utwory, w których kluczowym motywem stało się odtworzenie realiów pewnego okresu historycznego. Szczególną popularnością wśród twórców seriali cieszy się epoka pary i elektryczności. Wspomnijmy o *Ripper Street* (2012–2016) opowiadającym o prowadzonym śledztwie w sprawie seryjnego mordercy Kuby Rozpruwacza, czy austriacko-niemieckiej produkcji pt. *Freud* (2020) ukazującej życie twórcy psychoanalizy na tle schyłkowej fazy *fin de siècle'u*. Interesujący jest także serial *The English Game* (2020) przedstawiający transformacje zachodzące w postrzeganiu piłki nożnej jako sportu zarezerwowanego dla klasy wyższej.

W obrębie filmowego *retellingu* możemy wyróżnić produkcje o znanych pisarkach i pisarzach, wśród których dominują dwa warianty. Pierwszy stanowią ekranizacje historii życia autorów klasyki, jak choćby w *Człowieku, który wynalazł Boże Narodzenie* (2017) w reżyserii Bharata Nalluriego, opowiadającym o życiu Charlesa Dickensa, *Zbuntowanym w zbożu* (2017) Danny'ego Stronga nawiązującym do słynnej powieści Jerome'a Davida Salinger'a. Z polskiej kinematografii warto przywołać *Papuszę* (2013) w reżyserii Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauze, opisującą życie romskiej poetki Bronisławy Wejs oraz serial *Osiecka* (2020) Roberta Glińskiego i Michała Rosy rejestrujący historię słynnej poetki, autorki tekstów wielu popularnych piosenek.

Drugi wariant biograficznego *retellingu* koncentruje się na pewnych okresach z życia pisarzy. W serialu *Dickinson* (2019) Aleny Smith skupiono się na okresie dojrzewania amerykańskiej poetki, w *Wojaczku* (1999) Lecha Majewskiego ukazane zostały ostatnie dni życia poety Rafała Wojaczka, w *Parę osób, mały czas* (2005) Andrzeja Barańskiego przedstawiono historię przyjaźni Jadwigi Stańczakowej z Mironem Białoszewskim. W wariant ten wpisuje się produkcja Jankowskiego. Twórca *Odwyku* podkreślał, że źródłem inspiracji do nakręcenia filmu stał się epizod z życia Gałczyńskiego, o którym wspomina Czesław Miłosz w *Zniewolonym umyśle*:

Zdarzało się, że Delta lądował w sanatorium dla alkoholików. Rezultaty kuracji nie były dobre. Opowiadano o zwycięstwach Dety w walce z lekarzami w jednym z sanatoriów – jak wieść niosła – zwycięstwo jego było tak całkowite, że lekarze i pacjenci na równi pijani, urządzali na rowerach wyścigi po korytarzach⁶.

Ta drobna anegdota na temat pobytu pisarza w szpitalu psychiatrycznym stała się kanwą filmu krótkometrażowego⁷. Wydaje się, iż reżysera w kreacji

⁶ C. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Warszawa 2005, s. 139.

⁷ Gałczyński przebywał kilkakrotnie w szpitalu psychiatrycznym. Kira Gałczyńska w *Pozdrowieniach dla czarodzieja. Korespondencja K.I. Gałczyńskiego* (2005) wspomina, iż poeta borykał się również z depresją: „Fakt kuracji w takim właśnie szpitalu był skrzętnie ukrywany dosłownie przed wszystkimi, co świadczy o ówczesnym stosunku przeciętnego obywatela do

Gałczyńskiego⁸ zainspirował nie tylko ten epizod ze *Zniewolonego umysłu*. Miłosz zwrócił uwagę, że poeta „zdradzał skłonność do ekscentrycznych ubrań, krawaty lubił wiązać na luzny, duży węzeł”⁹. W filmie Jankowskiego jego ekscentryczność zostaje zaakcentowana w niepełnym i trochę niechlujnym ubiorze (brak krawata, przybrudzone buty). Jego artystyczna nonszalancja, jak pisze noblista, „była częścią planu aktorstwa”¹⁰. Spostrzeżenia te mają także przekład na kreację protagonisty kpiarza, poety-cygana o zdolnościach do mistyfikacji i konfabulacji¹¹. Już na początku filmu, kiedy Gałczyński (Wojciech Solarz) odwiedza gabinet lekarza prowadzącego (Andrzej Glazer), w którym na biurku dostrzega filiżankę, snuje opowieść rodzinną o ciotce Jadze, która miała podobną filiżankę w domu. Przedmiot ten spełnia funkcję symboliczną w filmie, gdyż inicjuje „libację alkoholową”. Jankowski powieli również inną anegdotę dotyczącą życia poety-cygana, mówiącą o tym, iż Gałczyński często tworzył wiersze pod wpływem alkoholu. I tak w rozmowie z ministrem zdrowia (Robert Jarociński), notabene będącego również pacjentem szpitala, opowiadającym o swojej wspaniałej żonie, Gałczyński mimochodem tworzy wiersz *Siódme niebo*:

Zima była, gdy wysiadłem z autobusu
i rzuciłem się w twoje ramiona,
i twych włosów, twych wieczornych włosów
ogarnęła mnie woń niezmierzona.

Księżyc zniżył się, błysnął nad klamką,
potem odszedł i wplątał się w drzewo.
Pierścień nocy nad nami się zamknął
i zaczęło się siódme niebo¹².

ludzi z problemami psychicznymi” – K. Gałczyńska, *Pozdrowienia dla czarodzieja. Korespondencja K.I. Gałczyńskiego*, Warszawa 2005, s. 274. Za wskazówkę bibliograficzną dziękuję Panu Wojciechowi Kassowi.

⁸ Na temat biografii Gałczyńskiego pisali: J. Błoński, *Gałczyński 1945–1953*, Warszawa 1955; M. Wyka, *Gałczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970; A. Kulawik, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Wrocław 1977; A.Z. Makowiecki, *Trzy legendy literackie: Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Warszawa 1980; *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. 1–2, red. A. Kulawik i J.S. Ossowski, Kraków 2005; J.S. Ossowski, *Szarlatanów nikt nie kocha: studia i szkice o Gałczyńskim*, Kraków 2006; J.S. Ossowski, *Sprawa Gałczyńskiego: szkice z antropologii kultury literackiej*, Kielce 2011; E. Górecka, *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego gry barwą z wyobraźnią i kulturą*, Bydgoszcz 2012; A. Arno, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków 2013.

⁹ C. Miłosz, dz. cyt., s. 137.

¹⁰ Tamże, s. 137.

¹¹ J. Chłosta-Zielonka, *Legenda poety. Uwagi o recepcji Konstantego I. Gałczyńskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3, s. 213.

¹² K.I. Gałczyński, *Siódme niebo*, <http://galczynski.kulturalna.com/a-6781.html> [dostęp: 6.09.2023].

Na marginesie warto wspomnieć, iż impulsem do rozmowy na temat żony ministra stały się brudne firanki wiszące w gabinecie lekarza prowadzącego, który pijanemu towarzyszowi nasunęły skojarzenia z włosami ukochanej. Co warto podkreślić, Jankowski często posługuje się komizmem sytuacyjnym, jak choćby w początkowej scenie, w której doktor Wróbel chwali Gałczyńskiego za postępy w terapii, prosząc go o podpisanie dokumentu, który ma być przepustką do opuszczenia szpitala (dodajmy, iż termin ten wypada za miesiąc od jego podpisania przez dyrektora placówki). Gałczyński podpisuje dokument pseudonimem Karakuliambrio, którym posługiwał się w cyklu humorystycznych felietonów poetyckich *Listy z fiołkiem* adresowanych do Szanownego Pana Redaktora, publikowanych na łamach „Przekroju” w latach 1946–1950. Na marginesie mówiąc, intertekstualizm obecny jest w czołówce *Odwyku*, w której w pokoju Gałczyńskiego na podłodze pojawia się słynny cytat: „Życie jest zawsze takie, że jest się w nim, moje złoto, albo zimnym łajdakiem, albo natchnionym idiotą”¹³.

Jankowski w konstrukcji świata przedstawionego często posługuje się groteską. Lekarze prowadzący terapię sami są alkoholikami. W ich biurkach można odnaleźć butelki wódki, którą piją w filiżankach. Na przymusowym odwyku przebywają poeci, dziennikarze, ale także prominentni politycy, jak minister zdrowia. To właśnie on udziela dyspensy w terapii. „Urodzinowa flaszciczka” rozpoczyna libację alkoholową, na początku której doktor Wróbel stwierdza: „Lekarze i personel to personel i lekarze, ludzie zdrowi, pić mogą, ale pensjonariusze nigdy”. Oczywiście Gałczyński może pić, gdyż, jak mówi lekarz: „ty masz dziś urodziny”. Komiczne także wydaje się poszukiwanie kolejnych butelek alkoholu. Zwróćmy uwagę na rozmowę między doktorem Wróblem a sanitariuszem Śliwińskim (Mateusz Rusin) na temat wódki:

- A gdzie materializm dialektyczny, co? Ciepłej wody nie ma, tak?
- Nie ma.
- No, a co najlepiej rozgrzewa?
- Wódka.
- A gdzie wódka?
- W szafce za ogórkami?
- To idź.
- No, ale wódki nie ma.
- Jak to nie ma? Wypiliście wszystko kanalie.
- Spirytus z magazynu.
- Jak spirytus?
- No spirytus.

¹³ <https://quotepark.com/pl/cytaty/429456-konstanty-ildefons-galczynski-zycie-jest-zawsze-takie-ze-jest-sie-w-nim-moje/> [dostęp: 7.09.2023].



W gabinecie doktora: od lewej lekarz prowadzący (Aleksander Glazer), minister zdrowia (Robert Jarociński), Gałczyński (Wojciech Solarz). Źródło: <https://egomovies.pl/odwyk/> [18.11.2023]

Wraz z pojawieniem się gąsiora spirytusu na biurku lekarza zmienia się nie tylko technika picia (filiżankę zastępują szklanki), ale także transformacji ulega świat przedstawiony, będący na granicy absurdu i groteski. Przedmioty stanowiące wystrój gabinetu (jak wypchany ptak z rozłożonymi skrzydłami, stary koc, wojskowa czapka) okazują się kluczowymi rekwizytami w zabawie; stary koc staje się płachtą w korridzie, w której Gałczyński jest torreadorem, a zwierzęciem towarzyszącym redaktor Solecki (Maciej Makowski). Minister zdrowia nieustannie podnosi hantle, siostra Dorota (Milena Suszyńska) zaś bawi się hula-hoop z poetą. Uwagę widza przykuwa muzyka – w tle możemy usłyszeć eksperymentalny jak na lata 50. XX wieku *rock and roll*, co dodatkowo podkreśla groteskowość sceny. Dominujące w nagraniu instrumenty, takie jak perkusja, gitara, trąbka, pianino, w połączeniu z energicznym śpiewem wokalisty potęgują wrażenie euforii bohaterów znajdujących się w stanie ekstazy, na co niewątpliwie wpływ ma wypity alkohol. Beztroską zabawę przerywa wtargnięcie dyrektora szpitala. W epizodzie tym Jankowski ukazuje także absurdalność panującego wtedy systemu; pijany minister zdrowia zwalnia dyrektora (Jacek Różański), awansując doktora Wróbla, który mimo bycia w stanie upojenia alkoholowego powiela utarte formułki, stwierdzając, iż nie zawiedzie ministra na nowym stanowisku.

Przymusowy odwyk Gałczyńskiego, podobnie jak ministra zdrowia, kończy się porażką. Dwumiesięczny pobyt w klinice nie przynosi skutecznych rezultatów w walce z chorobą. Z jednej strony alkoholizm w filmie Jankowskiego został

ukazany w krzywym zwierciadle, z drugiej zaś reżyserowi udało się uchwycić niczym w soczewce uzależnienie od alkoholu w kategoriach problemu społecznego. W produkcji tej piją: lekarze po każdej rozmowie z pacjentami, pensjonariusze reprezentujący różne profesje (politycy, artyści, dziennikarze) oraz sanitariusze szpitala psychiatrycznego. Co ciekawe, problem alkoholizmu często pojawia się w najnowszej kinematografii. Wspomnijmy o ekranizacji powieści Jerzego Pilcha *Pod mocnym Aniołem* (2014) w reżyserii Wojciecha Smarzowskiego, w którym oprócz biografii pisarza walczącego z nałogiem, twórca ukazał panoramę społeczną pełną alkoholowych wzlotów i upadków rodaków.

Z nieco innej perspektywy problem ten został ukazany w filmie Marka Koterskiego *Wszyscy jesteście Chrystusami* (2006), w którym reżyser przedstawił destrukcyjny wpływ choroby na najbliższe otoczenie uzależnionego. Bolesne wspomnienia Sylwka o nieustannie pijącym ojcu stanowią próbę rozrachunku z traumatyczną przeszłością; protagonista staje się przedstawicielem grupy osób z syndromem DDA, czyli dorosłych dzieci alkoholików, borykających się z zaniżoną samooceną, lękiem przed utratą kontroli czy nieustannie silną potrzebą akceptacji. Wątek ten rozwija także Konrad Aksinowicz w filmie *Powrót do tamtych dni* (2021), w którym powracający z Ameryki ojciec bezpowrotnie niszczy rodzinę na skutek choroby alkoholowej. Inną perspektywę tego problemu przedstawia Kinga Dębska w *Zabawie, zabawie* (2018) ukazującej wizerunki trzech kobiet uzależnionych od alkoholu. Bohaterki Dębskiej reprezentują różne środowiska (prokurator, lekarz, studentka) oraz grupy wiekowe.

Warto także zwrócić uwagę na konstrukcję *Odwyku*, która nasuwa skojarzenia z tworzonymi przez Gałczyńskiego słuchowiskami radiowymi. Skecze, jak zauważył Tadeusz Bujnicki, przyjmują formę intertekstualną, wpływają na wyobraźnię słuchacza i wywołują wizualne skojarzenia, charakterystyczne dla „teatru wyobraźni”¹⁴. Z reguły skecze to utwory humorystyczne, obudowane zabawnymi komentarzami, dowcipami i anegdotami¹⁵. W *Odwyku* komentarze odautorskie nie są wyrażone bezpośrednio przez twórcę, lecz poprzez pewne aluzje do utworów Gałczyńskiego. Zastosowany komizm sytuacyjny czy groteska odsyłają do okrutnej rzeczywistości czasów stalinowskich. Minimalizm w produkcji Jankowskiego widoczny jest w konstrukcji czasu oraz przestrzeni. Akcja filmu rozgrywa się w ciągu jednej doby – nie znamy dokładnego roku, lecz wiemy, iż jest to 23 stycznia – dzień urodzin poety. Przestrzeń rozgrywających się wydarzeń ograniczona została do dwóch miejsc – gabinetu lekarza prowadzącego oraz podziemnych

¹⁴ T. Bujnicki, *O słuchowiskach radiowych „Kukulki Wileńskiej”*. *Wokół kilku wileńskich rękopisów i maszynopisów Gałczyńskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3, s. 39.

¹⁵ Tamże, s. 40.

korytarzy, w których doktor Wróbel rozmawia z sanitariuszem na temat alkoholu. Minimalizm obecny jest także w warstwie muzycznej filmu. W motywie przewodnim przewijającym się w całej produkcji dominują proste dźwięki fortepianu, smyczków oraz perkusji, które początkowo tylko tworzą harmonijną kompozycję, po kilku sekundach w spokojną i kojącą melodię wkrada się dysharmonia. Warto także zwrócić uwagę na konstrukcję sekwencji scen, w których reżyser w przenikaniu (*dissolve*) obrazu w obraz zastosował technikę zanikania (*fade in – fade out*), łączącej obraz z pustym kadrem. Technika ta koresponduje z tematyką filmu, gdyż zmieniające się nagle obrazy nasuwają skojarzenia z „urwanym filmem” powstałym na skutek nadużycia alkoholu przez bohaterów.

Dominujący minimalizm w połączeniu z intertekstualnością *Odwyku* otwiera kolejne możliwości „przerabiania” tej drobnej anegdoty z życia Gałczyńskiego na inne formy sztuki, jak słuchowiska radiowe czy jednoaktówki. Epizod z pobytu poety w szpitalu psychiatrycznym w ujęciu Jankowskiego stał się mikronarracją, osobnym utworem, a zarazem artystycznym eksperymentem twórcy. Liczne odniesienia do biografii i twórczości poety bazują nie tylko na *Zniewolonym umyśle* Miłosza, ale również na pracach między innymi Jerzego Stefana Ossowskiego i Adama Kulawika¹⁶. Intertekstualizm oparty na zasadzie cytatu oraz aluzji zachęca widza nie tylko do podjęcia gry – zabawy w rozszyfrowywanie ukrytych znaczeń w filmie, lecz ma także głębszy wymiar – być może opowiadana tu na nowo historia pewnego epizodu z życia Gałczyńskiego zachęci do ponownej lektury jego poezji oraz listów.

Bibliografia

- Arno A., *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków 2013.
- Błoński J., *Gałczyński 1945–1953*, Warszawa 1955.
- Bujnicki T., O słuchowiskach radiowych „Kukułki Wileńskiej”. Wokół kilku wileńskich rękopisów i maszynopisów Gałczyńskiego, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3.
- Chłosta-Zielonka J., *Legenda poety. Uwagi o recepcji Konstantego I. Gałczyńskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3.
- Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. 1–2, red. A. Kulawik i J. S. Ossowski, Kraków 2005.
- Film o Gałczyńskim wygrywa*, [online:] <https://film.interia.pl/wiadomosci/news-film-o-galczynskim-wygrywa,nId,1801359> [dostęp: 6.09.2023].
- Gałczyńska K., *Pozdrowienia dla czarodzieja. Korespondencja K.I. Gałczyńskiego*, Warszawa 2005.

¹⁶ *Dzieło i życie...*, t. 1–2, dz. cyt.

- Gałczyński K.I., *Siódme niebo*, <http://galczynski.kulturalna.com/a-6781.html> [dostęp: 6.09.2023].
- Górecka M., *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego gry barwą z wyobraźnią i kulturą*, Bydgoszcz 2012.
- Kulawik A., *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Wrocław 1977.
- Makowiecki A.Z., *Trzy legendy literackie: Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Warszawa 1980.
- Mazurkiewicz A., *Polska współczesna powieść historyczna i kultura popularna (prolegomena)*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 5.
- Miłosz C., *Zniewolony umysł*, Warszawa 2005.
- Murphy J., *Remix Culture and Literary Mashup* <https://www.alluvium-journal.org/2013/03/26/remix-culture-and-the-literary-mashup/> [dostęp: 10.04.2021].
- Ossowski J. S., *Sprawa Gałczyńskiego: szkice z antropologii kultury literackiej*, Kielce 2011.
- Ossowski J. S., *Szarlatanów nikt nie kocha: studia i szkice o Gałczyńskim*, Kraków 2006.
- Poniatowska I., *Retelling. Kilka uwag w kontekście „opowiadania na nowo” literackiego dziedzictwa dziewiętnastego wieku*, [w:] *Reaktywacje dziewiętnastowieczności*, red. A. Dunin-Dudkowska, D. Piechota, A. Trzeźniewska-Nowak, Lublin 2021.
- Wyka M., *Gałczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970.

Dariusz Piechota

University of Białystok

GAŁCZYŃSKI'S FILM PORTRAIT: *REHAB*

Summary

This article is devoted to the film *Rehab* (2011) directed by Krzysztof Jankowski who was awarded the Grand Prix during the 10th International Forum of Independent Feature Films in Warsaw. Jankowski's production is part of a wider phenomenon presents in the latest popular culture, which is retelling, or telling stories again. The creator of *Rehab* stressed that the source of inspiration to make a film became an episode from Gałczyński's life, which is mentioned by Czesław Miłosz in *Enslaved mind*. The dominant minimalism in combination with the intertextuality of *Rehab*, opens the next possibilities of "processing" of this small anecdote from Gałczyński's life to other forms of art, like radio plays or one -acting. The episode of the poet's stay in the psychiatric hospital in Jankowski's approach became a micronarration, a separate story and also an artistic experiment of the creator. Numerous references to the poet's biography and work are based not only on the *Enslaved mind* of Miłosz, but also on the works of Jerzy Stefan Ossowski and Adam Kulawik. Intertextualism based on the principle of quote and allusions encourages the viewers not only to take up the game – playing in deciphering hidden meanings in the film, but also has a deeper dimension – perhaps the story of a certain episode from Gałczyński's life will encourage to read his poetry and letters again.

Keywords: film, Gałczyński, rehab, retelling.

GAŁCZYŃSKI ALTERNATYWNIE

Wywołany w tytule temat korespondencji muzyki i literatury w kontekście poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego nie jest niczym nowym. Muzyka jest tematem, motywem przewodnim wielu jego wierszy¹. Znajomość utworów muzycznych oraz fachowość, z jaką Gałczyński używa terminologii odnoszącej się do tempa, frazowania dynamiki i artykulacji, została dostrzeżona przez wielu badaczy. Podstawowe pola problemowe dotyczą wybranych rodzajów odniesień muzycznych oraz różnych poziomów tekstu literackiego. Anna Tenczyńska przywołuje kilka najważniejszych rozpoznań:

Ryszard Matuszewski podkreślał, że zrozumienie „żywej reakcji na muzykę” Gałczyńskiego ma kluczowe znaczenie dla interpretacji jego poezji; Teresa Wilkoń mówiła o „motywach muzycznych”, które po prostu „stanowią bardzo ważny komponent poetyckiego świata lirycznego Gałczyńskiego”; Wojciech Ligeża wskazywał na „czerpaną z zasobu muzykologii niezwykłość i sugestywność” metafor, podkreślając, że ich skala sięga „od nauki harmonii po artykulacje muzyczne, od zapisu nutowego po dzieje instrumentów, od fenomenologii słuchania po aparaturę odtwarzającą zapisy dźwięków”, oraz na swoiste „myślenie formą muzyczną” w poezji Gałczyńskiego; Jerzy Skarbowski określił ją mianem „poezjo-muzyki”, akcentując nierozzerwalny, niemal genetyczny związek, jaki zaistniał między sztuką słowa a sztuką dźwięku w twórczości autora *Niobe*; Marta Wyka sugerowała [...] że „wszystkie prawie większe utwory Gałczyńskiego składają się z części muzycznych, zaś ich budowa, rozwój i kulminacja mają przywodzić na myśl doskonale partytury”; [...] Edward Balcerzan, wskazywał, iż poeta „z uporem twierdzi, że jego utwór chce być, staje się, jest kompozycją muzyczną”. W kontekście niniejszych rozważań godna uwagi jest zwłaszcza obserwacja Andrzeja Stawara, którego zdaniem muzyka w poezji Gałczyńskiego nie sprowadza się do „melodyjności wiersza”, przenika ją natomiast głębsza „myśl muzyczna”, która „staje się elementem organizującym, formującym

¹ J. Skarbowski, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1983, s. 117–118.

[...] pierwiastkiem składni poetyckiej”. Podobnie konstatował Bolesław Miciński [...] że wręcz „całą twórczość [poety – A.T.] przenika potężna muzyka” – najwcześniej dostrzegając i w krótkiej formule charakteryzując sposób owego „przenikania” muzyki do tkanki języka poetyckiego Gałczyńskiego².

W tym zakresie badano przejawy wszystkich poziomów muzyczności poezji Gałczyńskiego, które za Andrzejem Hejmejem³ moglibyśmy zdefiniować jako płaszczyznę języka poetyckiego wnikającego w materię muzyczną, płaszczyznę tematyczną wywoływaną postaciami, instrumentami, terminami muzycznymi, wreszcie najtrudniej uchwytną płaszczyznę muzyczności utajonej wyrażającej się poprzez dialog tekstu z formą i materią muzyczną na poziomie organizacji wypowiedzi. Z tego też powodu uwaga niniejszego tekstu kieruje się w inną stronę – w stronę muzycznego wykonywania poezji Gałczyńskiego.

Powyższy zabieg przeniesienia materiału literackiego na grunt muzyczny należy do sfery adaptacji, którą definiuje się jako przystosowanie lub przeróbkę jakiegoś dzieła do innego użytku niż zamierzony przez autora⁴. Taką właśnie przeróbką jawi się tekst poetycki przysposobiony do muzycznego wykonania. Warto zauważyć, że przystosowaniu utworu literackiego do wykonania muzycznego towarzyszy nadanie tekstowi nowych funkcji, jakie będzie spełniać przetworzony materiał pierwotny. To właśnie funkcja: estetyczna, brzmieniowa decyduje w tym przypadku o doborze materiału literackiego. Jak zauważa Andrzej Hejmej, sięgając po tekst poetycki, adaptujący dokonują selekcji właśnie ze względu na dopasowanie rytmiczne, frazowanie, stylistykę czy nawet możliwości indywidualnej ekspresji wokalne⁵. A zatem dopuszcza się różnego rodzaju ingerencje w tekst: skracanie, powtarzanie wersów, naruszanie ich kolejności, modyfikacje semantyczne oraz uzupełnianie, dopełnianie oryginalnych tekstów własnymi środkami wyrazu. Zabiegi te wykazują jednoznaczne podporządkowanie tekstu literackiego artystycznej koncepcji muzycznej.

Między kompozycjami muzycznymi a korespondującymi z nimi tekstami poetyckimi o wybitnych walorach artystycznych zachodzi relacja o zaburzonej symetrii. Zadaniem kompozytora jest dokonanie symbiozy dwóch porządków semiotycznych. Interakcji porządków semiotycznych towarzyszy przekonanie o braku

² A. Tenczyńska, *Muzyka w przedwojennej twórczości poetyckiej Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, nr 9, s. 130–131.

³ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 60–61.

⁴ *Słownik języka polskiego*, pod redakcją Witolda Doroszewskiego, podaje, że adaptacja w literaturze to „przystosowanie jakiegoś utworu, dzieła do innego użytku niż zamierzony przez autora, np. przeróbka utworu scenicznego na słuchowisko radiowe, powieści na utwór sceniczny itd.

⁵ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001, s. 196.

samowystarczalności każdego z nich, o ich paralelnym wybrakowaniu (ze względu na naturę materiału, zasób środków stylistycznych i wykonawczych itp.). Mowa więc o symbiozie kompensacyjnej, lustrzanej, której mechanizm opiera się na prostej zasadzie: niedoskonałości wyrazowe sztuki poetyckiej ma rekompensować muzyka i odwrotnie. Każda adaptacja jest zatem jednocześnie operacją „przejmowania” walorów estetycznych obcej proweniencji⁶.

Adaptacja jawi się zatem jako technika kompozycyjna, w której przetwarzanie tekstu poetyckiego na piosenkę jest w rzeczywistości dostosowywaniem go do nowych potrzeb, do nowego użytku, nowego sposobu rozpowszechniania.

W przypadku przenoszenia wierszy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w przestrzeń muzyczną mamy do czynienia z trzema typami wypowiedzi muzycznej. W sposób oczywisty jako pierwsze nasuwa się skojarzenie z poezją śpiewaną. Wywiedziony jeszcze z tradycji antycznej sposób deklamowania poezji lub melorecytacji przy akompaniamencie muzyki jest niezwykle popularną formą obecności poezji w obiegu popularnym. Ze względu na niezwykłą wrażliwość muzyczną poety i przekładanie wartości muzycznych w przestrzeń literacką⁷, bliskość poezji i muzyki w poezji śpiewanej wydaje się czymś naturalnym.

Kiedy mowa o poezji śpiewanej zazwyczaj chodzi o skromne aranżacje, mające na celu wyeksponowanie samego tekstu, który jest melorecytowany lub śpiewany przy akompaniamencie muzycznym. Jeśli sięgnąć do tego typu wykonania poezji Gałczyńskiego, to jest ich całkiem sporo, co nie może dziwić, zważywszy na wcześniejsze uwagi na temat muzyczności poezji. Pojawiają się wykonania, w których tekst poetycki jest deklamowany przy akompaniamencie fortepianu (tu: *Dziwni letnicy* w wykonaniu Łukasza Wacowiaka⁸), ale i śpiewane nastrojowo i lirycznie teksty, jak *Ballada o nocy czerwcowej*, rozpisane na fortepian i głos⁹, lub nieco bardziej rozbudowane wersje, jak ta zaproponowana przez Marka Grechutę i zespół Anawa kompozycja *Ocalić od zapomnienia (Ile razem dróg przebytych)*¹⁰, czy Wyspy Dobrej Nadziei¹¹ lub Grzegorza Turnaua. Wszystkie te propozycje łączy

⁶ Ł. Piaskowski, *Muzyczne adaptacje poezji Józefa Czechowicza – piosenka i pieśń na styku kultury popularnej i nowych mediów (rekonesans)*, „Literatura i Kultura Popularna” 2020, nr 26, s. 403.

⁷ Zob. m.in. J. Detka, *Spotkanie poezji z muzyką. Kilka uwag o „Spotkaniu z Chopinem” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] *Czytam świat*, red. K. Staszewska, Kielce 2000, s. 103-109.

⁸ Ł. Wacowiak, *Dziwni letnicy*, [online:] https://www.youtube.com/watch?v=-9q9ZSsdDT4&t=37s&ab_channel=RubyKAktus [dostęp: 22.09.2023].

⁹ Grom, *Ballada o nocy czerwcowej*, [online:] https://www.youtube.com/watch?v=D9au_HfeW0&ab_channel=4WDWGROM [dostęp: 22.09.2023].

¹⁰ Marek Grechuta & ANAWA, *Ocalić od zapomnienia. Przeboje Marka Grechuty*, Muza 1990.

¹¹ Wyspy Dobrej Nadziei, *Najdalsze*, Dalmafon 2002.

charakterystyczna estetyka wykonań: mają one konstrukcję ballady, a więc śpiewną zwrotkową budowę, której towarzyszy raczej skromna aranżacja w wykonaniu gitary lub fortepianu, a czasem jednego i drugiego. Oczywiście pojawiają się w tej przestrzeni muzycznej propozycje bardziej rozbudowane, jak u Katarzyny Groniec¹² czy wspomnianego Grzegorza Turnaua¹³, które wchodzą już w zakres piosenki aktorskiej czy kabaretowej, czy nawet musicalowej, jednak nawet w tych niezwykle wysmakowanych estetycznie produkcjach muzyka pełni rolę tła do wyeksponowania słowa poetyckiego. Pod względem brzmieniowym w wykonaniach klasycznie rozumianej poezji śpiewanej spod znaku „Krainy łagodności” dominują melodie w tonacji molowej. Jest nastrojowo, lirycznie, balladowo.

„Poezja śpiewana”, bo o niej tu mowa, jest synkretyczną formą, na którą składają się trzy czynniki: tekst, muzyka i interpretacja. Jan Poprawa, definiując istotę „poezji śpiewanej”, zwraca uwagę, że pomiędzy trzema elementami składającymi się na synkretyczną formę poezji śpiewanej (tekst, muzyka, interpretacja), „istotnym kryterium jest pierwszeństwo tekstu literackiego [...] zanim powstała piosenka, powinien istnieć tekst o samoistnych walorach poetyckich. Do wiersza dopisuje się muzykę, dla wiersza znajduje się klucz interpretatorski”¹⁴. W przypadku wymienionych tu wykonań zdecydowane pierwszeństwo otrzymuje tekst. Nie tylko ze względu na swoją pierwotność, ale także w samym muzycznym wykonaniu: muzyka i interpretacja pozostają nieco w cieniu. Poezja śpiewana jawi się bowiem jako dźwiękowa (muzyczna i głosowa) realizacja tekstu pierwotnie zapisanego.

W tym miejscu warto zasygnalizować niezwykle awangardowe rozwiązanie zaproponowane przez Vangelisa, kompozytora muzyki elektronicznej, który na ścieżce dźwiękowej do filmu *Łowca androidów* (*Blade Runner*), w reżyserii Ridleya Scotta umieścił utwór pt. *Spotkanie z matką*¹⁵. W pięciominutowej kompozycji można usłyszeć Romana Polańskiego, który do wygrywanej melodii recytuje wiersz Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Rozwiązanie z pewnością należy do nowatorskich. Kompozycja wprowadza czuły, liryczny nastrój poprzez delikatne dotknięcia linii basowej oraz charakterystyczne brzmienie syntezatora, na który nakłada czytany przez polskiego reżysera tekst poety. A jednak co do istoty rozwiązania, to wykonanie to pozostaje w kręgu pierwszego typu wypowiedzi muzycznej: recytacji tekstu na tle muzyki, choć ta z pewnością pełni ważną, integralną część wykonania, wpływającą na jego interpretację.

¹² Katarzyna Groniec, *Mężczyźni*, Sony Music Entertainment Poland 2000.

¹³ Konstanty Ildefons Gałczyński/Wojciech Malajkat, Grzegorz Turnau, *Kruchy świat, kruche szkło*, Mystic Production 2017.

¹⁴ J. Poprawa, *Sezon 2000*, Kraków b.r., s. 85–86.

¹⁵ Vangelis, *Blade Runner*, CD 3, Atlantic Records (US) 1994.

Sytuacja zmienia się, gdy akcent zostaje przesunięty w stronę interpretacji. Wówczas już mówimy nie tyle o „poezji śpiewanej”, ale o „piosence aktorskiej”. I tu Gałczyński ma niewiarygodne szczęście do programów artystycznych opartych na jego tekstach. Właściwie należałoby zacząć już od muzycznych wykonań Hanki Ordonówny do tekstów poety, wspomnieć piosenki włączane do programu kabaretu Olgi Lipińskiej (m.in. *Skumbrie w tomacie*, *Myśli narodowe*, *Wędrowni muzykanci*, *W sprawie zakonu oo. regulantów*, *Uliczkę znam w Ciemnogrodzie* i inne) oraz bardziej estradowe niż kabaretowe adaptacje tekstów poety dokonane przez Marylę Rodowicz (*Żelazko* oraz *Barbara Ubryk*). Należy wspomnieć o kilku większych przedsięwzięciach poświęconych Gałczyńskiemu: koncercie Studia Piosenki Teatru Polskiego Radia pt. *Zielona gęś* z piosenkami do wierszy poety, wyreżyserowanym przez Janusza Gasta¹⁶, musicalu *Ukochany kraj* w reżyserii Janusza Józefowicza w teatrze muzycznym Studio Buffo¹⁷, wreszcie – chyba najślawniejszym programie artystycznym – *Ulica szarlatanów* przygotowanym przez Jerzego Satanowskiego, w którym wzięli udział między innymi: Magda Kumorrek, Zbigniew Zamachowski, Mariusz Drężek, Magdalena Piotrowska, Sambor Dudziński i inni¹⁸. Przesunięcie akcentu na interpretację wokalną oraz sceniczną podkreśla żartobliwą, często cyniczną wymowę tekstów poety. O wiele częściej, w porównaniu z nastrojową poezją śpiewaną, następują tu zmiany rytmu czy tempa, co pozwala na wyeksponowanie umuzyycznienia tekstu przez samego poetę. Chodzi tu szczególnie o akcentowanie niektórych sylab, głosek w taki sposób, by uwydatnić wprowadzone do oryginalnego tekstu akcenty, zestroje intonacyjne, wzniesienia (kadencje) i spadki (antykadencje) linii melodycznej, instrumentacje

¹⁶ Program został wystawiony w 2018 r. Piosenki do tekstów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego zaśpiewali młodzi wokaliści i śpiewający aktorzy: Anna Mierzwa, Joanna Pocica, Joanna Wąż, Stanisław Linowski, Marcin Wojciechowski. Janusz Gast (dyrektor Teatru Polskiego Radia, a zarazem autor scenariusza i reżyser programu) wybrał repertuar złożony z najważniejszych wierszy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Podaję za: <https://encyklopediateatru.pl//artykuly/257858/polskie-radio-utwory-z-tekstami-galczynskiego-w-studiu-piosenki> [dostęp: 12.09.2023].

¹⁷ W programie z 2001 r., zawierającym piosenki z czasów PRL, obok *Kasztanów* Nataszy Zylskiej, czy *Nie liczę godzin i lat* Andrzeja Rybińskiego, znalazła się tytułowa piosenka, do której tekst napisał Konstanty Ildefons Gałczyński.

¹⁸ Spektakl, którego premiera odbyła się w Leśniczówce Pranie z okazji Roku Gałczyńskiego w 2003, stał się częścią repertuaru Teatru na Woli w Warszawie. Zawierał 22 piosenki do wierszy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (*Ulica szarlatanów*, *Muzeum i dziewczyna*, *Wędrowni muzykanci*, *Serwus Madonna*, *Dzika róża*, *Siódme niebo*, *Urojona kantyna*, *Liryka*, *List noworoczny do ludzi z małych miasteczek*, *Romanca o trzech siostrach emigrantkach*, *Pompa*, *Cud w winiarni*, *Spowiedź kretyna*, *Kryzys w branży szarlatanów*, *Wszystko się chwieje*, *Gulistan*, *Pteromania*, *Sierotka*, *Piosenka naczelnika Wydziału Grobownictwa*, *Gałązka wiśni*, *Oka-ryna*, *Ocalić od zapomnienia*), do których muzykę skomponowali: J. Satanowski, E. Kornecka, W. Korcz, P. Mykietyń, G. Turnau i J.K. Pawluśkiewicz.

zgłoskowe i aliteracje. Z tej też przyczyny o wiele śmiejiej w tego typu adaptacjach muzycznych poczyną się z głosem, który staje się narzędziem interpretacji. Jeśli dodać do tego mimikę, ruch sceniczny czy w warstwie muzycznej rozbudowane partie instrumentów, które nie pełnią już tylko roli akompaniamentu, ale uzupełniają frazy wypowiedzi tekstowej, stając się jej ilustracją, otrzymujemy kompletnie nową jakość wypowiedzi.

Jeszcze inny efekt osiągniemy, jeśli przesunąć akcent w zarysowanej przez Jana Poprawę triadzie na muzykę. Co się wówczas stanie? Wystarczy sięgnąć do dokonań rocka progresywnego z połowy lat 60. i 70. I nie mówię tu o fascynacjach amerykańskich muzyków poezją Williama Blake'a czy Allena Ginsberga, ale o polskich eksperymentach muzycznych, jak choćby *Enigmatic* Czesława Niemena¹⁹ czy płyta Marka Grechuty z zespołem Anawa. Poezja przeniesiona na grunt piosenki rozrywkowej okazała się wówczas celnym trafieniem. Mariaż poezji i nowych, wysublimowanych, wymagających od słuchacza rozwiązań artystycznych stał się remedium na słaby poziom popularnych przebojów lansowanych przez Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej w Opolu i przenikających do obiegu masowego w radiu. Co więcej, ówczesne propozycje Niemena czy Grechuty wykorzystywały w kompozycjach elementy rocka, jazz-rocka i rocka progresywnego, znacząco wpływając na promowanie przez media państwowe estetykę orkiestr dętych i ludowych oberków.

W tym progresywnym klimacie powstała kompozycja Stana Borysa do wiersza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego pt. *Ballada o dwóch siostrach*. Piosenka skomponowana do muzyki Adama Sławińskiego i wydana w 1970 roku na płycie wokalisty Niebiesko-Czarnych *Krzyczę przez sen*, przypomina rozwiązania proponowane przez wspomnianego już Czesława Niemena. Wprowadza brzmienie organów Hammonda, na tle których rozbrzmiewa zawodzący wokal w stylu progresji lat 70. Ze zwrotki na zwrotkę dynamika wzrasta. Wchodzi tamburyn i rytmizująca sekcja dęta: flety, trąbki, zamykające frazę kolejnych zwrotek. Wreszcie pojawia się pochod basowy przypominający styl progresywnej londyńskiej grupy Emerson, Lake & Palmer. Wraz z nim zmienia się rytm na 3/4. Flety, trąbki wraz z sekcją rytmiczną nawiązują do średniowiecznej tradycji muzycznej. Co ciekawe, nawiązywanie do średniowiecznej tradycji muzycznej i kulturowej było dość popularnym rozwiązaniem w rocku progresywnym, wystarczy wspomnieć tu dokonania Ricka Wakemana, którego narracje bardzo często wykorzystywały legendy

¹⁹ Czesław Niemen w 1970 r. wydaje płytę *Enigmatic*, która zmieniła dotychczasowe myślenie o poezji śpiewanej. Niemen zawarł na płycie kompozycje oparte na wierszach polskich poetów: *Bema pamięci żałobny rapsod* Cypriana Norwida; *Kwiaty ojczyste* Juliana Tuwima; *Jednego serca* Adama Asnyka i *Mów do mnie jeszcze* Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Wprowadził polską poezję na scenę popularną (festiwalową) oraz powiązał poezję z rockiem progresywnym, jazzem i bluesem. L. Gnoiński, J. Skaradziński, *Encyklopedia polskiego rocka*, Warszawa 1997, s. 310.

i mity arturiańskie. W przypadku *Ballady o dwóch siostrach* zabieg ten jest nieco chybiony. Być może sama „balladowość” usprawiedliwia muzyczne poszukiwanie w tradycji waganckiej, jednak u Gałczyńskiego, ta nieco Villonowska w swoim charakterze ballada ma raczej modernistyczne korzenie. Wszak pobrzmiewają w niej echa baudelaire’owskiej czy rimbaudowskiej poetyki.

Propozycja muzycznej interpretacji wiersza Gałczyńskiego przygotowana przez Stana Borysa z pewnością nie należy do szczęśliwych. Wydaje się nie tylko czymś wtórnym wobec propozycji zamieszczonych na płycie *Enigmatic*, ale także kompletnie chybionym względem poezji Gałczyńskiego. Progresja w muzyce świetnie korespondowała z wierszami romantyków, szczególnie tych, którzy posługiwali się niedopowiedzeniami, jak Norwid – czy późniejszych twórców wykorzystujących barwną, metaforyczną, emocjonalną frazę języka, jak Asnyk czy Tuwim. Poezja Gałczyńskiego, pełna humorystycznego podtekstu, paradramatycznej narracji podszytej absurdem, nie współgra z zaproponowaną stylistyką. Zestawienie progresji z balladową konstrukcją utworu nie współgra. Wręcz przeciwnie, przeczy zastosowanej przez poetę powtarzalności, regularności, melodyjności płynącej z porównania i paralelności nocy i śmierci.

Inną interpretację tego wiersza zaproponował Stanisław Staszewski. Jednak to nie samo bardowskie wykonanie²⁰, przypominające w swej istocie wersję poezji śpiewanej, wydaje się tu interesujące, co muzyczna reinterpretacja utworu wykonana przez zespół Kult na płycie *Tata 2*. Kazik Staszewski zostawia zaproponowaną przez ojca formę ballady, subtelnej i nastrojowej, dodając jedynie w finale dynamiczne rozwiązanie. Całość koresponduje z wymową fragmentu poematu poety *Kolczyki Izoldy*, napisanego w 1946 roku, a nawiązującego do śmierci powstańczej dziewczyny, która przyjęła konspiracyjny pseudonim Izolda. Jan Błoński²¹, analizując utwór, zauważył, że okrutna śmierć Izoldy, której ciało było tak zmasakrowane, że identyfikacja nastąpiła na podstawie charakterystycznej biżuterii (tytułowych kolczyków), została przez Gałczyńskiego zneutralizowana groteską. Zaproponowane przez poetę ujęcie tematu powstańczej śmierci w ramy poezji z pozoru niepoważnej, lekkiej, biesiadnej znajduje odbicie w muzycznej interpretacji – najpierw Stanisława Staszewskiego, a następnie zespołu Kult. Balladę zaczyna gitara akustyczna, dając przestrzeń śpiewanemu tekstowi. Potem wchodzi fortepian, a następnie brzmienie lekko się dramatyzuje poprzez wprowadzenie rytmicznych akordów na Stratocasterze. Wykonanie piosenki przez zespół Kult z początku akcentuje balladową nastrojowość wiersza, podkreślając spokojny

²⁰ Ballada o dwóch siostrach wykonana w oryginale przez Stanisława Staszewskiego znalazła się na płycie „Staszek” z 2013 r., zawierającej zachowane nagrania z lat 1966–1973.

²¹ J. Błoński, *Gałczyński 1945–1953*, Warszawa 1955, s. 42.

przebieg linii melodycznej. Po delikatnej melodyjnej solówce następuje znaczne wzmocnienie, które prowadzi do silniejszego rozkładania akcentów. Z lirycznej ballady piosenka przechodzi w nutę biesiadną, wyzyskując wskazaną przez Błońskiego nutę groteski.

Ballada o dwóch siostrach jest jedną z kilku piosenek napisanych do wierszy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego przez Stanisława Staszewskiego, a zaaranżowanych przez jego syna Kazika Staszewskiego i zespół Kult. Na płytach *Tata Kazika* oraz *Tata 2* poświęconych twórczości architekta i poety – ojca lidera Kultu, znalazły się jeszcze dwa wiersze Gałczyńskiego, do których Stanisław Staszewski napisał muzykę: *Wróci wiosna, baronowo* oraz *Śmierć poety*.

Pierwszy z wymienionych tu wierszy, do którego Stanisław Staszewski napisał muzykę, jest żartobliwym, nieco satyrycznym tekstem o zdradzie. Ukazał się on w 1947 roku w „Szpilkach” z dopiskiem: ze zbioru poezji pałatyńskiej *Purpurowy parawan* w tłumaczeniu poety. Mistyfikacja, której dopuścił się Gałczyński, była typową dla poety grą, rodzajem wygłupu, czy zabawy, z jaką traktował popularyzatorską twórczość, podtrzymując swój społeczny wizerunek błazna. Staszewski adaptuje tekst Gałczyńskiego, śpiewając go w rytmie walczyka, subtelnie, z elementami sceniczno-kabaretowymi, jak choćby pauza po słowie „aktualnie”.

Aranżacja piosenki przez zespół Kult tylko z pozoru jest podobna. Koncepcja Kultowego opracowania zasadza się na wprowadzeniu dźwięków klawesynu, prawdopodobnie z Korga M1²². W ten sposób wprowadza barokowe skojarzenie, które miało wywołać konotacje z elitą reprezentowaną w piosence przez „baronową”. Drugim zabiegiem zastosowanym przez Kult było stopniowanie dźwięków. Z każdą strofą brzmienie zyskiwało na mocy, w kolejno śpiewanych zwrotkach pojawiają się kolejne instrumenty, kolejne dźwięki: smyczki, basy, perkusja... Wszystko narasta, potem znowu opada i ponownie narasta. Ważnym elementem wykonawczym jest wykorzystanie refrenu: „Trulala”, śpiewanego pod koniec piosenki chóralnie. Śpiewana przez wszystkich członków zespołu nierówno i nieczysto wokalizacja wprowadza nie tylko knajpiano-rubaszny klimat właściwy dla Staszewskiego, ale także wyzyskuje żartobliwą wymowę tekstu poety. W tym kluczu należy odczytywać jeszcze inny zabieg wprowadzony przez muzyków Kultu, gdy jeden z nich (Banan)²³ śpiewa falsetem, imitując kobiecy głos. Wprowadzenie tej kabaretowej teatralizacji (zdarzało się, że na koncercie brał od kogoś parasolkę i wychodził z tą parasolką na scenę, żeby zaśpiewać tę wokalizę)²⁴ wyzyskuje humorystyczne znaczenie tekstu.

²² W. Weiss, *Kult. Biała księga. Czyli wszystko o wszystkich piosenkach*, Warszawa 2017.

²³ Właśc. Krzysztof Henryk Banasik, polski muzyk i kompozytor, członek zespołów Kult i Armia.

²⁴ W. Weiss, *Kult. Biała księga...*

Kolejna aranżacja do wiersza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Śmierć poety* jest kompletnie inna²⁵. Sam tekst o wyraźnie sarkastycznej wymowie na temat tego, jaką radość w bliźnich wywołuje śmierć poety, uważanego za szuję, pijaka i uwodziciela, został opublikowany w numerze 31 tygodnika „Cyrulik Warszawski” z 1930 roku. Warto przypomnieć, że w tym samym roku Gałczyński poślubił piękną studentkę filologii francuskiej Natalię Awałow i żeby utrzymać rodzinę zatrudnił się nieco wcześniej jako referent cenzury w Komisariacie Rządu w Warszawie. Poeta po ślubie chciał zerwać z szalonym, hulawczym, jak mówią niektórzy, trybem życia, ustatkować się. Wiersz ten można zatem traktować jako autotematyczny, jako rodzaj pożegnania z dawnym życiem. Śmierć poety to śmierć *bon vivanta*.

Zaproponowana aranżacja Kultu jest kompletnie inna od wcześniejszych. Piosenka otrzymała niemal heavymetalową oprawę, z mocarnymi motywami gitary, nieco łagodniejszymi fortepianu i potężnymi sekcji dętej. Inicjuje ją motyw fortepianu, by po chwili zostać odurzonym mocnym brzmieniem gitar i sekcji. Melodia śpiewana przez Kazika zachowuje pierwotny balladowy charakter, jednak wejścia przesterowanej gitary imitującej język nie pozostawiają złudzeń na temat wymowy utworu. Jęki i zgrzyty, wysokie dźwięki, nie tylko sugerują płaczliwość, ale budzą niepokój. W brzmieniu widać wyraźnie nawiązania do stylu grunge – przeciągłe fałszywe dźwięki, o długim wybrzmiewaniu dobrze korespondują z tekstem utworu. Samo przywołanie konotacji grunge’owej stylistyki ma swoją wymowę – „brudne” brzmienie gitar, zniekształcone za pomocą takich efektów jak *overdrive* czy *audio feedback* budują ponury nastrój, wyrażany w warstwach lirycznych. To właśnie dzieje się w aranżacji Kultu. Szczególnie że surowe brzmienie zostaje zestawione z dramatycznym, rozzdzierającym śpiewem Kazika. Co ciekawe, zaproponowane wykonanie przytłacza ciężarem, opiera się na powtarzalności dwunastotaktowego bluesowego rozwiązania z subdominantą i dominantą na końcu. Co dwie zwrotki pojawiają się akcenty muzyczne, wprowadza się jakiś element muzyczny – rodzaj atrakjonu. Najciekawszym rozwiązaniem jest pauza zastosowana w środku utworu. Pozostaje sam fortepian i wokół, podkreślając moment samej śmierci, wobec której wszystko inne musi zamilknąć. Po chwili ciężkie brzmienie powraca. A na końcu liryczna koda: akordy podkładowe w zasadzie te same, co wcześniej, ale zagrane balladowo, oraz fortepian. Pogrzeb to cisza i dźwięk gitary.

Piosenki do wierszy Gałczyńskiego zostały napisane przez Stanisława Staszewskiego z myślą o wykonywaniu ich osobiście przy akompaniamencie gitary.

²⁵ Warto nadmienić, że była też inna piosenka oparta na wierszu *Śmierć poety* skomponowana przez Włodzimierza Korcia i śpiewana przez Mariana Opanię.

Muzyczną inspiracją plockiego poety i barda jest ulica. Nie brakuje tu ludycznych, iskrzących podwórkowym sowizdrzalstwem piosenek, łagodnych ballad czy tanecznych walczyków. Z tym swobodnym, nieco knajpianym stylem dobrze koresponduje wizja samego Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, którego Staszewski zawsze był fanem. Szczególnie bachiczny styl poety, jego hedonistyczne podejście do życia, podszyte cynizmem spojrzenie na świat zauroczyły Staszewskiego i nie pozostały bez wpływu na jego twórczość. Badacz jego twórczości Przemysław Lembicz (notabene lider Kwartetu ProForma) zwraca uwagę na nieco faustowskie poczynania Staszewskiego. Po dramatycznych wydarzeniach w kostnicy obozu koncentracyjnego KL Mauthausen zmienia się całkowicie światopogląd Staszewskiego²⁶. Z podoficera Armii Krajowej staje się nie tylko zadeklarowanym komunistą, lecz i tajnym współpracownikiem bezpieki. Na krótko. Z drugiej strony Stanisław wątpił także w sens komunizmu, o czym świadczy wiele jego piosenek, jak choćby szyderczy *Inżynierowie z Petrobudowy*. Programowym wyznaniem braku ideałów jest piosenka *Klub Cynicznych Egoistów*: „W życiu trzy są ważne rzeczy/ Wszystko inne przy nich ginie/ Nigdy uczuć nie skaleczysz/ Przy kobiecie, pieśni, winie!”. W tej deklaracji pobrzmiewają wspólne echa Staszewskiego i Gałczyńskiego. Zresztą sam Kazik mówi tak: „Nie bez kozery mój tata wykonywał tak dużo jego tekstów, bo one są formalnie bardzo bliskie temu, co sam pisał. Myślę, że tata był pod wpływem Gałczyńskiego i sposób, w jaki pisał, jest w jakimś sensie – a niech tak będzie – rozwinięciem jego stylu”²⁷.

Tę paralelę losów i sposobu myślenia Stanisława Staszewskiego i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego dostrzegł Przemysław Lempicz, badacz twórczości Staszewskiego, a zarazem lider formacji Kwartet ProForma, który analizując twórczość plockiego architekta i barda, kilkakrotnie sięga po wiersze poety z Prania. W ten sposób w repertuarze Kwartetu ProForma, który do wykonania wokalnego zaprosił właśnie Kazika Staszewskiego (*Wiwisekcja, Tata Kazika kontra Hedora*), znalazły się piosenki *Cóżem winien* oraz *Noc*. Jeśli pierwszy z utworów jest w rzeczywistości kompilacją wiersza Gałczyńskiego i własnej twórczości zagrany w duchu bardowskim, z silnie wyeksponowanym pochodem basowym i wyrazistą

²⁶ Stanisław Staszewski opisał przełomowe doświadczenie swojego życia w wierszu *Gdybym miał kogoś śpiewanym przez Kazika z towarzyszeniem Kwartetu ProForma*: „Gdybym miał kogoś.../ Potęgą bym stężał/ Zerwałbym gwiazdy spod niebios kopuły/ Złoty krąg słońca zawróciłbym z drogi/ I blaski jego, co mi życie struły/ Rzuciłbym w triumfie pod nogi! pod nogi.../ Pieśni bym wyśpiewał. Ech, pieśni nad pieśniami/ Temu, co nie wie, co nie czuje, zwleka/ Hymn bałwochwalczy temu, co mą duszę/ Bogom wyrwawszy, znów wcielił w człowieka”. J. Cieślak, *Nowa płyta Kultu: Wiersze odkryte w piwnicy*, „Rzeczpospolita” 31 maja 2017, [online:] <https://www.rp.pl/kultura/art10427751-nowa-plyta-kultu-wiersze-odkryte-w-piwnicy> [dostęp: 12.09.2023].

²⁷ W. Weiss, *Kult. Biała księga...*

gitarą w stylu, do jakiego przyzwyczał słuchaczy Jacek Kaczmarski, to *Noc* przynosi bardziej nowatorskie rozwiązanie.

Napisany w 1946 roku wiersz składa się z wyraźnie zasygnalizowanych numeracją trzech części. Pierwsza część przynosi obraz nocy strasznej, tchnącej grozą, naznaczonej wydarzeniami, o których nie chce się pamiętać. Część druga wprowadza czytelnika w zupełnie inny kontekst nocy, nawiązujący subtelnie do spotkania kochanków rodem z *Pieśni nad Pieśniami*. A jednak noc tę trudno nazwać czasem spokojnym. Część trzecia jest refleksją nad czasem i zatrzymaniem tego momentu – jest czasem schronienia, rodzajem wytchnienia, w którym można na chwilę być razem. Nadchodzący świt jeszcze daleko – nie przynosi ukojenia, zwiastuje niepokój.

Trzyczęściowa kompozycja tekstu zostaje bardzo dobrze oddana w suicie Kwartetu ProForma²⁸. Piosenka, odpowiadając na wyzwanie tekstu, również została podzielona na trzy fragmenty muzyczne z wyraźnie zmiennym tempem. Część pierwszą rozpoczyna akord fortepianowy, nieharmoniczny, z wyraźnie zaznaczonym trytonem, powtórzony kilkakrotnie. Zabieg ten wprowadza od początku dramatyzm towarzyszący wypowiedzi lirycznej. Dalej piosenka zmierza w kierunku wykonań bardowskich. Uderzenia w klawisze fortepianu przypominają grę Zbigniewa Łapińskiego ze słynnych występów bardów Solidarności. Skojarzenie nie jest bezpodstawne, jeśli dodać do tego charakterystyczne pasáže gitary i akcentowanie oraz nieco zachrypnięty głos Lempicza, nawiązujący do wokalki Przemysława Gintrowskiego. Regularny mocny rytm piosenki zmienia się w ostatniej frazie części pierwszej w walczyk, zgodnie z tekstem: „Bo noc jest, noc jak walc”. Zresztą fraza ta zostaje powtórzona do melodii granego walczyka. Część drugą otwiera pasaż fortepianowy, któremu w sukurs przychodzi gitara basowa. Obie linie melodyczne nawiązują do estetyki progresywnej. Po kilku taktach pojawia się perkusja i gitara rytmiczna, która uzupełnia tło. Na tym tle rozbrzmiewa wokal Lempicza. Co ciekawe, nie ma w nim tklivości czy delikatności, jaką sugerowałby fragment tekstu, raczej przeciwnie, więcej tu dramatyzmu, agresji. Kluczem fragmentu nie tyle jest noc i spotkanie kochanków, ile wiatr, który wyrывa i rozwiewa. Drugą część zamyka muzyczna klamra dźwięków fortepianu i basu. W ostatni fragment wprowadza gitara klasyczna z charakterystycznym pasażem. Lempicz śpiewa teraz zupełnie jak Kaczmarski, bardziej refleksyjnie, pozostawiając jedynie gitarę ze śpiewem. Nawiązanie stylistyczne do Jacka Kaczmarskiego nie może dziwić, wszak zespół poruszający

²⁸ Kwartet ProForma powstał w 2001 i ma na swoim koncie trzy albumy: *Wiwsekcję*, *Na końcu świata* oraz *Tata Kazika kontra Hedora*. Znakiem rozpoznawczym zespołu jest rozbudowane instrumentarium, bogate aranżacje oraz teksty poetów.

się w stylistyce szeroko rozumianej piosenki autorskiej wielokrotnie wykonywał teksty tego barda Solidarności.

Zaproponowane na płytach *Tata Kazika*, *Tata 2* oraz *Tata Kazika kontra Hedora* i sygnowanych przez Kazika aranżacje piosenek Stanisława Staszewskiego wpisują się z pewnością w to, co można nazywać muzyczną alternatywą. Chodzi nie tylko o brzmienie, ostre, z wyraźnie zaznaczoną sekcją rytmiczną, wyraźnym riffem gitary, ale także o mieszanie gatunków wypowiedzi muzycznej. Kult oraz Kwartet ProForma oddają poetyckość, a jednocześnie rubasność pierwotnej wypowiedzi poety Gałczyńskiego i barda – Staszewskiego. Co ciekawe, analizując propozycje obu zespołów widać wyraźnie, że relacje poetyckości i muzycznej adaptacji w stylu alternatywnym nie idą ze sobą w parze. Im silniejsza jest próba wyeksponowania walorów tekstu poetyckiego, co ma miejsce w propozycjach Kwartetu ProForma, tym słabsza wydaje się warstwa stylistyczna piosenki. Im silniejsze brzmienie, tym bardziej traci się w tekstach pisanych przez Gałczyńskiego charakterystyczną muzyczność czy sama nawet fraza. Tym samym bardziej naturalne wydają się dla muzycznej interpretacji poezji Gałczyńskiego propozycje z zakresu poezji śpiewanej czy scenicznej, aktorskiej, kabaretowej.

Z pewnością kilka omówionych tu przykładów adaptacji muzycznych wierszy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego należy traktować jako pewien rodzaj ewenementu. Warto także zauważyć, że Gałczyński trafia do repertuaru muzyki alternatywnej „tylnymi drzwiami”, pośrednio poprzez wcześniejsze bardowskie wykonania Stanisława Staszewskiego. Wszystkie poddane analizie piosenki są w rzeczywistości utworami pierwotnie wykonywanymi przez ojca Kazika Staszewskiego – lidera Kultu i wokalistę gościnnie wykonującego piosenki z zespołem Kwartet ProForma. Wydaje się, że to Stanisław Staszewski znalazł klucz do interpretacji muzycznej wierszy Gałczyńskiego. A klucz ten polega na powiązaniu liryków autora *Zaczarowanej drożki* z narracją ulicy – estetyką lumpenproletariatu, muzyką wywiedzioną z warszawskich placów i uliczek, tchnących historiami o Czarnej Mańce. Staszewski proponuje w adaptacji poezji Gałczyńskiego rozwiązania dobrze znane z wykonan choćby Stanisława Grzesiuka, łączącego miejski folklor warszawskiej Pragi z liryzmem i balladowością.

Jeśli spojrzeć na wykorzystywanie przez muzyków sceny alternatywnej poezji – szczególnie tej wywiedzionej z Dwudziestolecia międzywojennego – jako warstwy tekstowej, można odnieść wrażenie, że twórczość Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego nie jest szczególnie popularna. Niewątpliwie jest to zaskoczenie, zważywszy na wspomnianą na początku muzyczność tekstu poetyckiego, co potwierdza też Kazik Staszewski, mówiąc w *Białej Księdze Kultu*: „Gałczyński miał

niezwykle czujny zmysł frazy...”²⁹. A w muzycznych adaptacjach poezji przez szeroko rozumianą alternatywę dominuje raczej Tuwim czy Broniewski. Z czego wynika ten brak reprezentacji w alternatywie nie przystający do muzycznego ucha liryki poety?

Wydaje się, że jedną z przyczyn jest już wspomniana zależność formy piosenki popularnej i tekstu poetyckiego. Wykonania bardowskie czy aktorskie zbudowane respektują nie tylko pierwotność tekstu poetyckiego w wykonaniu, ale i jego pierwszeństwo, gdy w wykonaniach alternatywnych to piosenka rozumiana całościowo – totalnie odgrywa większą rolę. W konsekwencji fraza tekstu poetyckiego z jego wszystkimi niuansami schodzi na plan dalszy, podporządkowując się działaniom adaptacyjnym. Muzyka alternatywna, podobnie jak wszystkie gatunki i style muzyki popularnej, bazuje na rozwiązaniach charakterystycznych dla rozrywki. Kompozycja tego typu utworów, nawet przy próbie wyjścia poza banalność i estetyczną degrengoladę, zasadza się na schemacie (intro – zwrotka – refren – zwrotka – refren – bridge / solo – zwrotka – refren – zamknięcie). Właściwą dla piosenki popularnej jest powtarzalność motywów muzycznych w postaci riffu gitarowego lub frazy fortepianowej. Do tego trzeba dodać jednak uboższy od możliwości orkiestry zestaw instrumentów, który znacząco ogranicza możliwości wykonawcze. Pewnie dlatego sięganie po poezję z wyraźną frazą, z akcentami rytmicznymi, zestrojami, jak ma to miejsce w przypadku wymienionych poetów Dwudziestolecia, jest czymś bliższym alternatywie niż bardziej poetycki, wyculony na niuanse muzyczne Gałczyński. Jeśli dodać do tego społeczne i ideologiczne zaangażowanie Tuwima czy Broniewskiego wyrażone w mocnych słowach, nośnych wezwaniach, nie ma wątpliwości, że to właśnie ten rodzaj liryki staje się dla muzyki operującej ostrym brzmieniem i wyrazistym rytmem bardziej atrakcyjny. Warto zauważyć, że niemal wszystkie propozycje adaptacji poezji Gałczyńskiego zostały zaaranżowane w sposób balladowy, który koresponduje z nastrojowym charakterem wypowiedzi lirycznej. Staszewski, a za nim Kult oraz Kwartet Pro-Forma operują rytmem na 3/4, podkreślając narracyjny styl piosenek. Nie może zatem dziwić, że to balladowe ukierunkowanie interpretacyjne zbliżyło poezję Gałczyńskiego do środowisk bardowskich, aktorskich, kabaretowych.

Temu zbliżeniu poezji Gałczyńskiego z poezją śpiewaną, wykonywaną przy akompaniamencie gitary lub fortepianu w sposób nieśpieszny, nastrojowy, sprzyja poniekąd sama aura poety. Odium poety bachicznego, nawiązującego do modernistycznych wizerunków baudelaire'owskiego flâneura czy rimbua'dowskiego poety wagabundy stawia go w gronie „poetów wyklętych” czy „kaskaderów

²⁹ W. Weiss, *Kult. Biała księga...*

literatury”, choć ci wyraźnie odcinali się od systemu, z którym Gałczyński radził sobie całkiem dobrze. Niemniej jego niejednoznaczny stosunek do rzeczywistości: romans z kulturą popularną i jednocześnie z komunistyczną władzą, podszyte ironią i cynizmem ataki na społeczeństwo, a jednocześnie tworzenie dla szerokiej publiczności, nie tyle wywołują mieszane uczucia, co nie pozwalają jednoznacznie zdefiniować jego twórczości. Wydaje się bowiem, że dla kontrkultury, stojącej za muzyką alternatywną, nie mają znaczenia oskarżenia kierowane przeciwko Gałczyńskiemu o sprzyjanie systemowi³⁰. Wszak podobne uwagi kierowano w stronę Broniewskiego, który w adaptacjach muzyki alternatywnej jest wysoko ceniony. Wydaje się, że większe znaczenie ma tu rodzaj pisanego przez Gałczyńskiego tekstu: więcej tu żartu niż zaangażowania, jak u Tuwima czy Broniewskiego, więcej wyobraźni niż jednoznacznego przekazu. Humorystyczny wydźwięk, podszyty sarkazmem, ironią są wyzwaniem dla wyraźnie antysystemowego przekazu muzyki alternatywnej. Style alternatywy nie potrafią odpowiednio zaaranżować tego typu poetyki – tu potrzebny byłby postpunk³¹ lub inne rozwiązania estetyczne, proponujące postmodernistyczny eklektyzm, grające z odbiorcą znaczeniami.

Jak dotąd nie podjęto takich prób. Adaptacje muzyczne poezji Gałczyńskiego pozostają w kręgu estetyki poezji śpiewanej, którą nieliczne zespoły alternatywne lekko wzmacniają ostrzejszym brzmieniem czy silniej zaakcentowanym rytmem. Wydaje się zatem, że poezja Gałczyńskiego czeka jeszcze na swój moment.

Bibliografia

- Skarbowski J., *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1983.
- Tenczyńska A., *Muzyka w przedwojennej twórczości poetyckiej Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, nr 9.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
- Piaskowski Ł., *Muzyczne adaptacje poezji Józefa Czechowicza – piosenka i pieśń na styku kultury popularnej i nowych mediów (rekonesans)*, „Literatura i Kultura Popularna” 2020, nr 26.
- Detka J., *Spotkanie poezji z muzyką. Kilka uwag o „Spotkaniu z Chopinem” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] *Czytam świat*, red. K. Staszewska, Kielce 2000.

³⁰ Przypomnijmy, że Czesław Miłosz w *Zniewolonym umyśle* poświęcił Gałczyńskiemu rozdział zatytułowany *Delta – czyli trubadur*, gdzie obszedł się z nim bezlitośnie, nazywając błaznem i piewcą systemu – każdego, ważne, kto płaci.

³¹ Styl muzyczny, który odrzuca surowość punka i wypróbowuje nowe, awangardowe sposoby gry oraz budowania tekstu. Postpunk porzuca wcześniejszy przekaz ideologiczny, skupiając się na estetyce. M. Krajewski, *Punk Rock (Later)*, [w:] tegoż, *POPamiętane*, Gdańsk 2006, s. 119–120.

Poprawa J., *Sezon 2000*, Kraków 2000.

Gnoiński L., Skaradziński J., *Encyklopedia polskiego rocka*, Warszawa 1997.

Adam Regiewicz

Jan Długosz University in Częstochowa

GAŁCZYŃSKI ALTERNATIVELY

Summary

The poetry of Konstanty Ildefons Gałczyński is marked by musicality. The openness of the poet's text to sonority and melody has resulted in an extraordinary popularity of performances in the world of literary song, sung poetry or various cabaret forms. Against this background, musical adaptations of Gałczyński's texts are extremely modest. Usually, the transfer of the poetic text into the space of musical performance is carried out through the solutions of sung poetry or acted song, much less through musical alternative. If contemporary alternative music reaches out to the poetry of the Bicentennial, it is rather to Tuwim or Broniewski; it does so much less often to the author of 'Warsaw cab'. Musical adaptations of Gałczyński's poetry by Stanisław Staszewski, whose performances were re-read by the bands Kult and Kwartet ProForma, are an exception. Analysing the musical interpretations of the poems, the author asks the question about the reason for such a negligible representation of Gałczyński's texts in alternative music.

Keywords: Konstanty Ildefons Gałczyński, poetry, alternative music, musical adaptations, rock.



Portret K. I. Gałczyńskiego rysowany przez Tadeusza Kubalskiego
ze zbiorów Muzeum w Praniu (fot. arch. Muzeum)

ECHA GAŁCZYŃSKIEGO NA SZLAKU. O TURYSTYCZNYCH SPOSOBACH DOŚWIADCZANIA POETY I POEZJI

Literackie mity bywają osadzone w określonej przestrzeni, zdarza się, że literacka legenda budowana jest wokół konkretnych adresów, miejsc. I tak Mickiewicz podczas jednej z drezdeńskich nocy w hotelowym pokoju przy Töpfergasse popełnić miał Wielką Improwizację; z dachu hotelu Henry Hudson na nowojorskim Manhattanie skoczył Jan Lechoń, dokonując żywota; Leśniczówka Pranie i Jezioro Nidzkie miały zaś odmienić literacki *Stimmung* poety, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, tchnąć w niego odmienne od dotychczasowych natchnienie.

Dlaczego właśnie Mazury? [...] Dlaczego mała leśniczówka w wielkiej Puszczy Pińskiej? [...] jedyną sensowną odpowiedź znajdzie Czytelnik w [...] wierszach i poematach napisanych w ostatnich trzech latach życia właśnie na tym odludziu, w domu z czerwonej cegły¹.

W literaturze poleca szukać odpowiedzi na pytanie o znaczenie Mazur dla Gałczyńskiego córka, Kira. Jako redaktorka jego tekstów, popularyzatorka twórczości i biografii nie tylko dbała o to, by podtrzymywać pamięć o Konstantym, ale była jedną z osób, które aktywnie kreowały jego literacką figurę, wytwarzała idealny obraz podejmowanych przezeń społecznych ról: ojca, męża, poety, otwartego wciąż na poznanie tego, co nowe, człowieka. Do budowania mitu mazurskiego okresu w twórczości Gałczyńskiego przyczyniły się też propagandowe działania kulturowe władz PRL. Prócz „kampanii” prasowej: tekstów reportażowych, sprawozdawczych, wspomnieniowych podejmujących literackie, regionalne wątki, wyobrażenie zostało z czasem instytucjonalnie umocowane przez powstanie muzeum w Leśniczówce Pranie.

¹ K. Gałczyńska, *Mazurskie szlaki Gałczyńskiego*, Warszawa 1986, s. 5.

Mimo że po latach mazurską legendę dekonstruowano², to Puszcza Piska nadal kojarzy się z Gałczyńskim. Już nie tylko ze względu na utwory, które we wskazanej przestrzeni napisał (między innymi *Kronika olsztyńska*, cykl *Pieśni*) lub miał napisać (*Niobe*), ale również dzięki urodzajowi publikowanych wskazówek turystycznych ukazujących, jak dotrzeć do miejsc, w których poeta przebywał i które miały go inspirować; dzięki przewodnikom podpowiadającym, jak wędrować szlakami przemierzanymi niegdyś przez pisarza. Czytelnicy pragnący odkrywać spuściznę Gałczyńskiego sięgają po wiersze czy dramaty, ale poznają również biografię twórcy: zarówno w jej tekstowych, jak i materialnych formach. Na literacki mit każdego pisarza, czy po prostu społeczne o nim wyobrażenie, składa się wiele czynników obejmujących zarówno życie, jak i twórczość: dzieła, recepcja utworów, wpływ środowiska, świadectwa innych piszących – w przestrzeni prywatnej (listy, dzienniki) oraz publicznej (prasa, edukacja), anegdota i zmyślenia, jak i możliwe do udokumentowania fakty.

Artykuł zbiera powstające w oparciu o teksty oraz biografię Gałczyńskiego miejsca pamięci literackiej, których można doświadczać na sposób turystyczny. Tropi geoliterackie ślady poety oraz stara się odpowiedzieć na pytanie o typy opowieści wytwarzane przez konkretne lokalizacje oraz sposoby ich prezentowania, przez formy gatunkowe, takie jak przewodnik, mapa, muzeum, szlak. Każda z nich inaczej zarządza materiałem historycznym oraz podmiotowością opowiadającego, zostawia inne tropy: osobiste, literaturoznawcze, miejskie, przyrodnicze. Przeglądanie się tym różnym sposobom odkrywania przeszłości literackiej, odwiedzanie miejsc, w których poeta bywał, pozwala na sposób turystyczny mierzyć się z Gałczyńskim i jego legendą.

Pranie

Przybywają z wody [...]. Przybywają z lądu. Indywidualnie i w organizowanych grupach. Wędrują dwoma szlakami: żółtym, który prowadzi ze stacji Karwica Mazurska, i który nosi imię poety, oraz niebieskim, biegnącym z Nidy nad brzegiem jeziora³.

Odkąd w 1989 roku Kira Gałczyńska w niewielkiej publikacji zarysowującej historię instytucji wskazała sposoby docierania do Prania, uległy one drobnym

² Zob. Z. Chojnowski, *W środku i wokół „mazurskiej” legendy Konstantego I. Gałczyńskiego*, [w:] tegoż, *Od biografii do recepcji. Ernst Wiechert, Konstanty I. Gałczyński, Zbigniew Herbert na Warmii i Mazurach*, Olsztyn 2011.

³ K. Gałczyńska, *Leśniczówka Pranie. Muzeum K.I. Gałczyńskiego*, Warszawa 1989, s. 30.

modyfikacjom: na stałe zamknięto stację kolejową w Karwicy Mazurskiej⁴, wzrosła rola środków zmotoryzowanych oraz liczba asfaltowych szos pozwalających kierować się do Leśniczówki. Tym, co od momentu napisania powyższych słów zmieniło się znacząco, jest muzealna ekspozycja. W 1961 roku w ścianę budynku wmurowano tablicę pamiątkową wskazującą na utwory, które miały zostać napisane pod owym dachem⁵, w 1963 roku otwarto nad Jeziorem Nidzkim izbę pamięci poświęconą Gałczyńskiemu, zaś w 1980 roku muzeum; z czasem wystawę powiększano oraz przekształcano⁶: w roku 2023 nadano jej formę opowieści łączącej narrację przedmiotów należących niegdyś do poety z multimedialną prezentacją utworów.

Pranie obok licznych miejsc, w których Gałczyński mieszkał, miast, które odwiedzał lub adresów, gdzie życie go po prostu rzuciło (*vide* historia wojenna), zyskało charakter kultowy. Bywa wymieniane na listach polskich gniazd literackich⁷. Okolice Jeziora Nidzkiego stały się elementem legendy, przestrzeni, która wrócić miała Gałczyńskiemu natchnienie, wyrwać go z depresji.

Leśniczówka Pranie, w zależności od tego, jaki element legendy Gałczyńskiego jest akcentowany, jawi się w nonsensownym splątaniu: jako wczasowisko, miejsce powrotu do zdrowia psychicznego i fizycznego, „ośrodek” pracowitości i poezjotwórczej erupcji, teren zesłania bądź wygnania, wreszcie miejsce ucieczki⁸.

Ów, rzec by można, mitotwórczy status Leśniczówki Pranie sprawia, że ona też zajmuje centralny punkt wśród geograficznych śladów pisarza. Wokół Leśniczówki się spaceruje, tutejszym szlakiem pieszym lub wodnym nadaje imię poety. W Puszczy Piskiej turyści szukają miejsca po sośnie, G.B. Shaw, do której lubił wyprawiać się Gałczyński. W przestrzeni mazurskich jezior można też wracać

⁴ W 2018 roku po modernizacji tras kolejowych stację zamknięto na stałe.

⁵ Na tablicy pamiątkowej umieszczono napis: „W tym domu Konstanty Ildefons Gałczyński napisał: *Niobe, Wita Stwosza, Kronikę olsztyńską*”.

⁶ O historii Muzeum Gałczyńskiego zob.: K. Gałczyńska, *Leśniczówka...*; T. Januszewski, *Muzeum Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w Leśniczówce Pranie*, „Biuletyn Polonistyczny” 1981, nr 1–2, s. 302–305; *Historia*, Muzeum K.I. Gałczyńskiego, <https://lesniczowkapranie.art.pl/historia/> [dostęp: 28.12.2023]; Z. Fałtynowicz, *Tkliwa dynamika. Muzeum Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w Praniu*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3, s. 281–289.

⁷ M. Borucki, *Konstanty Ildefons Gałczyński. 1905–1953*, [w:] tegoż, *Są takie miejsca... Polskie gniazda literackie*, Warszawa 2009, s. 40–51. Warto zwrócić uwagę, że publikacja zawiera błędy (nieprawdziwe są m.in. informacje dotyczące biurka znajdującego się na ekspozycji muzealnej: fotografie nie przedstawiają tego, przy którym poeta pisał w Praniu; dziś w Leśniczówce znajduje się również inne biurko, jednak ono także nie pochodzi z okresu „mazurskiego”).

⁸ Z. Chojnowski, dz. cyt., s. 154–155.

do poezji autora (nawet dzięki specjalnie ku temu przygotowanym tomom, *vide Wiersze z Prania*⁹).

Nowa ekspozycja prezentowana w Leśniczówce skoncentrowana jest na słowie. O literackiej frazie Gałczyńskiego opowiadają w pierwszej sali rzeczy nie tylko przez poetę użytkowane, ale te, które stały się przedmiotem utworów: lampa naftowa na pudle od kostek maggi, młynek do kawy, piec kaflowy etc. Muzealna ścieżka rozpoczyna się od połączenia materialności tych obiektów z audialnymi realizacjami tekstów poetyckich. W pokoju pograżonym w półmroku znaczenie odgrywa gra światłem, które kolejno zwraca uwagę zwiedzającego na wybrane eksponaty. Dzięki minimalistycznym zabiegom technicznym ograniczającym bodźce, zaś intensywnie angażującym wybrane zmysły (słuchu, wzroku), odbiorcy skupiają się na odtwarzanej recytacji, na literaturze. Efekt semantyczny wzmacniany jest zaś przez bezpośrednią bliskość autentycznych przedmiotów, auratyczną siłę archiwaliów¹⁰.

Druga sala muzealna wydaje się swoistym gabinetem osobliwości, zbiorem kuriozów kolekcjonowanych przez poetę (np. rzeźba krokodyla z ludzkimi oczami, pióra ptaków, pocztówki, szkice). Pokój opowiada biografię Gałczyńskiego: na ścianach zarysowana została nić życia biegnąca przez miejsca pobytu poety (Warszawa, Moskwa, Berlin, Wilno, Altengrabow, Szczecin etc.). Oś czasu uzupełniana jest dokumentami piśmienniczymi oraz drukowanymi, rękopisami, faksymiliami, fotografiami; na środku pomieszczenia znajduje się biurko¹¹ z bibelotami gromadzonymi, jednak nie tylko w Praniu, ale również na przykład w mieszkaniu warszawskim. Instytucja wciąż pozyskuje eksponaty do kolekcji. Do zbiorów zalicza się prezentowana w przezroczystej gablocie część wielojęzycznej biblioteki pisarza.

Dopiero po tych materialnych świadectwach, zanurzeniu zwiedzającego w empirycznych śladach, w przestrzeni muzealnej pojawia się pierwszy ekran. W sali poświęconej teatralnej i kabaretowej twórczości znajduje się też tablet, dzięki któremu na słuchawkach odtwarzać można nagrania wierszy Gałczyńskiego lub piosenki wykorzystujące teksty utworów. Kolejne pomieszczenie w całości poświęcone zostało muzyczności tejże poezji. Ostatnia sala dotyczy zaś rodziny Gałczyńskich: w gablotach prezentowane są zarówno fotografie krewnych, jak i wielojęzyczne wydania dzieł Konstantego, prace literaturoznawcze. Wychodząc, można zabrać ze sobą wydruki z wydrukowanych na pojedynczych kartach wiersz. Na zewnątrz budynku stanowiska dźwiękowe odtwarzają nagrania kolejnych utworów lub wspomnień Kiry Gałczyńskiej na temat przybycia rodziny do Prania.

⁹ K.I. Gałczyński, *Wiersze z Prania*, wyb., posł. i noty K. Gałczyńska, Warszawa 2003.

¹⁰ Zob. S. Potsch, *Literatur sehen. Vom Schau- und Erkenntniswert literarischer Originale im Museum. Das Wissen der Originale – eine Spurensuche im Literaturarchiv*, Bielefeld 2019, s. 163–180.

¹¹ Biurko, przy którym Gałczyński pisywał w Praniu, należące do leśniczego Stanisława Popowskiego, znajduje się dziś w domu należącym do jego rodziny.



Fot. 1. i 2. Nowa ekspozycja w Muzeum Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (2023)

Wokół leśniczówki. Mapy

Utwory napisane w ostatnich trzech latach życia przez Gałczyńskiego trudno uznać za „mazurskie” *sensu stricto* – dobitnie tłumaczy Zbigniew Chojnowski, rozprawiając się z mitem spraw mazurskich¹². Podążając za tym wyjaśnieniem, można zauważyć, że wiersze tematyzują leśniczówkę, jezioro, jelenie, wiatr, księżyc, sosny, czyli zwierzęta, rośliny, ludzi i krajobraz; Prania, Mazur dotykają pretekstowo, krążą wokół doświadczenia przyrody, efemeryczności doznawania natury. Nie rozstrzygając, czy to moje spostrzeżenie na temat prańskich utworów jest trafne, uwagę warto poświęcić opowieściom – zarówno tym kartograficznym, jak i fabularyzującym materiał historyczny – zachęcającym do literackiego eksplorowania przestrzeni Puszczy Piskiej.

Na zewnętrznej ścianie Leśniczówki w Praniu dostępna jest mapa *Z Gałczyńskim po Mazurach*¹³ problematyzująca relację pomiędzy przestrzenią rzeczywistą (okolice Jeziora Nidzkiego) a tą wyobrażoną, której znaczenie nadaje literatura. Oznaczono między innymi szlak wodny, którym Gałczyńscy po raz pierwszy przypłynęli do Prania; wspominaną w poemacie *Niobe*, ulubioną, mazurską wyspę rodziny (Wyspa

¹² Z. Chojnowski, dz. cyt., wszędzie.

¹³ Mapa dostępna jest też na stronie Muzeum Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, <https://le-sniczowkapranie.art.pl/z-galczynskim-po-mazurach/> [dostęp: 20.08.2023].

Skarbów); zatokę, gdzie pisarz podczas kąpieli zgubić miał obrączkę ślubną; nieistniejące już oczko wodne, które poeta nazwał jeziorem Oberona (nawiązanie do *Snu nocy letniej* Szekspira). Topograficzne przedstawienie terenu, pierwotnie neutralne pod względem literackim, staje się poprzez oznaczenie na mapie wybranych punktów instrumentem porządkującym fakty z życia Gałczyńskiego, układającym kartograficzną narrację z historycznoliterackich zbiorów informacji, poprzez legendę, która odpowiada oznaczonym lokalizacjom, wydarzeniom z życia poety. Mapa reprezentuje też wybrane szlaki piesze: ten pomiędzy stacją kolejową w Rucianym-Nidzie a Praniem (noszącym imię pisarza) oraz inne trasy pomocne w poruszaniu się pomiędzy miejscami literackimi (szlak Karola Małłka, wybrane ścieżki leśne). Mapa pozwala na nawigowanie, wędrowanie w lasach w pobliżu Leśniczówki czy jeziora oraz jednocześnie eksplorowanie materiału literackiego. Biografia poety poznawana jest nie tylko poprzez zapis historii na mapie, ale również poprzez przemieszczanie się w terenie, fizyczną obecność w miejscu minionych wydarzeń. Wędrowanie z mapą po to, by dotrzeć do literackiego celu, poznać lokalizację znaczącą dla historii literatury: biografii i twórczości Gałczyńskiego przywodzi na myśl praktyki związane z turystyką literacką, a zarazem z angażowaniem ciała w poznanie¹⁴.

Mapy literatury i miejsc istotnych dla życia literackiego, spacerowniki, szlaki i muzea literackie, różnego rodzaju tablice lub pomniki upamiętniające postaci rzeczywiste oraz fikcyjne mogą [...] dowodzić, iż twórczość literacka staje się swoistym kapitałem kulturowym miast i regionów. Ten kapitał kulturowy bywa transferowany na inne rodzaje kapitałów, w tym także społeczny, wspólnototwórczy¹⁵.

Z pewnością taką rolę odgrywa przypominanie mazurskiego mitu Gałczyńskiego. Mapa stworzona przez muzeum w Praniu nie jest bowiem jedyną, która wykorzystuje obecność poety w regionie. Lokalizacje związane z poetą uwzględniono na mapie *Śladami Literatury Mazurskiej* oraz *Szlakiem mazurskich i warmińskich artystów słowa*¹⁶.

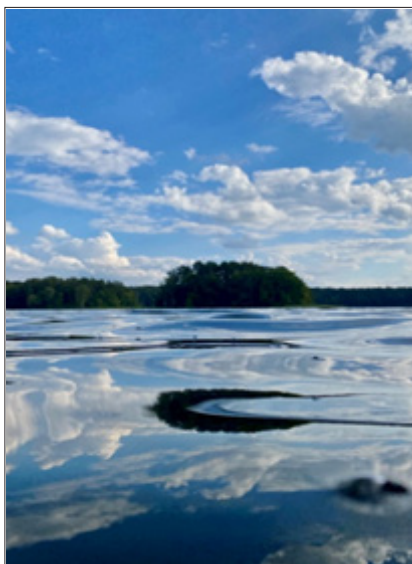
¹⁴ Pomiędzy przestrzenią a przemieszczaniem się zachodzi podobna analogia jak pomiędzy językiem a aktem mówienia. Zob. M. de Certeau, *Practices of Spaces*, [w:] *On Signs*, red. M. Blonsky, Baltimore 1985, s. 129–132.

¹⁵ E. Rybicka, *Mapy i opowieści*, „Nowa Dekada Krakowska” 2014, nr 6, s. 9.

¹⁶ Mapy opracowane przez Muzeum Michała Kajki – oddział Muzeum K.I Gałczyńskiego w Praniu. Powstała mapa „*Śladami Literatury Mazurskiej*”, Muzeum Michała Kajki, <http://www.michalkajka.pl/powstala-mapa-sladam-literatury-mazurskiej/> [dostęp: 30.09.2023]. Publikacje, takie jak *Leśniczówka Pranie* Kiry Gałczyńskiej, *Leśniczówka i poeta* Wojciecha Kassa, a także *Pranie i poeta* tegoż oraz Jagienki Kass opatrzone są również mapami. Lokalizują one Pranie w okolicach Rucianego-Nidy, są jednak to zazwyczaj symboliczne przedstawienia kartograficzne lub zwykłe mapy topograficzne bez dodatkowych odniesień do literatury, oznaczonych miejsc literackich.



Fot. 3. Puszcza Piska w okolicy miejsca po nieistniejącej dziś ulubionej sośnie Gałczyńskiego (G.B. Shaw)



Fot. 4. Jezioro Nidzkie

Mazurskie przewodniki literackie

Literackie itineraria nie zawsze jednak operują wyłącznie mapą¹⁷. Plan miasta, wsi lub jeziora czy też symboliczne przedstawienie przecinających się dróg, ścieżek w lesie towarzyszy jako załącznik większości publikacji. Choć zdarzają się przypadki, gdzie jedynie tekst mapuje miejsca, z których samemu należy ułożyć trasę wyprawy, plan zwiedzania. W *Mazurskich szlakach Gałczyńskiego* Kira Gałczyńska nie proponuje konkretnych tras, ale w osobistej relacji dotyczącej mazurskich wydarzeń wyróżnia lokalizacje, oznacza je wytłuszczoną czcionką. Jej opowieść o losach rodziny w Praniu, o utworach poety powstających w tej

¹⁷ Istnieją turystyczne przewodniki, które pozwalają poznawać twórczość oraz biografię Gałczyńskiego, nie odnoszą się jednak do przestrzeni Mazur. Pisarza wzmiankują m.in. *Żoliborski przewodnik literacki* Pawła Dunina-Wąsowicza czy *Warszawski przewodnik literacki* Pawła Cieliczki. Pierwszy tropi tematykę żoliborską w utworach poety, drugi hasło traktuje trochę pretekstowo, by mówić, w jakich warszawskich kawiarniach bywał piszący, czy raczej nie zwykł bywać. Oczywiście ślady Gałczyńskiego nie są pieczołowicie zbierane jedynie przez publikacje drukowane. Śladami autora można podążać, czytając bloga lub relację w sieci, ale również wybierając się na efemeryczne, performatywne wydarzenie, takie jak spacer miejski. Można też z Gałczyńskim podróżować palcem po mapie, słuchając audycji radiowej lub oglądając materiał przygotowany dla telewizji.

przestrzeni sytuuje się pomiędzy biegunami sprowozdawczości i intymności. Czytelnik może wybrać adresy, do których chciałby dotrzeć lub śledząc mazurską historię, podróżować z Gałczyńskim palcem po mapie.

Wbrew wielu dotychczasowym omówieniom, recenzjom trudno za przewodnik uznać natomiast *Gałczyńskiego na Mazurach* Andrzeja Drawicza¹⁸. Autor przedstawia pobyty poety w Praniu, łączy perspektywę biograficzną z refleksją na temat poetyki wierszy. W ostatniej części książki (*Posłowie*¹⁹) Drawicz zarysowuje na paru stronicach własne doświadczenie mazurskie, opowiada o tym, jak zaczął szukać śladów poety, kierując się wskazaniem Goethego: poleceniem poznania kraju poety, jeśli chce się go zrozumieć. „Każdy ma swojego Gałczyńskiego. Sezonowi przybysze mazurscy wiedzą już wiele o miejscu tak ważnym w życiu poety. Ciągną, na chwilę zbaczając ze szlaków własnych, do Prania”²⁰ – daje w 1971 roku relację Drawicz.

Stefan Maciejewski podobnie czyni zadość mazurskim ekskursjom poety — rysuje historię miejsca w *Gałczyńskiego... Pranie i okolice*²¹; jednak druga część publikacji to krajoznawczy przewodnik, w którym opisuje trasy, radzi, jak można przemieszczać się w okolicach Jeziora Nidzkiego, by zobaczyć to, co niegdyś oglądał Gałczyński, by iść jego śladem. Maciejewski łączy zróżnicowane treści: wiadomości dotyczące dziejów regionu, jego geografii, przyrody, w opowieść o miejscach wplata elementy historycznoliterackie, biograficzne. Narrator przewodnika to jednak nie tylko gawędziarz, ale instruktor.

Warto przespacerować się „ścieżką Gałczyńskiego” w stronę tej drugiej zatoki. Kierując się od leśniczówki świerkową aleją, po kilkudziesięciu metrach dochodzimy do obniżenia (grobli). Stąd skręcamy w prawo, w leśną dróżkę. Wokół przejrzysty las, jakby dąbrowa z dorodnym drzewostanem. [...] Schodzimy nad brzeg zatoczki, której przedłużeniem jest bagnisko. Pierwotnie było ono wspomnianą wyżej zatoką otaczającą prański półwysep od północy. Sielski, prawdziwie romantyczny zakątek. Gałczyńscy mieli tu swoje – najbliżej od leśniczówki położone – miejsce kąpieli i wypoczynku²².

Czytelnik otrzymuje więc i wskazówki dotyczące przemieszczania się po wybranym terenie, szlaku („Jest to jedno- dwugodzinny spacer”, „Na ten spacer warto przeznaczyć 2–3 godziny”²³). Mówiący nawiguje przy pomocy opowieści turystą,

¹⁸ A. Drawicz, *Gałczyński na Mazurach*, Olsztyn 1971.

¹⁹ Tamże, s. 163–167.

²⁰ Tamże, s. 165.

²¹ S. Maciejewski, *Gałczyńskiego... Pranie i okolice*, Suwałki 2003.

²² Tamże, s. 53.

²³ Tamże, s. 54.

zarządza jego sprawczością, wyznacza mu trasę przechadzki, wskazuje, na jakie elementy krajobrazu zwrócić uwagę i jak połączyć je z biografią lub twórczością Gałczyńskiego. Dominantą tak zaprojektowanego literackiego bedekera (choć podobnie ma się rzecz z wcześniej omawianą formą literackiej mapy) wydaje się wezwanie do działania, próba wprawienia w ruch odbiorcy tekstu, skłonienia do lektury (tekstu przewodnika, w tym fragmentów literackich: poezji) oraz do przechadzki.

Niektóre zagajenia Maciejewskiego czerpią również z narracyjnych wzorców budowania legendy, baśni: „Pewnego razu, podczas samotnej włóczędzy, Gałczyński odkrył tajemnicze jeziorko leśne. Wnet zaprowadził tam najbliższych”²⁴. Historia ta potwierdzona zostaje świadectwem córki²⁵, po czym mówiący ponownie zmienia ton na przewodnikowy, użytkowy: „Gdzie szukać jeziora Oberona? W bliskiej okolicy Prania na mapach żadnego małego jeziorka nie ma”²⁶. Tempo opowiadania o literackiej przeszłości odpowiada rytmowi turystycznej przechadzki. Czytelnik, odtwarzając trasę podaną w przewodniku, wchodzi performatywnie w porządek tekstu, czyli zarazem reprezentowaną przezeń przeszłość. Wspomniany instruktażowy zapis, odtwarzanie zalecanych turystycznych formuł aktywności sprawia, że przeszłość na turystycznym szlaku staje się rodzajem realizacji historii żywej, historii powtarzanej, odtwarzanej, historii performowanej. Przemierzając szlak, odwiedzając miejsca wskazane przez Maciejewskiego, odbiorca rekonstruuje lub konstruuje samą historię, rozumianą jako rodzaj narracji o przeszłości, o Gałczyńskim; wyznacza własną ścieżkę albo odtwarza tę zaleconą przez autora przewodnika.

Po latach córka poety [...] próbowała odnaleźć owo jeziorko. Bez skutku. Zniknęło, przeminęło jak *Sen nocy letniej*, w której bohaterem jest właśnie Oberon – władca szału, wyobraźni i marzeń, który płacze ludzkie losy, w czym ma swój udział Puk (odpowiednik polskiego diablika, czarcika, skrzata).

Kto jednak lubi, jak Mistrz Ildefons, bobrować po leśnych ostępach, ten w tej okolicy, o wcale bogatej rzeźbie terenu – obfitującego w pagórki, garby, głębokie zapadliny, mokradła – z pewnością znajdzie takie miejsca, na widok których zakrzyknie: To na pewno tu było jeziorko Oberona, gdzie mieszka Puk!²⁷

Przewodnik stanowiący skrypt turystycznych zachowań nie tylko umożliwia turyście działanie, ale proponuje mu formę poznawania przeszłości. Zwieżdżający dopasowuje się do wzorców przeżywania przestrzeni opisywanej przez

²⁴ Tamże, s. 56.

²⁵ Zob. K. Gałczyńska, *Mazurskie...*, dz. cyt.

²⁶ S. Maciejewski, dz. cyt., s. 56.

²⁷ Tamże.

Maciejewskiego. Służy temu silny podmiot w tekście, rysujący swoją perspektywę, potwierdzaną przez cytowane fragmenty utworów Gałczyńskiego opisy topografii, historyczna charakterystyka oraz wzbogacające wywód fotografie, mapki oraz szkice. Reakcje czytelnika dotyczące okolic Prania są podwójnie zapośredniczone – przez studiowaną narrację oraz przedstawione przezeń dzieje miejsca, poety, literatury. W tym kontekście historia przestaje być wyłącznie dyskursem, ale odzyskuje swój materialny wymiar, zostaje przywrócona do konkretnej przestrzeni, lokalności z jej materialnością. Literackie szlaki turystyczne Gałczyńskiego (*Puszczańskim duktem poety, W stronę Krzyży i Karwicy, Wycieczka do Pup, Puszcza z Prania do Krutyni* etc.) stanowią więc przestrzeń odtwarzania historii miejsca: rzeczywistej i literackiej, aktywizowania pamięci poety i o poecie, pamięci świadków, pamięci pokoleniowej (konstruowanej przez legendę miejsca oraz Gałczyńskiego).

Niech przewodnik [...] przybliży Czytelnikom postać poety, a jednocześnie ukaże ten jego mazurski zakątek, który na prawach *genus loci*, kojarzy się miłośnikom poezji z Mistrzem Ildefonsem²⁸

– konstatuje Maciejewski, potwierdzając teoretyczne i metodologiczne obserwacje dotyczące publikacji.

Z podobnych narzędzi tekstowych, wizualnych oraz kartograficznych korzystają prace, które nie są w całości poświęcone Gałczyńskiemu, ale poświęcają uwagę poecie w wybranej części lub pojedynczych rozdziałach (*vide: Atlas Warmii i Mazur* Ewy Zdrojkowskiej²⁹).



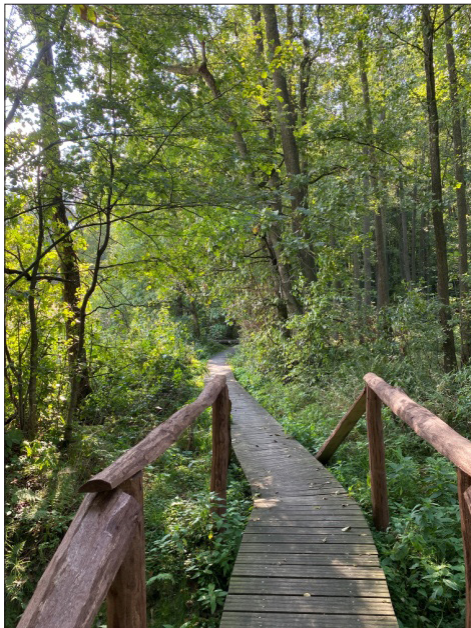
Fot. 5. Jezioro Nidzkie.
Pomost przy Leśniczówce
Pranie

²⁸ Tamże, s. 5.

²⁹ E. Zdrojkowska, *Pranie. Konstanty Ildefons Gałczyński*, [w:] tejże, *Literacki atlas Warmii i Mazur*, Olsztyn 2020, s. 113–129.



Fot. 6. Ścieżka dydaktyczna *Śladami Gałczyńskiego*



Fot. 7. Ścieżka dydaktyczna *Śladami Gałczyńskiego*

Narracje przyrodnicze. Literackie ścieżki nieantropocentryczne?³⁰

Kira Gałczyńska niejednokrotnie podkreśla znaczenie przyrody dla ojca:

[...] cała mazurska twórczość Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego pełna jest [...] fascynacji, urzeczenia bogactwem natury, z którą obcował po raz pierwszy w życiu w sposób tak bezpośredni, bliski, naturalny. [...] w Praniu, stawiała się ważną częścią życia, wypełniała je, sprawiała, że musiał dla jej oddania szukać słów nowych – prostych, a zarazem świeżych, nieużytych³¹.

Córka pisarza zaznacza, że bohaterami *Mazurskich szlaków Gałczyńskiego* są: szlachetnie piękna mazurska przyroda i poeta „poświęcający jej swój trud, ów błysk nazywany czasem talentem”³². Można pokusić się o eksperyment myślowy i odwrócić ową relację poznawczą. To znaczy: nie patrzeć na przyrodę, która niczym daimonion, dyktuje poecie słowa, ale przyglądać się naturze, dlatego że była tematyzowana przez poetę. Oczywiście nie jest to perspektywa całkiem nieantropocentryczna, wszak punkt wyjścia do tego namysłu to świadectwo doświadczenia natury przez Gałczyńskiego. Przyroda, jej doświadczenie zostają zapośredniczone (w tym przez poezję). Takie są też chyba jednak formy poznawcze gatunku, jakim jest człowiek, trudno więc całkiem wyjść poza ludzkie ramy kognitywne, możemy im po prostu nadawać pewne etyczne ramy.

Przy Leśniczówce Pranie przez Nadleśnictwo Maskulińskie zaprojektowana została ścieżka dydaktyczna *Śladami Gałczyńskiego*. Trasa wiedzie przede wszystkim po terenie rezerwatu krajobrazowego „Jezioro Nidzkie”. Ścieżka prowadzi

krawędzią stromego brzegu Jeziora Nidzkiego, fragmentem bagnistej olszyny, lasem grądowym z pomnikiem przyrody „Dębem Perkunem”, platformą widokową, wychodzącą bezpośrednio nad lustro wody, z której można obserwować różnorodność i zmienność roślinności przybrzeżnej³³.

³⁰ Istnieją podobne szlaki, które stanowią upamiętnienie ulubionych tras wędrówek wybranych pisarzy, np. *Stefan Zweig Weg* w Salzburgu (trasa na Kapuzinensberg), czy też *Bachmanweg* w Klagenfurcie, typ przyrodniczego szlaku opartego na fikcjonalnych zdarzeniach opowiadania (ścieżka inspirowana opowiadaniem *Drei Wege zum See* tejże autorki). Na Mazurach można ponadto wskazać szlaki im. Ernsta Wiecherta lub im. Melchiora Wańkowicza (choć te ścieżki łączą elementy przyrodnicze z architektonicznymi).

³¹ K. Gałczyńska, *Mazurskie...*, s. 5.

³² Tamże, s. 6.

³³ M. Sitarz, *Obiekty edukacyjne*, Nadleśnictwo Maskulińskie, <https://maskulinskie.bialystok.lasy.gov.pl/obiekty-edukacyjne> [dostęp: 10.09.2023].

Na trasie znajdują się tablice informacyjne dotyczące między innymi fauny, drzewostanów, ekologicznych aspektów lasu, łowiectwa czy nasiennictwa. Spacerowicz otrzymuje instrukcje, regulamin zachowań w przestrzeni przyrodniczej, sposobu poruszania się po lesie. Nie otrzymuje jednak do ręki fragmentów tekstów literackich, nie koncentruje się w pierwszej kolejności na ludzkiej perspektywie. Oczywiście można tu przechadzać się z własną książką w ręku, ale nie taki cel jest owej wędrówki po lesie. Poezję może studiować w pobliskim muzeum, w alei prowadzącej do Leśniczówki, oglądając wystawę na świeżym powietrzu *Kronika olsztyńska w fotografii Marka Truszkowskiego*. Ścieżka przyrodnicza nie służy lekturze tekstów, i można by dodać: dobrze! Owszem utwory Gałczyńskiego tworzą ramę doświadczenia, sposób przeżywania przestrzeni, ale z drugiej strony wejście w las ma służyć ciszy, kontemplacji, przyrodniczemu studiowaniu krajobrazu, gątników drzew – skupieniu na tym, co nie-ludzkie.

Gałczyński na Mazurach. Gałczyński na szlaku

Na znaczenie miejsca literackiego składają się jego cechy materialne, ale o ich istotności, wyobrażeniu, jakie budują, decyduje przypisana tej części przestrzeni symbolika kulturowa. Miejsce literackie tworzone jest przez narracje konstruowane wokół niego, społeczne tradycje, mity. Leśniczówka Pranie, okolice Jeziora Nidzkiego związane zostały poprzez kulturowe praktyki z Konstantym Ildefonsem Gałczyńskim, poszczególne adresy zyskały status miejsc literackich. One to opisywane są w przewodnikach, na mapach, ich tradycje zbiera muzeum poety w Praniu.

Turystyka literacka cieszy się coraz większym zainteresowaniem, turystyczne bedekery literackie zyskują na popularności – powiedziałabym – i czytelniczej, i wydawniczej. To znaczy, z jednej strony stają się one przedmiotem lektury nie tylko bardziej ambitnych turystów, których interesuje sposób odbioru wybranych przestrzeni przez literatów, tradycja opisywania czy opiewania określonych miejsc lub zabytków w kulturze. Z drugiej zaś strony przewodniki literackie stają się również elementem polityki lokalnej miast, sposobem na promocję wybranych regionów, elementem turystycznej, często skomercjonalizowanej rozrywki. Mapy, szlaki, przewodniki, muzea czy hybrydyczne formy zawierające itineraria, wskazówki, oraz wywody poświęcone kulturze, literaturze, passusy omawiające sposoby ujęcia przestrzeni przez mistrzów i mistrzynie pióra, a także fragmenty, cytaty samych utworów najczęściej pozwalają w sposób turystyczny poznawać przeszłość literacką. Do Gałczyńskiego można dziś sięgać nie tylko poprzez poezję, ale i praktykę literackiej podróży. Lekturę można zanurzyć w przestrzeni, jakiej doświadczał poeta, samemu docierając do Prania i jego mazurskich okolic.

Bibliografia

- Borucki M., *Są takie miejsca... Polskie gniazda literackie*, Warszawa 2009.
- Certeau M. de, *Practices of Spaces*, [w:] *On Signs*, red. M. Blonsky, Baltimore 1985.
- Chojnowski Z., *Od biografii do recepcji. Ernst Wiechert, Konstanty I. Gałczyński, Zbigniew Herbert na Warmii i Mazurach*, Olsztyn 2011.
- Drawicz A., *Gałczyński na Mazurach*, Olsztyn 1971.
- Dunin-Wąsowicz P., *Żoliborski przewodnik literacki*, Warszawa 2017.
- Fałtynowicz Z., *Tkliwa dynamika. Muzeum Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w Praniu*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3.
- Gałczyńska K., *Mazurskie szlaki Gałczyńskiego*, Warszawa 1986.
- Gałczyńska K., *Leśniczówka Pranie. Muzeum K.I. Gałczyńskiego*, Warszawa 1989.
- Gałczyński K.I., *Wiersze z Prania*, wyb., posł. i noty K. Gałczyńska, Warszawa 2003.
- Januszewski T., *Muzeum Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w Leśniczówce Pranie*, „Biuletyn Polonistyczny” 1981, nr 1–2.
- Kass W., *Leśniczówka i poeta*, fot. W. Mierzejewski, Olsztyn [2005].
- Kass W., Kass J., *Pranie i poeta*, Olsztyn 2016.
- Maciejewski S., *Gałczyńskiego... Pranie i okolice*, Suwałki 2003.
- Muzeum Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, <https://lesniczowkapranie.art.pl/z-galczynskim-po-mazurach/> [dostęp: 30.08.2023].
- Muzeum Michała Kajki*, <http://www.michalkajka.pl/powstala-mapa-sladami-literatury-mazurskiej/> [dostęp: 30.09.2023].
- Nadleśnictwo Maskulińskie*, <https://maskulinskie.bialystok.lasy.gov.pl/obiekty-edukacyjne> [dostęp: 10.09.2023].
- Potsch S., *Literatur sehen. Vom Schau- und Erkenntniswert literarischer Originale im Museum. Das Wissen der Originale – eine Spurensuche im Literaturarchiv*, Bielefeld 2019.
- Rybicka E., *Mapy i opowieści*, „Nowa Dekada Krakowska” 2014, nr 6.
- Sitarz M., *Obiekty edukacyjne, Nadleśnictwo Maskulińskie*, <https://maskulinskie.bialystok.lasy.gov.pl/obiekty-edukacyjne> [dostęp: 10.09.2023].
- Warszawski przewodnik literacki*, pod red. P. Cieliczki, Warszawa 2005.
- Zdrojkowska E., *Pranie. Konstanty Ildefons Gałczyński*, [w:] *tejże, Literacki atlas Warmii i Mazur*, Olsztyn 2020.

Joanna Maj

Wrocław University/Technical University in Dresden

ECHOES OF GAŁCZYŃSKI ON THE TRAIL.
ON THE TOURISTIC WAYS OF EXPERIENCING THE POET
AND HIS POETRY

Summary

The article focuses on the guidebooks and tourist trails that commemorate the outstanding Polish poet Konstanty Ildefons Gałczyński (1905–1953) in the Masurian region in northern Poland, where the poet used to spend holidays at the Pranie Forester's House. The sketch presents the literary memorial sites that emerge based on the works and biography of Gałczyński, where one may experience his poetry in the touristic way. The author follows the geoliterary tracks of the poet and attempts to answer the question about the types of narratives created by specific locations and the methods of their presentation through such generic forms as guidebooks, maps, museums, and trails. Each of the sites manages the historical material and the subjectivity of the narrator in a different way, leaving different tracks: personal, theoretical, urban or natural ones.

Keywords: Gałczyński, Pranie, tourist literary guide, literary map, museum, literary trails.



Fragment ekspozycji w Muzeum K. I. Gałczyńskiego w Praniu otwartej w 2023 r. Fot. J. T. Gwiazdowski (z arch. Muzeum w Praniu)

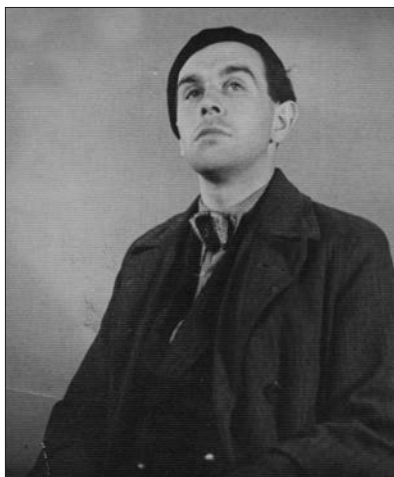
WODA W SZWEDZKICH LANDSZAFTACH Z PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU (KONTEKSTY LIRYKI GAŁCZYŃSKIEGO)

Tylko woda chłupie o brzeg bez przerwy¹.

Konstanty Ildefons Gałczyński²

★

W Szwecji – na przełomie wieków XIX i XX – wielu artystów uprawiało malarstwo pejzażowe. Miało na to wpływ kilka zasadniczych kwestii. Biorąc pod uwagę charakter kulturowo-topograficzny Szwecji, zupełnie nie dziwi fakt zwrócenia się tychże artystów ku przyrodzie, ku jej autentyzmowi, w którym artyści ci widzieli najważniejszą scenerię ludzkiej egzystencji (ów swoisty „wymarsz w krajobraz” dotyczy również literatów tego czasu). Można tu mówić o symptomatycznym „przyrodocentryzmie”, o dominacji żywiołów natury nad kruchością człowieka żyjącego pomiędzy energiami tychże żywiołów. Tak silne zainteresowanie twórczością pejzażową ma bezpośredni związek z wyróżniającą lata 80. i 90. XIX stulecia migracją ludności z terenów wiejskich do miast. Jest to znaczący moment nordyc-



Konstanty Ildefons Gałczyński

¹ K.I. Gałczyński, *Kronika olsztyńska* (II), [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, wyd. VI zm., Wrocław 2003, s. 393. Zob. K.I. Gałczyński, *Kronika olsztyńska w fotografii Marka Truszkowskiego*, ze wstępem W. Kassa, [2019]. Por. K.I. Gałczyński, *Wiersze na polskich obłokach. Poezje. Zielona Gęś. Listy z fiołkiem*, wyb. i wstęp Z. Feddecki, Warszawa 2008.

² Fotografia ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego (domena publiczna).

kiego zainteresowania przyrodą jako przestrzenią idealną dla egzystencji aktywnej wpisanej w północny styl aktywnego przeżywania codzienności. Z drugiej strony jest to wyraźny sprzeciw wobec postępującej industrializacji, naruszaniu przez człowieka naturalnego organizmu przyrody – symptomatycznego dla całej Północy. Jest to także sprzeciw wobec zawłaszczania natury przez przemysł i turystykę, osobliwy artystyczny protest mający zastopować inwazyjną wręcz energię procesów urbanizacyjnych.

Tak silne zainteresowanie pejzażem / krajobrazem w sztuce malarskiej tego regionu to również, jak sądzę, efekt afirmacji modelowej dla Szwecji filozofii codzienności (spędzanie na świeżym powietrzu jak największej ilości czasu, bezwzględny szacunek dla przyrody, ekologii, kult egzystencji prostej, czego ukoronowaniem jest piękna tradycja Midsommar – najważniejszego dla Szwedów czerwcowego święta związanego z nocą świętojańską, letnim przesileniem słońca. Pejzaże malarzy szwedzkich, ale też szerzej nordyckich, komponowane są z typowych dla tamtego regionu Europy motywów: zwierząt, drzew, skał, lasów i oczywiście wody.



Anders Zorn, *Letnia przyjemność* (1886)

W szwedzkim malarstwie findesieciowym szczególnie intensywna jest fascynacja jednym z żywiołów – wodą. Oczywisty to fakt, bowiem dominacja wyobrażeń akwaticznej u artystów wywodzących się z zimnej i „wodnej” Północy podkreśla charakter tego regionu. W twórczości wielu szwedzkich pejzażystów obecne są trzy rodzaje motywów akwaticznych: morze, jeziora i rzeki. W największej liczbie przedstawień malarskich wykorzystano dwa pierwsze, co łączyć należy ze specyfiką topograficzną Północy.

Morze

W jego szumach gra światło jak w oczach tygrysa.

Adam Mickiewicz

Wśród malarzy szwedzkich przełomu XIX i XX stulecia nikt tak nie malował wody jak Anders Zorn (1860–1920)³. Genialny warsztat, technika malowania przez Zorna wody przypomina jakością współczesne fotografie cyfrowe. Swoją niebywale charakterystyczną i wielotematyczną twórczością malarską Zorn⁴ stawiany jest obok najwybitniejszych artystów nordyckich malujących wodę, takich jak: Albert Edelfelt, Peder Severin Krøyer, Ellen Thesleff, Helene Schjerfbeck, Anna Boberg, Charlotte Wahlström, Ester Almqvist, Ellen Trotzig.

Woda, jak wspomniałem, jest jednym z głównych motywów obrazów Zorna. W dwóch warstwach: symbolicznej i realistycznej malarz wydobywa z topiki wody jej rozmaite znaczenia. Kompozycje malarskie Zorna doskonale wskazują na łączenie wody z melancholią, smutkiem i kontemplacją, ujęcia tematyczne prowadzą w stronę kondycji wewnętrznej, przedstawienia „stanu duszy” w perspektywie „tu i teraz”, a szerzej w perspektywie syntezy kondycji ludzkiej (kruchość i przemijanie).

Takim odpowiednikiem „stanu duszy” pozostaje u Zorna morze („morze – wolne, potężne, nieograniczone, pełne tajemnic – to obraz duszy ludzkiej takiej właśnie, jaką widzieli twórcy przełomu wieków”⁵) w różnych odsłonach studiów morskich z lat 90. XIX wieku. Ma ono bogatą symbolikę i różne znaczenia – indywidualne i wpisane w zbiorową świadomość epoki.

³ Anders Zorn. *Sweden's Master Painter*, red. J. Cederlund, H. H. Brummer, P. Hedström, J.A. Ganz, San Francisco 2013.

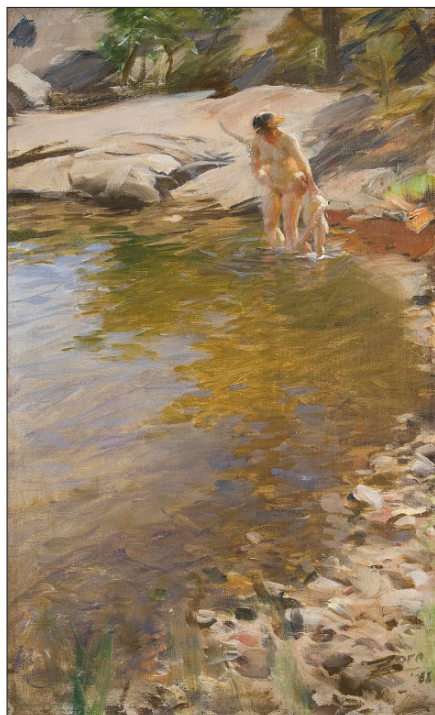
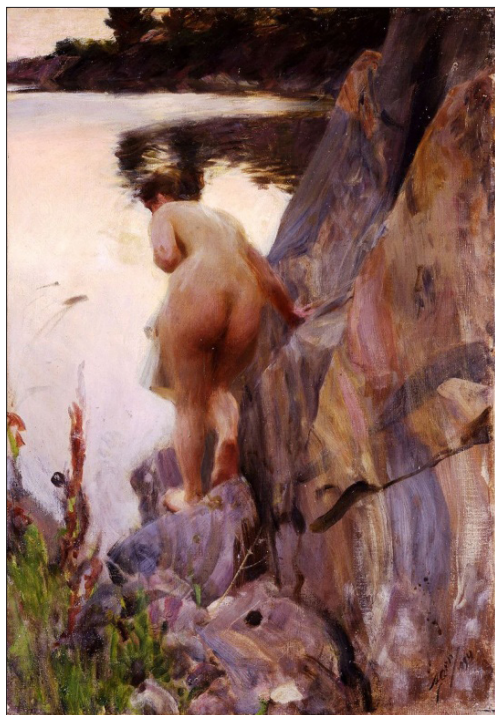
⁴ P. Hedström, *Anders Zorn in a Nordic Context. Between Tradition and Modernity*, [w:] tamże, s. 59.

⁵ A. Czabanowska-Wróbel, *Wyobrażenia akwaticzne w poezji Młodej Polski*, [w:] tejże, *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2012, s. 26.



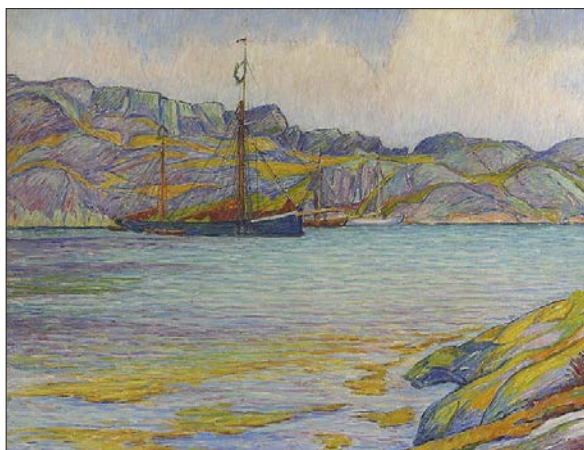
Anders Zorn, *Kyrkviken niedaleko Lidingö* (1883)

Pojawiają się również rzeka i jezioro (serie obrazów algierskich, francuskich, włoskich i przede wszystkim szwedzkich będące malarskim zapisem podróży artysty). Poza warstwą symboliczną w obrazach Zorna wyróżnia się motywika wody jako niezbędnego elementu codzienności współbrzmiącego z obecnością człowieka. Jest on pokazywany w różnych codziennych sytuacjach: pływając łodziami, przy codziennej pracy w portach przy rozładunku łodzi rybackich, czy też podczas przygotowania świeżych ryb do sprzedaży. Jest też akcent położony na wypoczynek nad wodą, kąpiel, zabawy w wodzie, toaletę (na przykład: *Poranna toaleta*, 1888; *Refleksje*, 1889; *Letni wieczór*, 1894):





Podobne motywy łatwo odnaleźć u innych malarzy i malarek szwedzkich. Są to: Elin Danielson-Gambogi (1861–1919), Amelie Lundahl (1850–1914), Hanna Rönnerberg (1860–1946), Dora Wahlroos (1870–1947), Anna Wengberg (1865–1936), Victor Westerholm (1860–1919), Edvard Westman (1865–1917), Karl Nordström (1855–1923). Tego ostatniego malarza⁶ interesuje przede wszystkim obecność wody w bliskości miast, z którymi był związany życiowo (Sztokholm, Varberg). W drugim segmencie jego malarstwa woda jest częścią pejzaży (łąki, pola, lasy, jeziora) malowanych w latach 90. XIX stulecia i na początku następnego (przykładem jeziora jest olej *Aftonsol med tallar*, 1893/1896, morza i szkieł: *Skymning över havet*, b.r., *Vesterhavet*, 1906, przedstawiające wzburzone morze, kipiela morską). Inne kompozycje Nordströma to:

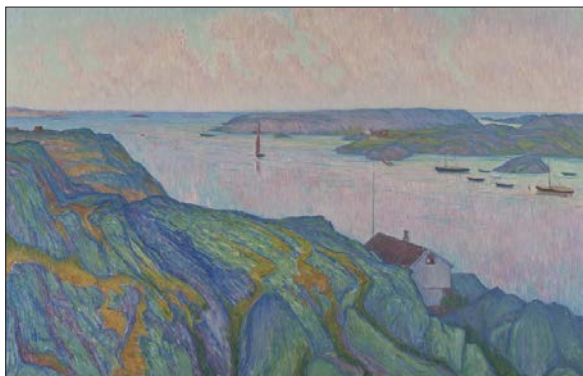


Karl Nordström, *Łodzie przy klifie w Kyrkesund* (1911)

⁶ Karl Nordström. *Konstnärernas konstnär*, red. A. Meister, K. Sidén, Stockholm 2014.



Karl Nordström, *Burza* (1904)



Karl Nordström, *Kyrkesund* (1911)

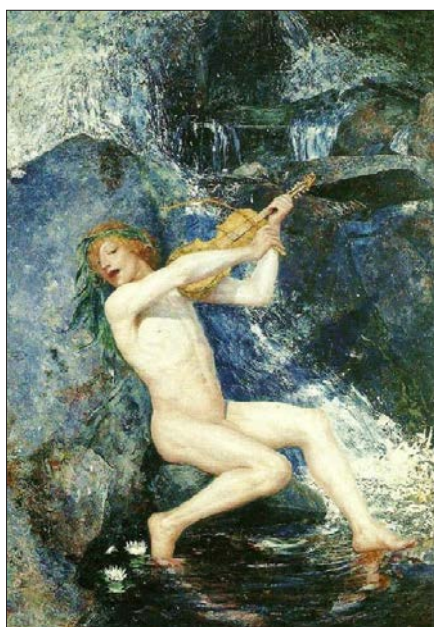
Jezioro

*Jak tło przeszłości fale twoje ciemne,
Jak powieść ludu głębie twe tajemne!*

Wincenty Pol

Obok podstawowego znaczenia motywu jeziora w kompozycjach malarskich, tj. piękna krajobrazu, topografii Szwecji, malowniczości i nastroju typowego dla tamtego regionu, pojawia się wyraźny kod symboliczny. Podobnie jak u romantyków jezioro nabiera tu znaczeń magicznych. Malarze szwedzcy, niczym poeci romantyczni, postrzegają jezioro jako miejsce obecności w jego wodach energii tajemniczy istnienia. Sprzyja temu nastrojowi malowanie jezior o zmroku, nocą, w czarownej kolorystyce zachodu słońca, wydobywanie jego kształtów z obszaru

ciemności czy gasnącego światła. Poszerza to oczywiście perspektywę zderzenia z doświadczaniem tajemnicy egzystencji o siły kosmosu, niezależnego od człowieka mechanizmu bytowego. Wody jezior wabią i straszą, zachwycają i przerażają, skrywają w sobie bytowe prawdy, uwalniają różne warstwy namysłu, przypominając o obecności „ducha wód”, ducha piękna natury – przechowującego i strzegącego prapoczątków regionu i narodu, jego legend, mitów, kulturowej odrębności⁷. Poniżej przedstawiam przykład malarskiego wyobrażenia wspomnianego „ducha wód” – w kompozycji szwedzkiego malarza i poety Ernsta Josephsona (1851–1906):



Ernst Josephson, *Nacken* (1882–1884)

Podobny zestaw tematów znaleźć można w twórczości szwedzkiego malarza Oskara Bergmana (1879–1963). Szczególnie obrazy malowane po roku 1900 są „wodne”, pełne jezior, bardzo przypominające pejzaż mazurski, jak te prezentowane niżej: *Afton* (1904), *Vatten i dimma* (1911)⁸ (fot. Paweł Wojciechowski).

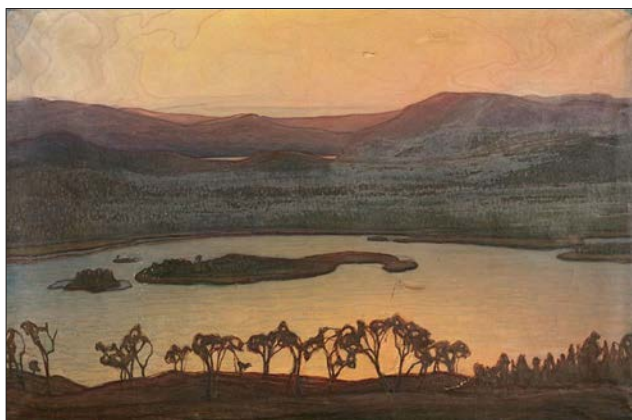
⁷ Zob. J. Bachórz, *Akwatyczne motywy: jezioro, rzeka, morze*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2002, s. 7–11.

⁸ *Stilla natur. Oskar Bergman*, red. Åsa Cavalli-Björkman, Stockholm 2023.

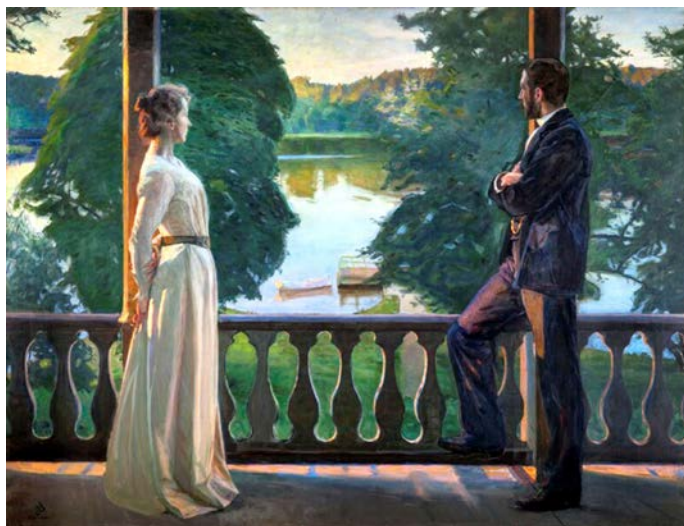


Bazowym komponentem urody tych krajobrazów jest woda, podkreślająca malowniczość i nastrój, wprowadza w przestrzeń doświadczania zmysłami, jak również kontaktu duchowego z niewysłowioną tajemnicą, skłania do kontemplacji (zapadająca noc, zasłona mgieł, woda za mgłą). Podkreśla to symbolikę dwuznaczności bytu – życie i śmierć, urodę i rozpad, uwięzienie i wolność, doczesność i nieskończoność, uniesienie i lęk. Artysta poprzez przyrodę, poprzez pejzaż tłumaczy tajemnicę egzystencji, poprzez „wrażeniowość”, uchwycenie niepowtarzalnego wrażenia wzrokowego, oddanie subiektywnie-impresyjnego i luministycznego sposobu widzenia rzeczywistości idylliczno-uczuciowej, a z drugiej strony przedstawia jej wymiar realistyczny. Analogicznie widzą jezioro inni malarze szwedzcy. Johan Otto Hesselbom (1848–1913) w kompozycjach koncentruje uwagę na przyrodzie górskiej, lasach i jeziorach pokazanych w niezwykle kolorystyce: niebieskościach i złocie: *Las* (1897); *Nad lasem i jeziorem* (1908, niżej

– niebieski); *Nasz kraj. Motyw z Dalsland* (1902, niżej – złoty); *Widok na jezioro Aerransee* (1900, niżej); *Zimowa noc w lesie* (1907).



Sven Richard Bergh (1858–1889) w swoim znanym oleju pt. *Nordycki letni wieczór* (1899–1900) – poniżej – odmalował to, co najistotniejsze w pejzażu szwedzkim: potęgę natury, las i wodę, urokliwe jezioro w świetle zachodzącego słońca oraz obecność ludzi podziwiających piękno przyrody – zapatrzonych i kontemplujących chwilę.



Podobny nastrój zawarł Carl Larsson (1853–1919) w kompozycji zatytułowanej *Karin nad brzegiem* (1908):



W tym gronie nie może zabraknąć jeszcze jednego artysty szwedzkiego – Bruno Liljeforsa (1860–1939) – malarza zwierząt, jezior pełnych kaczek, gęsi, łabędzi, zajęcy, polujących kotów, sów, łosi czy lisów. Niebywale interesujące jest to, że patrząc na malatury Liljeforsa pojawia się nieodparte wrażenie, że maluje on przyrodę Mazur! Ten sam zestaw motywów, podobnych miejsc, zróżnicowanej flory i fauny. Oto wymowne egemplifikacje:



Nad morzem. Wiosenny dzień (1880)



Nokturn z dzikimi kaczkami (1901)



Rodzina kaczek wśród trzcin (1917)



Letnia noc fruujących kaczek (1901)



Zachód słońca nad morzem (1894)

Rzeka

Nie sąż te brzegi otwartą księgą dziejów?

Oskar Flatt

W malarstwie szwedzkim przełomu XIX i XX wieku najrzadziej występuje pejzaż z rzeką, nie zostaje ona wyposażona w treści symboliczne. Jest raczej nieodłącznym elementem „obrazków z natury”, częścią naturalnego pejzażu rustykalnego, „obrazków z codzienności”, szczególnie odzwierciedlających pracę na roli, realne funkcjonowanie w gospodarstwie. Woda rzeczna pełni tu funkcję użyteczną, dobroczynną, „karmicielską”, swojską jako stały element przestrzeni rodzinnej, „naszej” regionalnej realności. Niezmiennie jest bytem żywym, jej ruch gwarantuje życie, „nakarmienie” ziemi rodzicielki, wszelką użyteczność w funkcjonowaniu biologicznym ludzi i zwierząt. Ożywczą obecność rzeki niesie kod egzystencji odradzającej, zapładniającej, kod trwania cyklicznego, historycznego. Rzeki

bardziej niż jeziora obsługują wyobraźnię historyczną. Płynąc [...] rzeźbią i zdobią [...] wizerunek geograficzny, nadają „fizjonomię” przestrzeni ojczystej, ale jeszcze wyraźniej „płyną” przez dzieje. Ich wieczną ruchliwość, ich wezbranie i spadki, ich zakola i rozlewiska, ich kres w morzu – wszystko to od dawien dawna służyło wyobrażeniom czasu, „przekładało się” na czas, który – to komplikując się wypadkami, to leniwiejac – stale roztopia się w wieczności-oceanie⁹.

Taką rzekę namalowała szwedzka artystka Ester Dorothea Almqvist (1869–1934)¹⁰ – *Jesienna orka na bagnach* (1911). Na oleju prezentowanym poniżej, rzeka i orka symbolizują ową karmicielską i oczyszczającą funkcję wody, idealnie odzwierciedlając, jak pisałem wyżej, szwedzkie umiłowanie wiejskiego pejzażu naturalnego.



⁹ J. Bachórz, *Akwatyczne motywy...*, s. 9.

¹⁰ Zob. Birgit Rausing, *Ester Almqvist och hennes krets*, Lund 1998.

*

W przywołanych wyżej przykładach malarstwa szwedzkiego powstałych na przełomie wieków XIX i XX głównym motywem – zgodnie z tematyką niniejszego szkicu – jest woda. Towarzyszy jej niebywale zróżnicowany świat flory i fauny, tak skadrowany, by ukazać codzienne funkcjonowanie wszystkich elementów przyrody charakterystycznej dla bliskości obszaru morza, jeziora i rzeki. Zestawiając malarskie przedstawienia tych trzech jakże odmiennych akwenów, objawia się wielostronny – widziany z trzech perspektyw – wizerunek szwedzkiej natury, przyrody Północy.

Pora zadać pytanie: czy można ulokować poezję Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w akwaticznym krajobrazie Szwecji? Okazuje się, że można, szczególnie wtedy gdy wyłoniśmy z niej motyw jeziora obecny w znanym cyklu poetyckim *Kronika olsztyńska* (Leśniczówka Pranie, 1950), w którym autentycznym bohaterem jest Jezioro Nidzkie. Zdumiewa fakt niebywalej zbieżności tematycznej *Kroniki* z serią malatur Bruno Liljeforsa, w której głównymi bohaterami są: jezioro, szuwały, kaczki, psy, lisy, noc. Wygląda to tak, jakby szwedzki artysta namalował ilustracje do *Kroniki* Gałczyńskiego. U jednego i drugiego na plan pierwszy wysuwa się zróżnicowany świat fauny i flory, zamknięty w ramie tajemniczo pięknej aury miejsca.

Dobrze jest nad jeziorem
nawet porą deszczową¹¹.

Typowy dla Andersa Zorna motyw kąpeli, zaproszenie do niej, to u Gałczyńskiego:

Sama radość! Sama uroda!
[...]
roześmiany wiatr przygrywa
na sitowia strunach zielonych¹².

Zarówno malarze, jak i poeta podkreślają w swoich pracach, że wszystko żyje, intensywniej w przeżywaniu / doświadczaniu życia. Wszystko drży, pachnie, szemrze, kołysze się w rytmie przemijającego czasu, koloru pór roku. To, co żyje / jest żywe, czerpie energię z jednego źródła – wody.

¹¹ K.I. Gałczyński, *Kronika olsztyńska* (II), s. 392.

¹² Tamże, (III), dz. cyt., s. 393.

i uchwycić to wszystko rękami,
ucałować to wszystko ustami¹³.

Jezioro jest ukochane, ważne, jak pisał Gałczyński: to „szczęście moje szumiące”¹⁴ (notabene cały VI wiersz *Kroniki olsztyńskiej* to hymn na cześć ukochanego jeziora¹⁵). Gałczyńskiego, podobnie jak Liljeforsa, fascynuje noc (zob. wiersze VIII i IX *Kroniki olsztyńskiej*):

Ona płynie szeroko,
wielka i wielodźwięczna [...]
smykiem do okien stuka,
na jezioro wyciąga,
żeby płynąć i śpiewać,
żeby w struny zabrząkać¹⁶.

U Gałczyńskiego woda to także często padający deszcz, krople wody opadają z roślin („Lasowi moknie broda”¹⁷). Podmiot cyklu nieustannie marzy o płynięciu w dale nieznane, nowe zatoki, „nowe wody”¹⁸ i wciąż zachwyca się pięknem wodnistym jeziora.

*

Malarstwo szwedzkiego przełomu wieków (*dett moderna genombrotet*) odzwierciedla formacyjną fascynację wyobraźnią akwaticzną, fascynację żywiołem wody. Obok luminizmu jest to jedna z najsilniejszych fascynacji w malarstwie szwedzkim i szerzej nordyckim. Wydaje się, iż jest ona porównywalna z dominacją wyobraźni akwaticznej w poezji przełomu wieków tego regionu. Woda jako „żywioł smutku, melancholii, a także wspomnień i kontemplacji, nasuwa myśli o przemijaniu, o nieskończoności, o śmierci”¹⁹. Malatury pejzażystów szwedzkich, tak jak wiersze poetów tego czasu, szczególnie często prezentują wodę jako „żywioł melancholizujący”²⁰. Są też artystyczną kreacją pejzaży wewnętrznych; „podstawą równania: żywioł wody – psychika ludzka jest możliwość wyróżnienia w nich analogicznych elemen-

¹³ Tamże (V), s. 395.

¹⁴ Tamże (VI), s. 395.

¹⁵ Zob. tamże.

¹⁶ Tamże (X), s. 396–397.

¹⁷ Tamże (XVIII), s. 399.

¹⁸ Tamże (XIX), s. 400.

¹⁹ A. Czabanowska-Wróbel, *Wyobraźnia akwaticzna w poezji Młodej Polski*, s. 14.

²⁰ G. Bachelard, *Woda i marzenia*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, tł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 116; cyt. za: tamże.

tów: powierzchni i głębi”²¹ – o czym można mówić w oparciu o malatury Liljeforsa czy Zorna. Stan duszy jest tu ukazany za pomocą statycznego obrazu wody, najczęściej jeziora czy stawu, albo za pomocą różnych wariantów morza – spokojnego lub wzburzonego. Pod powierzchnią jest głębia niepoznana, tajemnicza, wabiąca.

Bibliografia

- Anders Zorn. *Sweden's Master Painter*, red. J. Cederlund, H.H. Brummer, P. Hedström, J.A. Ganz, San Francisco 2013.
- Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, tł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
- Czabanowska-Wróbel A., *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2012.
- Gałczyński K.I., *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Wrocław 2003.
- Gałczyński K.I., *Kronika olsztyńska w fotografii Marka Truszkowskiego*, ze wstępem W. Kassa, Pranie [2019].
- Gałczyński K.I., *Wiersze na polskich obłokach. Poezje. Zielona Gęś. Listy z fiołkiem*, wybór i wstęp Z. Feddecki, Warszawa 2008.
- Karl Nordström. *Konstnärernas konstnär*, red. A. Meister, K. Sidén, Stockholm 2014.
- Rausing B., *Ester Almqvist och hennes krets*, Lund 1998.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2002.
- Stilla natur. Oskar Bergman, red. Å. Cavalli-Björkman, Stockholm 2023.

Paweł Wojciechowski
University of Białystok

WATER IN SWEDISH LANDSCAPES FROM THE TURN OF THE 20TH CENTURY (CONTEXTS OF K.I. GALCZYŃSKI'S LYRICISM)

Summary

The sketch presents examples of the works of Swedish landscape painters of the turn of the 19th and 20th century, where the element of water is the central motif. The sea, lake, and river are shown as the leading figures that are present in these works. They were interpreted in the *fin-de-siecle* categories of interpretation. A poetic context was added – the topics of the lake in the Olsztyn Chronicles by K.I. Gałczyński.

Keywords: Swedish painting of the 19th/20th century, K.I. Gałczyński, Northern landscape, cultural parallels, comparative study.

²¹ A. Czabanowska-Wróbel, *Wyobraźnia akwaticzna w poezji Młodej Polski*, s. 19.

ZE ZBIORÓW
MUZEUM K.I. GAŁCZYŃSKIEGO W PRANIU:
ZDJĘCIA, REKWIZYTY, PAMIĄTKI



K.I. Gałczyński, Kraków 1946



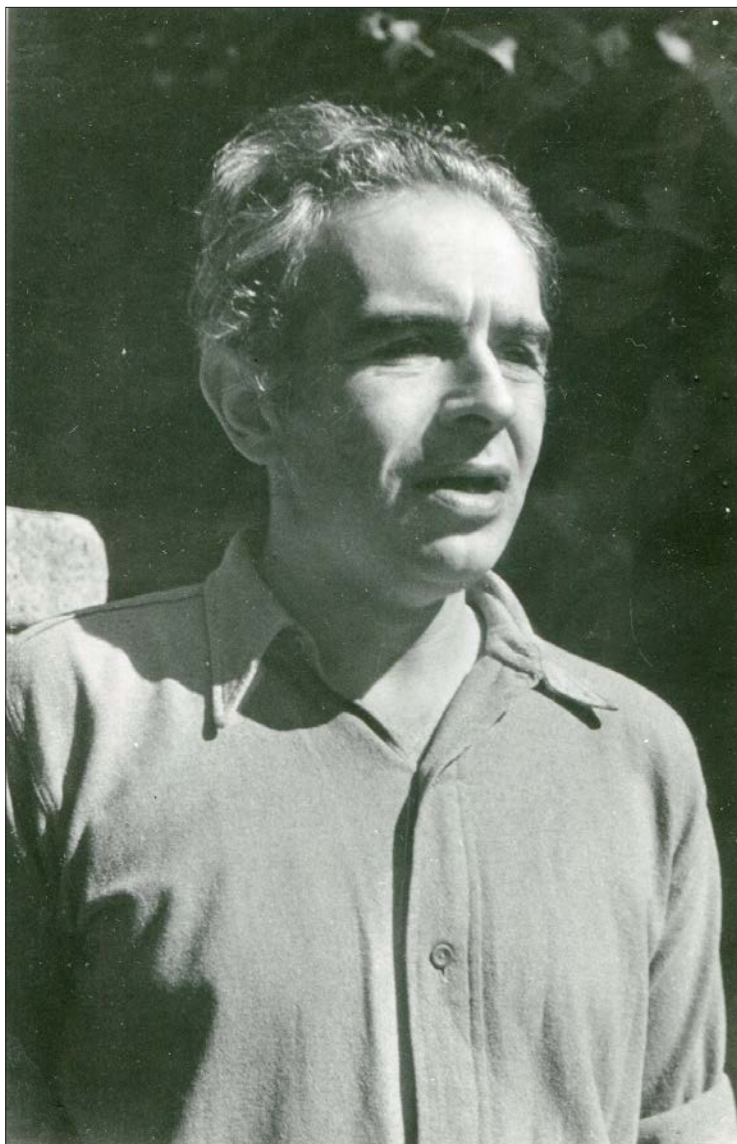
K.I. Gałczyński w okolicach Prania, początek lat 50.
(ze zbiorów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie)



K.I. Gałczyński i NN w kajaku na Jeziorze Nidzkim
(ze zbiorów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie)



Spotkanie autorskie K.I. Gałczyńskiego (fot. z archiwum Piotra Nardellego)



K.I. Gałczyński, fot. H. Hermanowicz
(ze zbiorów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie)



Rodzina Gałczyńskich, ok. 1925 roku, w pierwszym rzędzie od lewej siedzą: Konstanty (ojciec Konstantego Ildefonsa), jego siostra Kazimiera, Józefa Marianna z Wiewegerów Gałczyńska (babcia K.I.G), Marian (dziadek K.I.G.), NN, Wanda Cecylia z Łopuszyńskich Gałczyńska (matka K.I.G). W drugim rzędzie od lewej stoją: K.I. Gałczyński, jego wuj Lucjan – młodszy brat Konstantego (ojca poety) z córką, NN, NN (fot. ze zbiorów Gabinetu Dokumentów Życia Społecznego Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu)



K.I. Gałczyński w Starym Domu Zdrojowym, Krynica, 1947 r.
(fot. ze zbiorów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie)



K.I. Gałczyński w ogrodzie domu na Pogobiu w Szczecinie, 1948 rok
(ze zbiorów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie)



Legitymacja redakcyjna K.I. Gałczyńskiego w „Przekroju”
(ze zbiorów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie)



K.I. Gałczyński w studiu radiowym, Warszawa 1951 r.
(ze zbiorów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie)



Stanisław Popowski (pośrodku), zdj. z archiwum Koła Łowieckiego Strug



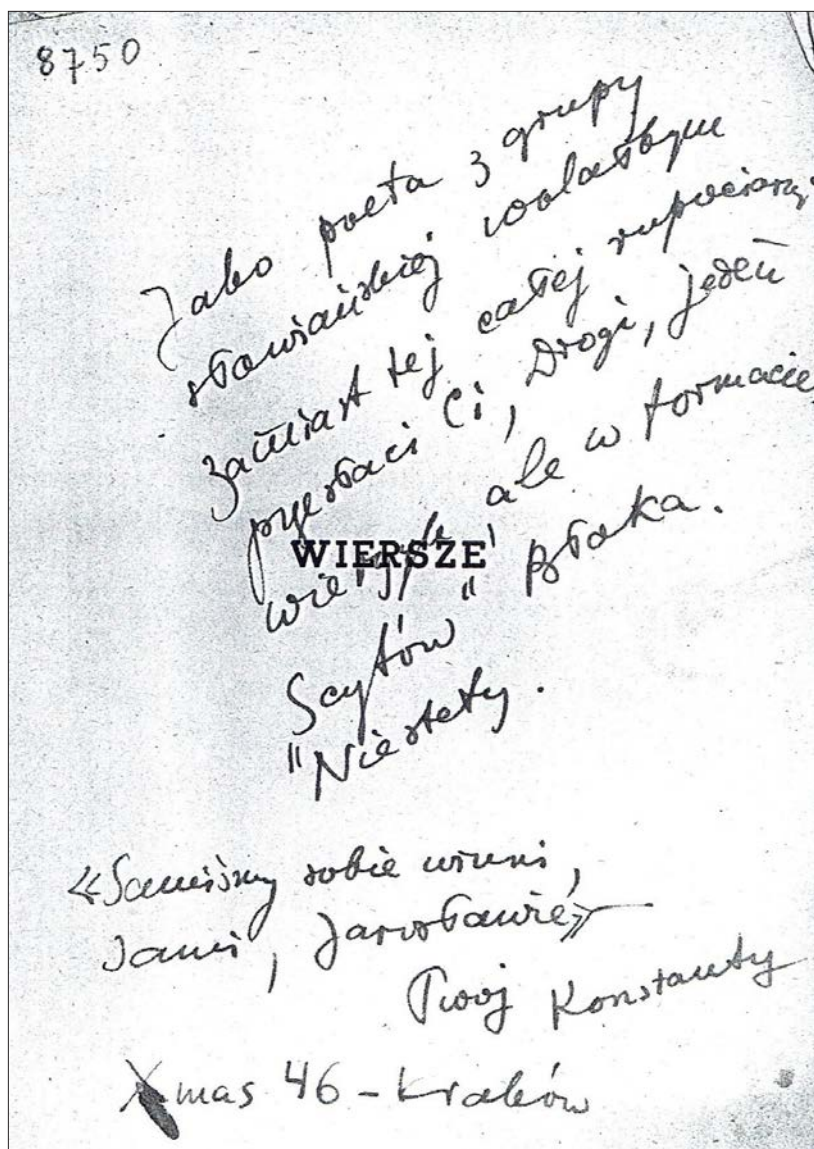
Grób K.I. Gałczyńskiego na warszawskich Powązkach, lata 70. XX w.



Tablica poświęcona Gałczyńskiemu w Żuławku Literackim w Wilnie



Gałczyński. Rys. Andrzej Strumiłło (ze zbiorów Muzeum w Praniu)



Dedykacja K.I. Gałczyńskiego dla Jarosława Iwaszkiewicza
(z archiwum Muzeum A.J. Iwaszkiewiczów na Stawisku)



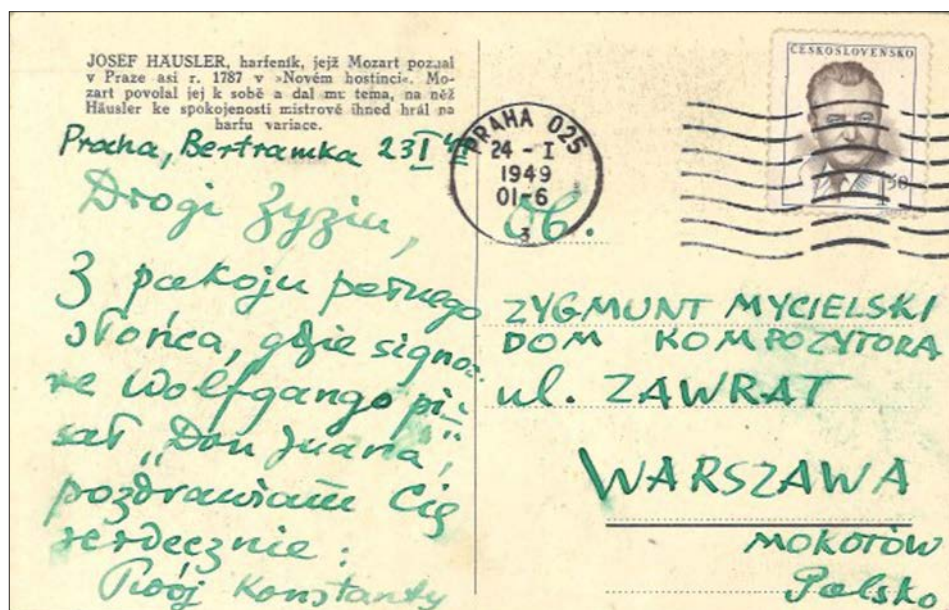
Ekspozyty przekazane przez Bogumiłę Żongółłowicz od rodziny Lucyny Wolanowskiej: paszport Konstantego Gałczyńskiego jr., sztambuch założony z okazji jego urodzin, fotografia Lucyny Wolanowskiej



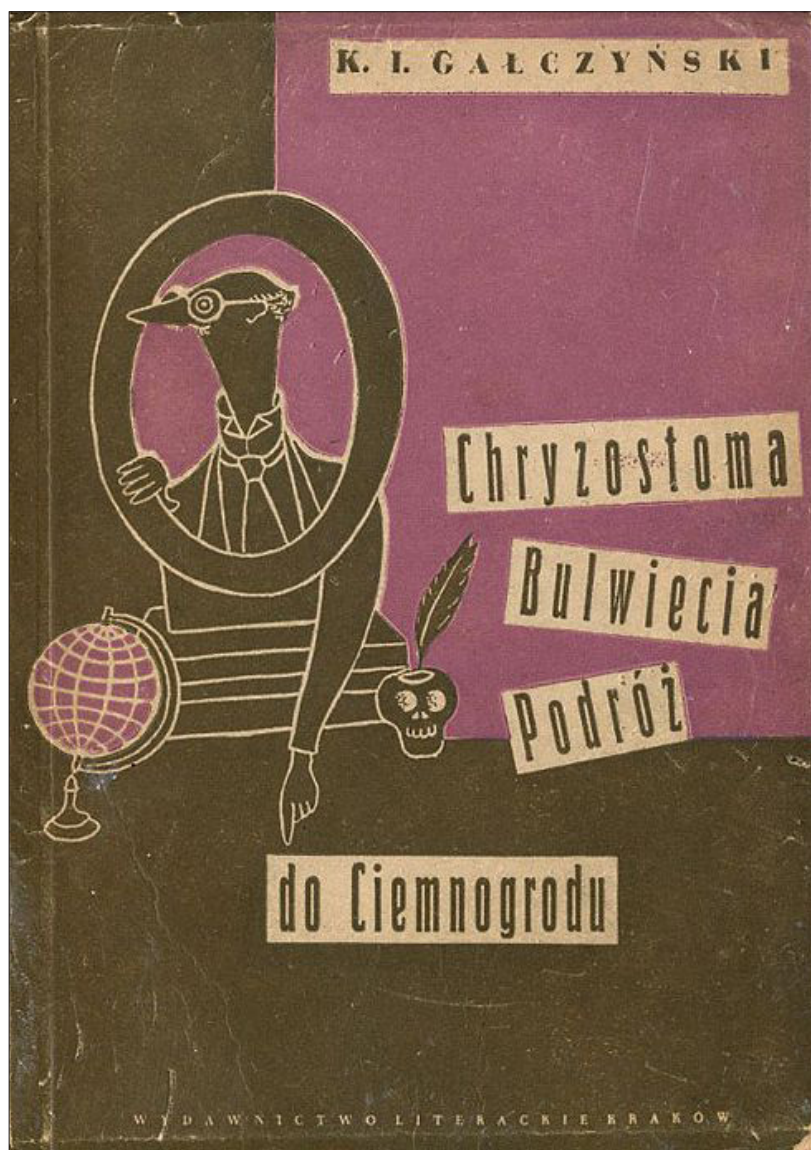
Łyżka do butów K.I. Gałczyńskiego ze zbiorów Muzeum w Praniu
(dar Piotra Siły, otrzymany od Kiry Gałczyńskiej)



Popielniczka K.I. Gałczyńskiego ze zbiorów Muzeum w Praniu (dar Kiry Gałczyńskiej)



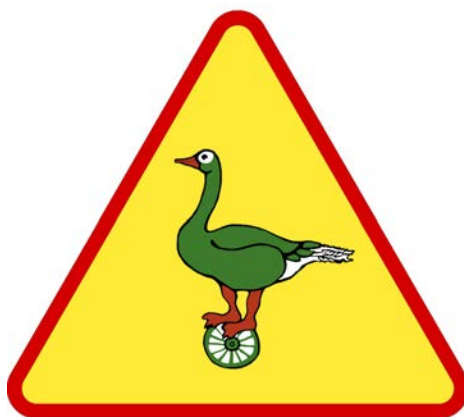
Kartka wysłana przez K.I. Gałczyńskiego do Zygmunta Mycielskiego (z archiwum Z. Mycielskiego)



Pierwsze wydanie *Chryzostoma Bulwecia podróży do Ciemnogradu*, Kraków 1954



Srebrna moneta wybita przez NBP z okazji 100. rocznicy urodzin K. I. Gałczyńskiego ze zbiorów Muzeum w Praniu (fot. arch. Muzeum)





Pokój K. I. Gałczyńskiego w mieszkaniu przy Al. Róż 6. Fot. H. Hermanowicz
(z arch. Muzeum w Praniu)



Nowa wystawa stała w Muzeum K.I. Gałczyńskiego w Praniu, otwarta w 2023 r.
fot. J.T. Gwiazdowski



Fragment ekspozycji w Muzeum K. I. Gałczyńskiego w Praniu otwartej w 2023 r.
Fot. J. T. Gwiazdowski



Pranie zimą (z arch. Muzeum w Praniu)



Pranie zimą (z arch. Muzeum w Praniu)

ANEKS FOTOGRAFICZNY

KONFERENCJE O GAŁCZYŃSKIM W PRANIU:
7-8 CZERWCA 2019 ORAZ 20-21 WRZEŚNIA 2023 ROKU



Plakat Konferencji 7-8 czerwca 2019 r.



Muzeum K.I. Gałczyńskiego w Praniu, 2019 r.



Inauguracja obrad w Muzeum w Praniu, 7 czerwca 2019 r.
Stoją: dyr. Wojciech Kass (Muzeum w Praniu)
i prof. Jarosław Ławski (UwB, Białystok)



Obrady w Muzeum w Praniu, 7 czerwca 2019 r.



Muzeum K.I. Gałczyńskiego w Praniu, 2019 r.



Plakat Konferencji 20–21 września 2023 r.



Muzeum K.I. Gałczyńskiego w Praniu, 2023 r.



Inauguracja obrad w Muzeum w Praniu, 20 września 2023 r.
Stoją: dyr. Wojciech Kass (Muzeum w Praniu)
i prof. Jarosław Ławski (UwB, Białystok)



Obrady w Muzeum w Praniu, 20 września 2023 r.
Prezentacja filmu – dr Bogumiła Żongołłowicz (Australia)



Obrady w Muzeum w Praniu, 20 września 2023 r.
Przemawia prof. Jarosław Ławski (UwB, Białystok)



Obrady w Muzeum w Praniu, 20 września 2023 r.
Przemawia prof. Adam Regiewicz (UJD, Częstochowa),
obok prof. Agnieszka Czajkowska (UJD, Częstochowa)



Przemówienie prof. Agnieszki Czajkowskiej (UJD, Częstochowa).
Obrady plenarne: prof. Zbigniew Chojnowski (UWM, Olsztyn),
prof. Anna Janicka (UwB, Białystok)



Wystąpienie dr Bogumiły Żongołłowicz.
Obrady prowadzi prof. Zbigniew Chojnowski (UWM, Olsztyn)
20 września 2023 r.



Obrady prowadzi prof. Anna Janicka (UwB, Białystok)
i prof. Zbigniew Chojnowski (UWM, Olsztyn)
20 września 2023 r.



Obrady plenarne 20 września 2023 r. w Praniu.
Od lewej dr Paweł Wojciechowski (UwB, Białystok)
i Łukasz Borkowski (Akademia Teatralna w Warszawie)



Wycieczka do wsi Krzyże, 21 września 2023 r.
Od lewej: dr Joanna Maj (UWr, Wrocław), prof. Agnieszka Czajkowska
(UJD, Częstochowa), dr Paweł Wojciechowski (UwB, Białystok),
dr Dariusz Piechota i prof. Krzysztof Korotkich (UwB, Białystok)



Wizyta uczestników we wsi Krzyże, 21 września 2023 r.



Wizyta w Leśnej Izbie Pamięci Ernsta Wiecherta w Pierśławku, 21 września 2023 r.
Od prawej: prof. Adam Regiewicz, prof. Agnieszka Czajkowska (UJD, Częstochowa),
Piotr Siła, prof. Zbigniew Chojnowski (UWM, Olsztyn), dr hab. Iwona E. Rusek
(UwB, Białystok), Adam Cisowski, dr Dariusz Piechota (UwB, Białystok)
i dr Joanna Maj (UWr, Wrocław)



Leśna Izba Pamięci Ernsta Wiecherta, 21 września 2023 r.
Rozmawiają: dr Bogumiła Żongołłowicz (Melbourne, Australia)
i dyr. Wojciech Kass (Muzeum K.I. Gałczyńskiego w Praniu)



Dr Bogumiła Żongołłowicz (Melbourne, Australia)
Leśna Izba Pamięci Ernsta Wiecherta w Piersławku, 21 września 2023 r.



Leśna Izba Pamięci Ernsta Wiecherta w Piersławku, 21 września 2023 r.
Od lewej: prof. Anna Janicka i prof. Krzysztof Korotkich (UwB, Białystok)
oraz dr Bogumiła Żongołłowicz (Melbourne, Australia)



Leśna Izba Pamięci Ernsta Wiecherta w Piersławku, 21 września 2023 r.
Od prawej: kustosz Cecylia Judek (Szczecin), dr Bogumiła Żongołłowicz
(Melbourne, Australia), prof. Zbigniew Chojnowski (UWM, Olsztyn), dr Joanna Maj
(UWr, Wrocław), prof. Beata Bolesławska-Lewandowska (Warszawa)



Osada kulturowa w Kadzidłowie, własność Danuty i Krzysztofa Worobców,
2023 r.



Wizyta w Kadzidłowie w Muzeum
„Mazurska Chata Podcieniowa z XIX w.”, 21 września 2023 r.
Gości wita (z lewej) gospodarz – Krzysztof Worobiec



Obrady w Kadzidłowie w Muzeum „Mazurska Chata Podcieniowa z XIX w.”,
21 września 2023 r.



Obrady w Muzeum w Kadzidłowie, 21 września 2023 r.
Referat czyta prof. Anna Janicka (UwB, Białystok)



Obrady w Kadzidłowie, 21 września 2023 r. Od lewej: dr hab. Iwona E. Rusek (UwB, Białystok), dr Joanna Maj (UWr, Wrocław)



Obrady w Kadzidłowie, 21 września 2023 r.
Referat czyta prof. Krzysztof Korotkich (UwB, Białystok).
Z lewej: mgr Łukasz Borkowski (Akademia Teatralna w Warszawie)
i prof. Agnieszka Czajkowska (UJD, Częstochowa)



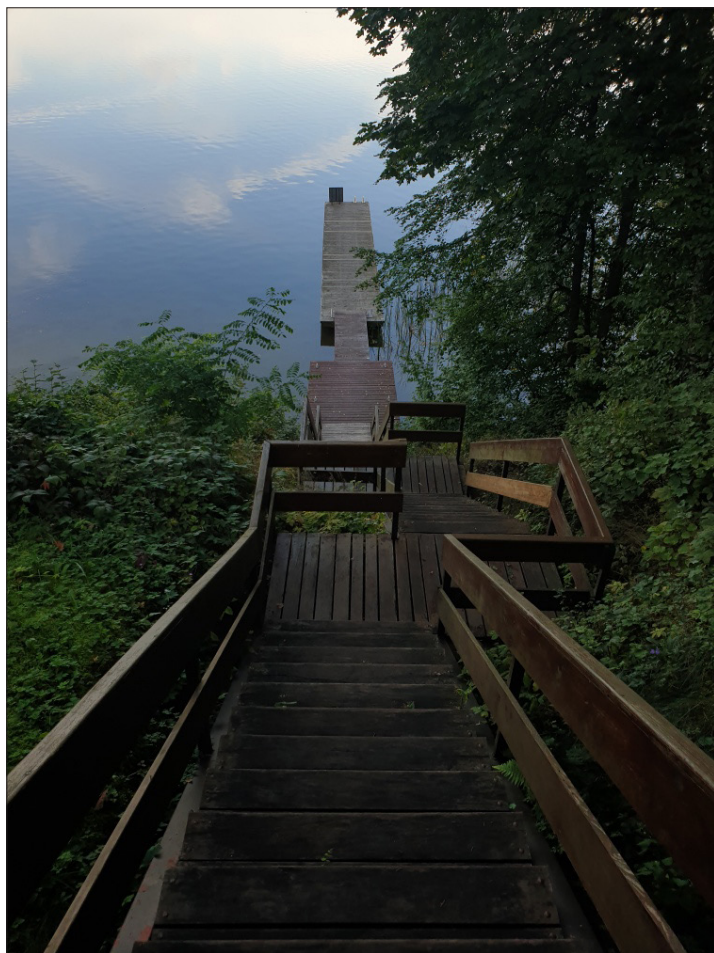
Obrady w Kadzidłowie, 21 września 2023 r.
Dyr. Wojciech Kass (Muzeum w Praniu)
i prof. Jarosław Ławski (UwB, Białystok)



Początek ogniska przed Muzeum w Praniu, 21 września 2023 r.
Prof. Zbigniew Chojnowski (UWM, Olsztyn), prof. Jarosław Ławski (UwB, Białystok)
i prof. Krzysztof Korotkich (UwB, Białystok)



Dom M. F. Rakowskiego i Elżbiety Kępińskiej w Praniu.
Prof. Anna Janicka (UwB, Białystok), 21 września 2023 r.



Kładka nad Jeziorem Nidzkim przed Muzeum K. I. Gałczyńskiego
w Praniu

NOTY O AUTORACH

BEATA BOLESŁAWSKA-LEWANDOWSKA – muzykolog, dr hab., profesor Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Autorka książek: *Panufnik* (PWM, Kraków 2001), *Górecki. Portret w pamięci* (PWM, Kraków 2013), *Panufnik. Architekt emocji* (PWM, Kraków 2014), *The Life and Works of Andrzej Panufnik (1914–1991)* (przekł. Richard Reisner, Ashgate, Farnham 2015), *Mycielski. Szlachectwo zobowiązuje* (PWM, Kraków 2017), *The Symphony and Symphonic Thinking in Polish Music since 1956* (Routledge, Abingdon 2019), *Górecki* (PWM, Kraków 2023), *Zygmunt Mycielski. Między muzyką a polityką* (w druku, PWM, Kraków 2024), a także edytorka korespondencji Zygmunta Mycielskiego i Andrzeja Panufnika (IS PAN, Warszawa, t. 1 2016, t. 2 2018, t. 3 2021) oraz tomów pism Zygmunta Mycielskiego *Znaki zapytania* (PWM, Kraków 2022) i Pawła Hertza *O muzyce* (PIW, Warszawa 2022). Wraz z Jolantą Guzy-Pasiak jest inicjatorką i redaktor naczelną serii wydawniczej *Muzyka polska za granicą*, wydawanej przez Instytut Sztuki PAN (Warszawa, t. 1 2017, t. 2 2019, t. 3 2020). Autorka artykułów na tematy związane z polską muzyką współczesną, publikowanych w kraju i za granicą, a także tekstów na portalach internetowych, w programach koncertowych i książeczkach płytowych. Uczestniczka i organizatorka polskich i międzynarodowych konferencji muzykologicznych. Uhonorowana odznaką „Zasłużony dla kultury polskiej” (2007) oraz Nagrodą Honorową Związku Kompozytorów Polskich (2015). Od 2015 przewodnicząca Zarządu Sekcji Muzykologów oraz członkini Zarządu Głównego Związku Kompozytorów Polskich.

TADEUSZ BUJNICKI – prof. dr hab., profesor emerytowany Uniwersytetu Jagiellońskiego i profesor na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego. Badacz powieści historycznej i twórczości Henryka Sienkiewicza oraz problematyki pogranicza północno-wschodniego (dawn. Wielkiego Księstwa Litewskiego). Autor książek: *Pozytywista Sienkiewicz* (Kraków 2007), *Trylogia w kontekstach* (Kraków 2019), *W Wielkim Księstwie Litewskim i w Wilnie* (2010), *Na pograniczach, kresach i poza granicami* (Białystok 2014).

ZBIGNIEW CHOJNOWSKI (ur. 1962) – prof. dr hab., poeta, eseista, prozaik, krytyk literacki i historyk literatury. Jest autorem wielu monografii, studiów i szkiców. Ostatnio wydał: *Kanon prywatny. Książki poetyckie 1981–2015* (2016),

Odcienie kultury literackiej na Warmii i Mazurach. Północne miniatury krytyczne (2018), *Koloryty ziem pruskich. Północne miniatury krytyczne* (2018), *Postacie kobiecości. O poezji Kazimierzy Iłłakowiczówny* (2019), *Czytanie czytania. Szkice i noty metakrytyczne* (2020). Zredagował liczne monografie zbiorowe i edycje tekstów literackich, w jego opracowaniu ukazała się XIX-wieczna powieść Marcina Gerssa *Jest Bóg!* (2020). Pracuje na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie.

AGNIESZKA CZAJKOWSKA – prof. dr hab., pracuje na Uniwersytecie Jana Długosza w Częstochowie i wcześniej także na Uniwersytecie Ostrawskim (Czechy). Zainteresowania badawcze: literatura polska XIX i XX wieku, ślady polskie za granicą. Wybrane publikacje: *Wiersz „Do matki Polki” Adama Mickiewicza. Czy rzeczywiście skandal wychowawczy?*, [w:] *Czytanie językami. Praktyki interpretacyjne dla nauczycieli i studentów*, red. Adam Regiewicz, Biblioteka Krytyki Literackiej Kwartalnika „Nowy Napis”, Instytut Literatury, Kraków 2022; *Tam Twoje serce, kędy skarb przebywa”. Jasna Góra – skarbiec kultury polskiej i europejskiej*, red. nauk. Agnieszka Czajkowska, Ewelina Mika, Częstochowa 2021; *Między Wschodem i Zachodem. Słowiańszczyzna Cypriana Norwida i św. Jana Pawła II*, „Bibliotekarz Podlaski” 2021, nr 1; *„Poeci uczeni”. Nauka i literatura w twórczości romantyków*, Częstochowa 2014.

WOJCIECH KASS (ur. 1964 w Gdyni) – poeta, eseista, diarysta. W 1989 roku ukończył filologię polską na Uniwersytecie Gdańskim. W 1997 roku osiadł na Mazurach, gdzie wraz z żoną Jagienką opiekuje się Muzeum K.I. Gałczyńskiego w Praniu oraz od 2001 roku jego oddziałem – Muzeum Michała Kajki w Ogródku. Ogłosił blisko 20 książek, w tym tomów poetyckich, a wśród nich kilka wyróżnionych prestiżowymi nagrodami, m.in. Kazimierzy Iłłakowiczówny i ks. Jana Twardowskiego. Uhonorowany przez ministra kultury i dziedzictwa narodowego srebrnym medalem „Gloria Artis”. Od 2002 roku członek redakcji „Dwumiesięcznika Literackiego TOPOS”, a od 2022 członek rady programowej pisma. Należy do Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, PEN Clubu Polska, ZAiKS-u. Prowadził zajęcia *creative writing* na Studiach Literacko-Artystycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Członek Rady Naukowej Serii Wydawniczej „Colloquia Orientalia Białostocensia”, rady Białostockiej Kolekcji Filologicznej/Literatura oraz rady redakcyjnej Naukowej Serii Wydawniczej „Pisarze Podlasia i Kresów”. Ponadto jest pomysłodawcą i wieloletnim sekretarzem przyznawanej od 2012 roku Nagrody Poetyckiej im. K.I. Gałczyńskiego „Orfeusz” za najlepszy tom poetycki ukazujący się w Polsce.

Współautor słownika *Mazury. Słownik stronniczy, ilustrowany* (2008) oraz współredaktor (wraz z Jarosławem Ławskim) *Z ducha Orfeusza. Studia o polskiej poezji 2010–2016* (2018) oraz (wraz z prof. Jarosławem Ławskim i prof. Anną Legeżyńską) *Z Ducha Orfeusza. Studia o polskiej poezji 2017–2022* (2023). Ostatnio ogłosił: *Tak. Trzy eseje o poezji* (2018), *Metaf. Dwadzieścia wierszy o położeniu* (2020), rok później pisarski notes (fragmenty) – *Ręka pisząca* oraz *Kamyk metafizyczny. Wybór wierszy z lat 1996–2021*, zaś w 2023 roku tom wierszy *Otwarte na klucz*, ogłoszony przez miesięcznik „Twórczość” tomem miesiąca listopada. W 2022 roku w Instytucie Literatury w serii Nowa Krytyka i Esej ukazała się monografia o dorobku poetyckim Kassa autorstwa Adriana Glenia *Światło wiersza. Rzecz o twórczości Wojciecha Kassa*.

KRZYSZTOF KOROTKICH – dr hab., prof. UwB, historyk literatury, kierownik Pracowni Komparatystyki Kulturowej w Katedrze Badań Filologicznych „Wschód–Zachód” na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, Prorektor UwB ds. dydaktycznych. Autor książek: *Wyobrażenia apokaliptyczna Juliusza Słowackiego. Obrazy – wizje – symbole*, Białystok 2011; *Ścieżki wyobrażeń. O wrażliwości i estetyce w literaturze XIX wieku*, Kraków 2017; *Alchemia ducha. Studia i szkice o twórczości Józefa B. Dziekońskiego*, Białystok 2019. Redaktor i współredaktor opracowań oraz edycji krytycznych: A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, Białystok 1995; W. Szturc, *Trauma*, Białystok 2015; A. Markowa, *Śmierć*, Białystok 2016; P. Święcicki, *Opowieści stepowe. Pisma prozą*, Białystok 2020; *Uniwersytet w Białymstoku. Dzieje – ludzie – opowieści*, Białystok 2022. Autor rozpraw o literaturze i sztuce romantycznej oraz współczesnej.

JAROSŁAW ŁAWSKI – eseista, krytyk, prof., twórca Katedry Badań Filologicznych „Wschód–Zachód” na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania: literatura XVIII–XX wieku, faustyzm i bizantyzm, polsko-wschodniosłowiańskie związki kulturowe, relacje geopolityki i kultury, Młoda Polska, poezja polska XXI wieku oraz twórczość Zygmunta Glogera, Tadeusza Micińskiego, Czesława Miłosza. Redaktor naczelny Naukowych Serii Wydawniczych „Czarny Romantyzm”, „Przełomy/Pogranicza” oraz „Colloquia Orientalia Bialostocensia”, „Prelekcje Mistrzów”, „Pisarze Podlasia i Kresów”. Autor książek, w tym: *Wyobrażenia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”* (Białystok 1995), *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński* (Białystok 2003), *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego* (Białystok 2006) oraz *Mickiewicz – Mit – Historia*.

Studia (Białystok 2010). Edytor *Horsztyńskiego Słowackiego* w serii Biblioteki Narodowej oraz dziesięciotomowych *Pism rozproszonych* Zygmunta Glogera, czterotomowych *Pism rozproszonych* Tadeusza Micińskiego. Ostatnio wydał: *Miłosz: „Kroniki” istnienia. Sylwy* (Białystok 2014) oraz tomy studiów *İroniâ, istoriâ, geopolitika: pol's'ko-ukraïns'kî literaturnî studii* (Kiiv 2019), *Universum Słowackiego. Studia o wyobraźni* (Warszawa 2020). Należy do KNoL PAN; członek korespondent Polskiej Akademii Umiejętności i członek zagraniczny Narodowej Akademii Nauk Ukrainy. Mieszka w Ełku i Białymstoku.

JOANNA MAJ – dr nauk humanistycznych, literaturoznawczyni, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, pracuje na stanowisku podoktoranckim w Instytucie Sławistyki Uniwersytetu Technicznego w Dreźnie. Zajmuje się formami reprezentacji wiedzy, w tym problemami genologicznymi pisarstwa historycznoliterackiego. W ramach komparatystycznego projektu *Lite-racki bedeker – nowe topografie lektury* (NCN) bada poetykę przewodników turystycznych oraz literackich szlaków. Opublikowała *Nowe historie literatury* (2021): rozprawę opisującą nowe, (nie)akademickie sposoby opowiadania o przeszłości literackiej.

JERZY STEFAN OSSOWSKI – dr hab., em. prof. nadzwyczajny Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, badacz literatury polskiej XX wieku, w szczególności poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Autor książek: *Szarlantanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2006; *Sprawa Gałczyńskiego. Szkice z antropologii kultury literackiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, Kielce 2011 oraz artykułów na temat literatury i kultury literackiej XX wieku. Współredaktor z prof. Adamem Kulawikiem monumentalnej pracy *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. 1–2, Kraków 2005. Mieszka w Kielcach.

DARIUSZ PIECHOTA – dr, literaturoznawca, adiunkt na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, członek Laboratorium Animal Studies. Autor 100 artykułów, 5 monografii (w tym: *Pozytywistów spotkania z naturą. Szkice ekokrytyczne; Na fali nostalgii. Lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte w najnowszej kulturze i literaturze popularnej; Eksperymenty postrealistów. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*), współredaktor serii Zielona Historia Literatury. W kręgu jego zainteresowań badawczych znajdują się: literatura przełomu XIX i XX wieku, współczesna literatura i kultura popularna, *animal studies* i ekokrytyka.

ADAM REGIEWICZ (ur. 1972 w Zabrzu) – prof. zw. dr hab. nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, filolog, filmoznawca, antropolog kultury. Dyrektor Instytutu Literaturoznawstwa Uniwersytetu Jana Długosza w Częstochowie. Naukowo zajmuje się kerygmaticznością przekazów kulturowych w ramach badań postsekularnych, medievalizmem, muzycznością, audioantropologią oraz audiowizualnością literatury współczesnej.

IWONA E. RUSEK – dr hab., prof. Uniwersytetu w Białymstoku, badaczka twórczości Wacława Berenta, Stanisława Wyspiańskiego oraz Juliusza Słowackiego. Autorka książek: *Pragnienie – Symbol – Mit. Studium o „Próchnie” Wacława Berenta* (Warszawa 2013), *Poznaj samego siebie. O „Fachowcu” Wacława Berenta* (Warszawa 2014), *Życia lampy niewygasłe. Studium o „Oziminie” Wacława Berenta* (Warszawa 2017), *Rytuał i śmierć. Studia o literaturze XIX wieku* (Białystok 2022), *Stanisław Wyspiański. Mit – Tradycja – Historia* (Warszawa 2024). Zainteresowania naukowe badaczki obejmują literaturę XIX wieku, folklor, obrzędy, wierzenia, zwyczaje, symbole, baśnie oraz archetyp Magna Mater. Pracuje obecnie nad książką o Barbarze Radziwiłłównie oraz nad biografią Wacława Berenta. Mieszka w Warszawie.

PAWEŁ WOJCIECHOWSKI – dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, dydaktyk akademicki, adiunkt w Pracowni Komparatystyki Kulturowej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku. Autor monografii naukowych, artykułów, studiów, szkiców i recenzji. Dziedziny badawcze: literatura, filozofia, sztuka europejskiego styku wieków XIX i XX, komparatystyka, interdyscyplinarne wartościowanie literatur regionów, portret człowieka w różnoimnionych dziełach modernistycznej Europy; humanistyka „późnej nowoczesności”.

BOGUMIŁA ŻONGOŁŁOWICZ – dziennikarka, poetka, pisarka. Doktor nauk humanistycznych. Absolwentka WSP w Słupsku. W 1984 ukończyła Podyplomowe Studium Filologii Polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Pracowała w szkolnictwie i prasie regionalnej na Pomorzu. W 1991 zamieszkała w Australii. W 2003 doktoryzowała się z zakresu slawistyki na Macquarie University w Sydney. Debiutowała poetycko w 1983 roku na łamach „Głosu Pomorza”. Jest autorką kilkunastu książek (w tym biografii Andrzeja Chciuka) i kilkuset artykułów prasowych, które ukazały się w dziennikach i czasopismach krajowych i polonijnych, m.in.: w „Kulturze” (Paryż), „Nowym Dzienniku” (Nowy Jork), „Dzienniku Polskim i Dzienniku Żołnierza” (Londyn), „Polityce” (Warszawa), „Głosie Pomorza” (Koszalin–Słupsk), „Konfrontacjach” (Słupsk), „Gryfie” (Słupsk), „Zbliżeniach” (Słupsk). „Gońcu Pomorskim” (Koszalin), „Kurierze

Zachodnim” (Perth), „Tygodniku Polskim” (Melbourne), „Wiadomościach Polskich” (Sydney), „Ekspresie Wieczornym” (Sydney). Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół losów Polaków w Australii po 1945 roku. Współpracuje z redakcją *Australian Dictionary of Biography*, redakcją PSB i Radiem SBS. Członkini Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich, Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie i Australian Society of Authors.

**KONSTANTY ILDEFONS GALCZYŃSKI:
BIOGRAPHY AND IMAGINATION. STUDIES,
ED. WOJCIECH KASS, JAROSŁAW ŁAWSKI, FACULTY
OF PHILOLOGY OF THE UNIVERSITY OF BIAŁYSTOK,
KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI MUSEUM IN PRANIE,
BIAŁYSTOK – PRANIE 2025**

Summary

The presented publication is an academic monograph devoted to one of the most outstanding Polish poets of the 20th century – Konstanty Ildefons Gałczyński (1905–1953). The scientific project initiated on the 70th anniversary of the writer's death coincided with the Second Academic Conference organised in the Forester's Lodge in Pranie by institutions from Białystok and Pranie. Four institutions undertook to organise the session: Konstanty Ildefons Gałczyński Museum in Pranie, the "East – West" Department of Philological Research at the Faculty of Philology of the University of Białystok, the Pisz District and the Pranie Forester's Lodge Association. The 2nd Nationwide Academic Conference in the series "Gałczyński – unread places" entitled "Konstanty Ildefons Gałczyński – biography and imagination. On the 70th anniversary of the writer's death: 1953–2023" was held in Pranie and the surrounding area on 20 and 21 September 2023. The event was held under the patronage of the Scientific Committee chaired by Prof. Tadeusz Bujnicki (University of Warsaw). The preparatory work was the responsibility of the Organising Committee, co-chaired by Wojciech Kass, Director of the Museum in Pranie and Prof. Jarosław Ławski of the University of Białystok.

The scholars were encouraged to consider the following issues:

- The 'unread' threads in Gałczyński's biography.
- Gałczyński and places: Warsaw/Praga/Anin/Milanówek, Moscow, Berlin, Vilnius/Ashmyany, Cracow/Śledziejowice, Szczecin/Pogobie, Nieborów, Prague and others.
- Gałczyński and his family: aspects known and unknown.
- Pranie and Masuria on the map of Gałczyński's life and oeuvre – reinterpretations.
- Literary transformations of biographies in Gałczyński's works.
- The writer's imagination: places, universals: between detail and the image of the cosmos.

- Imagination – history – existence: reinterpretations of texts.
- Gałczyński's iconosphere: the poet in the imaginarium of arts, media, theatre, pop culture.
- Gałczyński and music, theatre, painting, sculpture.

The event had both scientific and cultural dimension. After the scientific part, the guests visited the new exhibition of the Gałczyński Museum prepared in 2022–2023 by Zbigniew Fałtynowicz and Wojciech Kass (scenario), Jagienka Perlikiewicz-Kass – curator of the exhibition and Żaneta Govenlock – in charge of design and arrangement.

On 21 September 2023, participants visited the famous Masurian village of Krzyże, associated with Olga Lipińska, Agnieszka Osiecka, Andrzej Strumiłło and other well-known figures of Warsaw high life, who created an artistic colony here during the communist era. The excursion was guided by Wojciech Kass. From Krzyże, the participants went to Piersławek, a forester's lodge where the famous German writer Ernst Wiechert (1887–1950), author of the Masurian saga *The Jeromin Children* (1945–1947), was born and lived.

The final part of the session took place in Kadzidłów, in the Museum of the “Mazurian arcaded cottage from the beginning of the 19th century”, founded by Danuta and Krzysztof Worobca, owners of the “Oberża pod Psem”. This was followed by a plenary session in the rooms of the Museum in Kadzidłów.

The presented monograph is a collection of studies, sketches and historical testimonies related to the figure of Gałczyński, a great lyricist, ironist and tragicist. The works are grouped in three chapters: I. *Biographical imponderabilia*; II. *Interpretative sparks*; III. *Heritage trail* (15 works in total). The volume is supplemented by 2 annexes: a collection of photographs from the conference and documentation related to selected exhibits from the collections of the Gałczyński Museum in Pranie. The volume was edited by the Director of the Gałczyński Museum, Wojciech Kass, and the Dean of the Faculty of Philology of the University of Białystok, Jarosław Ławski. The publication was financed from the funds of the faculty. The presented volume also serves as a prelude to the next academic session on Gałczyński.

**KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI:
BIOGRAPHIE UND IMAGINATION. STUDIEN,
HERAUSGEGEBEN VON WOJCIECH KASS, JAROSŁAW ŁAWSKI,
FAKULTÄT FÜR PHILOLOGIE, UNIVERSITÄT BIAŁYSTOK,
KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI MUSEUM IN PRANIE,
BIAŁYSTOK – PRANIE 2025**

Zusammenfassung

Das hier vorgestellte Buch ist eine wissenschaftliche Monographie über einen der herausragendsten polnischen Dichter des 20. Jahrhunderts: Konstanty Ildefons Gałczyński (1905–1953). Das wissenschaftliche Projekt, aufgenommen anlässlich des 70. Todestages des Schriftstellers, stand im Zusammenhang mit der zweiten wissenschaftlichen Konferenz, die im Forsthaus von Pranie von Einrichtungen aus Białystok und Pranie ausgerichtet wurde. Die Idee, diese Tagung zu veranstalten, wurde von vier Institutionen aufgegriffen: dem Konstanty-Ildefons-Gałczyński-Museum in Pranie, der Abteilung für „Ost-West“-Forschung der Philologischen Fakultät an der Universität Białystok, dem Landrat von Pisz und dem Verein des Forsthauses Pranie. Die 2. Polnische Wissenschaftliche Konferenz in der Reihe „Gałczyński – ungelesene Passagen“ wurde mit dem Titel „Konstanty Ildefons Gałczyński – Biographie und Imagination“ betitelt, die anlässlich des 70. Todestages des Schriftstellers (1953–2023) am 20. und 21. September 2023 in und um Pranie tagte. Die Veranstaltung stand unter der Schirmherrschaft des wissenschaftlichen Komitees unter dem Vorsitz von Professor Tadeusz Bujnicki (UW, Warschau), während die Vorbereitungsarbeiten vom Organisationskomitee unter dem gemeinsamen Vorsitz von Direktor Wojciech Kass vom Museum Pranie und Professor Jarosław Ławski von der Universität Białystok übernommen wurden.

Den Wissenschaftlern wurde vorgeschlagen, folgende Fragen zu erörtern:

- Die ungelesenen Zeilen in Gałczyńskis Biographie.
- Gałczyński und seine Orte: Warschau/Praga/Anin/Milanówek, Moskau, Berlin, Vilnius/Oshmiany, Kraków/Sledziejowice, Szczecin/Pogobie, Nieborów, Prag und andere.
- Gałczyński und seine Familie: bekannte und unbekannte Themen.
- Pranie und die Masuren auf der Landkarte von Gałczyńskis Leben und Werk – Neuinterpretationen.
- Literarische Transformationen von Biographien in Gałczyńskis Werken.

- Die Vorstellungskraft des Schriftstellers: Orte und Universalien – zwischen dem Detail und dem Bild des Kosmos.
- Imagination – Geschichte – Existenz: Neuinterpretationen von Texten.
- Gałczyński's Ikonosphäre: Der Dichter im Imaginarium von Kunst, Medien, Theater, Popkultur.
- Gałczyński und Musik, Theater, Malerei, Bildhauerei.

Die Veranstaltung verlief auf zwei Ebenen: einer wissenschaftlichen und einer kulturellen. Nach dem wissenschaftlichen Teil lernten die Gäste die neue Ausstellung des Gałczyński-Museums kennen, die 2022–2023 von Zbigniew Fałtynowicz und Wojciech Kass (Drehbuch), Jagienka Perlikiewicz-Kass – Kuratorin der Ausstellung und Żaneta Govenlock – Design und Gestaltung – vorbereitet wurde.

Am 21. September 2023 besuchten die Teilnehmer das berühmte masurische Dorf Krzyże, das heute mit Olga Lipińska, Agnieszka Osiecka, Andrzej Strumiłło und anderen Berühmtheiten des Warschauer Lebens in Verbindung gebracht wird, die hier während der kommunistischen Jahre eine Künstlerkolonie gründeten. Die Gemeinde wurde von Wojciech Kass geleitet. Von Krzyży aus fuhr man nach Piersławek, einem Forsthaus, in dem der berühmte deutsche Schriftsteller Ernst Wiechert (1887–1950), Autor der masurischen Saga *Die Jeromin-Kinder* (1945–1947), geboren wurde und lebte.

Der letzte Teil der Tagung fand in Kadzidłowo statt, im Museum „Masurisches Arkadenhaus vom Anfang des 19. Jahrhunderts“, das von Danuta und Krzysztof Worobiec, den Besitzern der „Oberża pod Psem“ (Auberge zum Hund), gegründet wurde. Im Anschluss daran fand eine Plenarsitzung in den Räumlichkeiten des Museums in Kadzidłowo statt.

Die hier vorgelegte Monographie trägt Studien, Skizzen und historische Zeugnisse zur Person von Gałczyński, dem großen Lyriker, Ironiker und Tragiker, zusammen. Die Werke sind in drei Kapiteln zusammengefasst: I. *Biographische Unwägbarkeiten*; II. *Interpretative Funken*; III. *Tropen des Erbes* (insgesamt 15 Werke). Der Band wird durch zwei Anhänge ergänzt: einen fotografischen, der der Konferenz gewidmet ist, und einen dokumentarischen, der ausgewählte Exponate aus den Sammlungen des Gałczyński-Museums in Pranie zeigt. Der Band wurde vom Direktor des Gałczyński-Museums, Wojciech Kass, und dem Dekan der Philologischen Fakultät der Universität Białystok, Jarosław Ławski, herausgegeben, der Fakultät, aus deren Mitteln die Veröffentlichung finanziert wurde. Der Band kündigt außerdem eine weitere wissenschaftliche Tagung zu Gałczyński an.

INDEKS OSOBOWY

A

Adamczyk Zdzisław Jerzy – 4
Aksinowicz Konrad – 212
Almqvist Ester Dorothea – 249, 260
Andrzejewski Jerzy – 58, 139, 186, 188
Arno Anna – 22, 49, 165, 166, 170, 209, 213
Asnyk Adam – 220, 221
Aubry Pierre – 54
Awałow Natalia – 223

B

Baberowski Jörg – 165
Bachelard Gaston – 262, 263
Bachórz Józef – 4, 254, 260, 263
Bachura-Wojtasik Joanna – 196, 205
Bajko Marcin – 122
Balcerzan Edward – 187, 215
Baliński Stanisław – 13
Banasik Krzysztof Henryk – 222
Barański Andrzej – 208
Barciś Artur – 197
Barnes Mary Therese – 34
Barnes Peter – 34
Bartelski Lesław Marian – 180, 181, 188
Bąk Wojciech – 134
Bédier Joseph – 54
Bednarczyk Emil – 141
Bergh Sven Richard – 256
Bergman Oskar – 254
Białek Monika – 205
Białoszewski Miron – 208
Biedrzycki Krzysztof – 68, 84
Bielik-Robson Agata – 137, 148
Bieńczyk Marek – 124
Bieńkowski Zbigniew – 187
Biłos Piotr – 4

Birkenmajer Józef – 173
Blake William – 220
Blonsky Marshall – 236, 244
Błoński Jan – 114, 115, 209, 213, 221, 222
Boberg Anna – 249
Bobkowski Andrzej – 13
Bocheński Tomasz P. – 195, 205
Bolesławska-Lewandowska Beata – 51-65, 312, 323
Bończak Jerzy – 197
Borejsza Jerzy – 180
Borkowska Grażyna – 4
Borkowski Łukasz – 14, 305, 318
Borowski Tadeusz – 180
Borowy Waław – 80, 82, 83, 132
Borucki Marek – 233, 244
Borys Stan – 220, 221
Bratny Roman – 180
Breza Tadeusz – 186
Brkic Elizabeth – 31
Broniewski Władysław – 181, 227-229
Brueghel Peter – 163
Brummer Hans Henrik – 249, 263
Budrewicz Tadeusz – 68, 83
Budzyńska Natalia – 158, 170
Bujnicki Tadeusz – 15, 67, 68, 83, 84, 99-110, 113, 197, 205, 212, 213, 323
Bujnicki Teodor – 89, 90, 94, 100, 101, 103, 104
Burdziej Bogdan – 4
Burska Maria – 30
Bursztyńska Halina – 68, 83
Buryła Sławomir – 4
Burzka-Janik Małgorzata – 6
Bylczyński Janusz – 48, 49
Byron George Gordon – 120
Byrski Tadeusz – 100, 109

C

Cavalli-Björkman Åsa – 254, 263
 Cederlund Johan – 249, 263
 Certeau Michel de – 236, 244
 Chłosta-Zielonka Joanna – 15, 209, 213
 Chojecki A. – 179, 188
 Chojnowski M. – 24, 130
 Chojnowski Zbigniew – 4, 15, 137, 148,
 166, 170, **173-190**, 232, 233, 235,
 244, 302-304, 308, 312, 320, 323
 Chopin Fryderyk – 193
 Chudak Henryk – 262, 263
 Cieliczko Paweł – 237, 244
 Cieślak Jacek – 224
 Cisowski Adam – 308
 Czabanowska-Wróbel Anna – 249, 262,
 263
 Czajkowska Agnieszka – 4, 15, 117, **131-**
149, 301, 302, 306, 308, 318, 324
 Czechowicz Józef – 80
 Czerwińska Małgorzata – 4
 Czerny Stanisław – 30
 Czeszko Bohdan – 21
 Czubek Jan – 145, 149

D

Danielewicz Konstanty – 136
 Danielson-Gambogi Elin – 252
 Dante Alighieri – 81, 177
 Davies Andrew – 208
 Dąbrowska Maria – 13
 Deotyma, właśc. Jadwiga Łuszczewska –
 74
 Detka Janusz – 217, 228
 Dębska Kinga – 212
 Dickens Charles – 134, 208
 Dobrowolski Stanisław R. – 183, 187, 188
 Doroszewski Witold – 216
 Doyle Arthur Conan – 207
 Drawicz Andrzej – 23, 42, 52, 58, 59, 64,
 238, 244
 Drężek Mariusz – 219

Dudziński Sambor – 219

Dunin-Dudkowska Anna – 207, 214
 Dunin-Wąsowicz Paweł – 237, 244
 Dziedzic Joanna – 6
 Dziębowska Elżbieta – 61, 64

E

Edelfelt Albert – 249
 Eile Marian – 59
 El Greco (właśc. Domenikos Theotoko-
 pulos) – 180
 Eliot Thomas Stearns – 78, 80, 82, 83,
 139, 148, 177
 Elzenberg Henryk – 135, 148

F

Fałtynowicz Zbigniew – 15, 17, 24, 233,
 244
 Fazan Jarosław – 68, 84
 Fedeci Ziemowit – 183-185, 188, 189,
 247, 263
 Fedorowicz Irena – 195, 205
 Ficowski Jerzy – 187
 Fiedler Arkady – 106
 Fik Ignacy – 100, 107
 Filipowicz Zygmunt – 42
 Flatt Oskar – 260
 Floryan Władysław – 147, 148
 Flukowski Stefan – 189
 Forsz Olga – 185, 188
 Frąckowiak Marek – 22
 Frymus-Dąbrowska Ewa – 6

G

Galczyńska Sarah Jayne – 37
 Gall Peter – 34
 Gałczyńska Ewa, zob. Ogden Eve
 Gałczyńska Harlow Jeane – 49
 Gałczyńska Katarzyna – 48
 Gałczyńska Kazimiera – 270
 Gałczyńska Kira – 14, 21, 23, 24, 29, 35-37,
 41-44, 46-49, 53, 65, 67, 75, 83, 99,

- 101, 103, 106, 109, 110, 177, 208,
209, 213, 231-234, 236, 237, 239,
242, 244, 281, 282
- Gałczyńska Natalia – 21, 41-47, 49, 102-
104, 154, 177, 181
- Gałczyńska z domu Wołanowska Lucyna
– 28-33, 39, 44, 280
- Gałczyńska z Łopuszańskich Wanda Ce-
cylia – 270
- Gałczyńska z Wiewegerów Józefa Ma-
rianna – 270
- Gałczyński Konstanty – 270
- Gałczyński Konstanty Ildefons, jr. – 29-
40, 44, 48, 49, 150, 280
- Gałczyński Lucjan – 270
- Gałczyński Marian – 270
- Gałczyński Mikołaj – 48, 49
- Gałecki Antoni – 157
- Gancarczyk Paweł – 54
- Ganz James A. – 249, 263
- Gast Janusz – 219
- Gatiss Mark – 208
- Gędas Katarzyna – 179, 188
- Ginsberg Allen – 220
- Gintrowski Przemysław – 225
- Glazer Andrzej – 209, 211
- Gliński Robert – 208
- Gloger Zygmunt – 16
- Gnoiński Leszek – 220, 229
- Godlewska Joanna – 15, 130
- Godlewski Grzegorz – 92, 94
- Goethe Johann Wolfgang von – 13, 47,
111, 112, 114, 120, 122, 123, 129,
130, 238
- Gołubiew Antoni – 179, 188
- Gombrowicz Witold – 45, 88, 142
- Goszczyński Seweryn – 141
- Górecka Ewa – 209, 214
- Górlaczyk-Markuszevska Zofia – 22
- Górski Konrad – 132
- Grabowski Artur – 15, 112, 130
- Grabski Stanisław – 193
- Gradkowski Henryk – 131, 148
- Graves Robert – 173
- Grechuta Marek – 217, 220
- Grigorova Margreta – 4
- Groniec Katarzyna – 218
- Gruszczyński Krzysztof – 180
- Gruzdew Ilja – 185, 188
- Grydzewski Mieczysław – 138
- Gryszkiewicz Bogusław – 126
- Grzesiuk Stanisław – 226
- Gutowski Wojciech – 123
- Gwiazdowska Natalia – 9
- Gwiazdowski Jakub Tomasz – 26, 66, 96,
246, 287, 288
- ## H
- Hahn Wiktor – 145, 147-149
- Hampson Jane – 30
- Hedström Per – 249, 263
- Hejmej Andrzej – 195, 205, 216, 228
- Heraklit – 129, 134
- Herbert Zbigniew – 135
- Hermanowicz Henryk – 269, 286
- Hertz Paweł – 181
- Hesselbom Johan Otto – 255
- Heydel Magdalena – 82, 83, 148
- Hitler Adolf – 33
- Horacy – 52, 73, 81, 133, 134, 138, 148
- Hulewicz Witold – 100, 104, 109, 194-
196, 198, 202, 205, 206
- Huszcza Jan – 101, 187
- ## I
- Ingres Jean Auguste Dominique – 161,
162
- Iwanowska Magdalena – 205
- Iwaszkiewicz Anna – 174, 177, 179, 185,
188, 189, 279
- Iwaszkiewicz Jarosław – 13, 61, 173-177,
179-182, 184-188, 190, 279

Iwaszkiewicz Maria – 175
Iwaszkiewicz Teresa – 174, 175

J

Jabłońska Krystyna – 179
Jabłoński Tadeusz – 186, 189
Jakiel Edward – 205
Jakimiak Zygmunt – 179, 189
Jakowska Krystyna – 4
Jakóbczyk Henryk – 179, 189
Janicka Anna – 6, 15, 16, 120, 121, 302, 304, 311, 316, 321
Janion Maria – 77, 83, 84
Jankowski Krzysztof – 207-214
Januszewski Tadeusz – 24, 233, 244
Januszewski Teofil – 145
Jaracz Stefan – 193
Jarociński Robert – 209, 211
Jastrun Mieczysław – 186, 187
Jaworski Kazimierz Andrzej – 121
Jędrzychowska Maria – 102, 110
Jokiel Irena – 4
Josaph Maurycja Ksaweria – 158
Josephson Ernst – 254
Józefowicz Janusz – 219
Judek Cecylia – 15, 59, 312
Jungowska Edyta – 197

K

Kaczmarek Jacek – 225
Kaja Gracjan – 23, 24
Kajka Michał – 16, 236
Kalinka Walerian, ks. – 140
Kalinowska Maria – 6
Kallenbach Józef – 132
Kamieńska Anna – 50, 51, 65, 186, 189
Kapuściński Ryszard – 46, 49
Karaś Agnieszka – 194, 205
Karny Alfons – 26
Karol Wielki, cesarz rzymski – 161
Karwacka Helena – 178, 189

Kass Jagienka, zob. Perlikiewicz-Kass Jagienka

Kass Wojciech – 6, 14-17, **19-25**, 30, **41-50**, 58, 90, 94, 117, 130, 150, 175, 209, 236, 244, 247, 263, 293, 298, 309, 319, 324

Każmierczak Zbigniew – 6
Każmierczyk Zbigniew – 4
Kądziała Paweł – 51, 65, 174, 188
Kępińska Elżbieta – 16, 321
Kępiński Wiesław – 174, 187, 188
Khlevniuk Oleg – 165
Kiezuń Anna – 4
Kisielewski Stefan – 179, 189
Kleiner Juliusz – 132, 145, 147-149
Klubiński Michał – 57, 64
Kluza-Kaja Alina – 24
Kłak Tadeusz – 68, 83
Kłosowski Roman – 197, 203
Knight John – 36
Knight Mary, zob. Parker Gabrielle Mary
Kochanowski Jan – 20, 81, 115, 129
Kochanowski Marek – 122
Kolbuszewski Jacek – 76, 83
Kołaczkowski Jerzy – 61
Kołaczkowski Stefan – 72, 83
Konecka Krystyna – 14
Konopko Marta – 6
Konter Sergiusz – 70
Konwicki Tadeusz – 180
Korcz Włodzimierz – 219, 223
Korian Tola – 69
Kornecka Ewa – 219
Korotkich Krzysztof – 6, **85-95**, 122, **151-171**, 306, 311, 318, 320, 325
Kos-Krauze Joanna – 208
Kostrzewski Wawrzyniec – 196
Kościszko Tadeusz – 140
Koterski Marek – 212
Kott Jan – 181
Kowalczykowa Alina – 121, 254, 263

Kowalska-Elkader Natalia – 196, 205
 Koziół-Przybylak Urszula – 187
 Kozłowska Anna – 121
 Krajewski Marek – 228
 Krajewski Sławomir – 36
 Krasicki Ignacy – 152, 155
 Krasiński Zygmunt – 131, 136, 140
 Krauze Krzysztof – 208
 Kridl Manfred – 132, 134, 145, 149
 Krøyer Peder Severin – 249
 Krukowska Halina – 114, 120
 Kruszona Bogdan – 49
 Krzemień-Ojak Krystyna – 112
 Krzyżanowski Julian – 145, 148
 Książek Dorota – 17, 24
 Kubalski Tadeusz – 230
 Kubiszyn-Mędrała Zofia – 116
 Kukiełko Dariusz – 6
 Kukuła Janusz – 197, 198
 Kulawik Adam – 11, 13, 17, 94, 100, 102,
 110, 111, 113, 129, 130, 171, 176,
 189, 209, 213, 214
 Kulczycka Dorota – 117, 136, 137, 142,
 144
 Kulesza Dariusz – 15, 86, 94
 Kumorek Magda – 219
 Kunicki Wojciech – 112
 Kurek Jalu – 134
 Kuropiejska-Przybyszewska Barbara –
 23-25
 Kuźma Erazm – 76, 83
 Kuźniar Jan – 145, 147-149
 Kwiatkowska Irena – 197, 204
 Kwiatkowski Jerzy – 187
 Kwiatkowski Maciej Józef – 193, 205

L

La Fontaine Jean de – 155
 Larsson Carl – 257
 Lebda Małgorzata – 24
 Lec Stanisław Jerzy – 182, 189

Lechoń Jan – 13, 231
 Lempicz Przemysław – 224, 225
 Lenin Włodzimierz – 183
 Lermontow Michaił – 120
 Lerski Tomasz – 194, 197, 205
 Leśmian Bolesław – 80
 Lévy Armand – 141
 Libera Leszek – 114
 Lichański Jakub Z. – 92, 113
 Ligęza Wojciech – 215
 Liljefors Bruno – 257, 261-263
 Linowski Stanisław – 219
 Lipińska Olga – 14, 219
 Lisiewicz Tomasz – 141, 142
 Lisowski Jerzy – 177, 185, 188
 Lissa Zofia – 61, 64
 Lorentz Stanisław – 101
 Löw Ryszard – 4
 Lukrecjusz – 133
 Lundahl Amelie – 252

Ł

Ładosz Henryk – 183, 189
 Łapiński B. – 24
 Łapiński W. – 24
 Łapiński Zbigniew – 225
 Łapiński Zdzisław – 80, 83
 Ławski Jarosław – 6, **11-17**, 25, 94, **111-130**,
 293, 298, 300, 319, 320, 325
 Łobodowski Józef – 41, 49
 Łukaszuk Małgorzata – 68, 83

M

Macdonell Archibald Gordon – 162, 171
 Maciejewski Marian – 68, 83
 Maciejewski Stefan – 24, 238-240, 244
 Maćkowiak Anna – 196, 205
 Maj Joanna – **231-245**, 306, 308, 312,
 317, 326
 Majakowski Władimir – 178
 Majchrowski Zbigniew – 114
 Majewski Lech – 208

- Makowiecki Andrzej Zdzisław – 134, 209, 214
 Makowski Maciej – 211
 Malajkat Wojciech – 218
 Malczewski Antoni – 13
 Malik Jakub Aleksander – 134, 135, 148
 Maliszewski Aleksander – 108
 Maliutina Natalia – 4
 Małczyński Bartosz – 6
 Małłek Karol – 236
 Mandau Monika – 23
 Mandelsztam Nadieżda – 49
 Marczak-Oborski Stanisław – 180
 Marijnissen Roger H. – 163
 Markiewicz Henryk – 131, 187
 Maśliński Józef – 68-70, 75-80, 83, 84, 100, 101
 Matejko Jan – 141
 Matuszek-Stec Gabriela – 4
 Matuszewski Ryszard – 186, 215
 Mazurkiewicz Adam – 207, 214
 Meister Anna – 252, 263
 Melasa Michael von – 162
 Michalski H. E. – 181
 Micińska Anna – 77, 83
 Micińska Nela – 44
 Miciński Bolesław – 77, 83, 173, 216
 Miciński Tadeusz – 120, 121
 Mickiewicz Adam – 81, 88, 101, 103, 104, 109, 110, 120, 131-136, 138, 140-142, 144, 146, 149, 194, 231, 249
 Mierzejewski Witold – 23, 244
 Mierzwa Anna – 219
 Międzyrzecki Artur – 174, 187, 188
 Mikołaj II, car Rosji – 47
 Mikos Michael J. – 4
 Miłobędzka Krystyna – 187
 Miłosz Czesław – 12, 13, 17, 42, 43, 46, 49, 68, 89, 109, 144, 151, 177, 208, 209, 213, 214, 228
 Minkiewicz Janusz – 175, 184, 188
 Misztal Michał – 24
 Młodożeniec Stanisław – 69
 Moffat Steven – 208
 Murphy Jacob – 207, 214
 Muszkowski Jan – 140
 Mycielski Zygmunt – 51-65, 174, 189, 283
 Mykietyn Paweł – 219
 Mytkowska Karolina – 195, 205

N
 Nalluri Bharat – 208
 Nałkowska Zofia – 13
 Napoleon Bonaparte, cesarz Francji – 161, 162, 166
 Nardelli Piotr – 268
 Naszkowski Marian – 184
 Nawarecki Aleksander – 124
 Nawrocka Ewa – 4
 Neruda Pablo – 177, 185
 Newerly Igor – 16, 21
 Niemen Czesław – 220
 Nietresta-Zatoń Agnieszka – 6
 Niewiadomski Andrzej – 135, 148
 Nordström Karl – 252, 253
 Norwid Cyprian – 81, 131, 132, 147, 220, 221
 Nowosielski Kazimierz – 42

O
 Ochlewski Tadeusz – 61, 64
 Ochorowicz Julian – 125, 126, 130
 Ogden Eve – 29, 31-33
 Okulicz-Kozaryn Małgorzata – 121
 Oleszkowicz Jan – 202
 Olszewska Maria J. – 4
 Opania Marian – 223
 Ordonówna Hanka, właśc. Marianna Tyszkiewicz – 69, 74, 103, 219
 Orłoś Kazimierz – 21
 Ossendowski Ferdynand – 106

Ossowski Jerzy Stefan – 11, 15, 17, **67-84**,
86, 88, 94, 99, 100, 102, 108, 110,
111, 121, 129, 130, 137, 151, 171,
209, 213, 214, 326
Owczarz Ewa – 132, 149

P

Paczoska Ewa – 4
Papieska Agnieszka – 177, 187, 188
Papieski Robert – 177, 187, 188
Parandowski Jan – 194
Parker Gabrielle Mary – 32, 33, 35, 36
Parker Lucyna, zob. Gałczyńska z domu
Wolanowska Lucyna
Parker Steve, zob. Gałczyński Konstanty
Ildefons, jr.
Pascal Blaise – 102, 134
Pasek Jan Chryzostom – 170
Pasternak Boris – 185, 189
Paszek Jerzy – 4
Pawlak-Hejno Elżbieta – 193, 205
Pawłuśkiewicz Jan Kanty – 219
Peiper Tadeusz – 75
Pelc Jerzy – 145, 148
Perlikiewicz-Kass Jagienka – 14-17, 23-
25, 236, 244
Piasecki Stanisław – 110, 138, 176
Piaskowski Łukasz – 217, 228
Piechal Marian – 179, 189
Piechota Dariusz – 6, 121, **207-214**, 306,
308, 326
Piechota Marek – 147, 148
Piętniewicz Michał – 87, 94
Pigoń Stanisław – 72, 83
Pijanowski Lech Andrzej – 185
Pilch Jerzy – 212
Pilichiewicz Kamil K. – 6, 15, 67
Piotrowska Magdalena – 219
Piotrowski Jan Paweł – 24
Piórkowski Jerzy – 180
Pizon – 134

Platon – 34, 90, 131
Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta – 194,
196, 205
Pliniusz Starszy – 133
Pocica Joanna – 219
Podraza-Kwiatkowska Maria – 120
Pol Wincenty – 253
Polański Roman – 218
Pomirowski Leon – 142
Pomorski Adam – 111, 123, 130
Poniatowska Izabela – 207, 214
Popiel Magdalena – 4
Popis Jan – 23
Popowska Zofia – 20
Popowski Stanisław – 20, 21, 234, 275
Poprawa Jan – 218, 220, 229
Potsch Sandra – 234, 244
Prokofiew Aleksander – 185, 189
Prokop Jan – 73, 84
Prószyński Zygmunt – 179, 189
Przyboś Julian – 75, 80
Przybylska Renata – 116
Przybylski Ryszard – 49, 77, 78, 83, 84,
127, 128
Przytuła-Sawicka Małgorzata – 33, 48, 49
Puławski Krzysztof – 15
Puszkina Aleksander – 61
Putrament Jerzy – 22, 24, 106
Pyka Damian Steven – 35
Pyka Edward – 33
Pyka Frank – 33
Pyka Glenn James – 35
Pyka Karol – 33
Pyka Lucyna, zob. Gałczyńska z domu
Wolanowska Lucyna
Pyka Stanisław, zob. Gałczyński Kon-
stanty Ildefons, jr.
Pyka Tadeusz Hiacynt – 31
Pyka Wiktoria – 33
Pyka Zofia – 33
Pytlakowski Jerzy – 186

R

Radyszewski Rościśław – 4
Radzikowska Helena – 14
Rakowski Mieczysław Franciszek – 16, 48, 321
Rausing Birgit – 260, 263
Regiewicz Adam – **215-229**, 301, 308, 327
Reymont Władysław Stanisław – 186, 188
Rimbaud Artur – 134, 221
Rittel Teodozja – 124
Ritz German – 4
Rodowicz Maryla – 219
Romaniuk Radosław – 180, 189
Romanowski Andrzej – 187
Rönnberg Hanna – 252
Rosa Michał – 208
Rosenblum Robert – 162, 171
Rosiek Stanisław – 114
Różański Jacek – 211
Rudnik Jolanta – 29
Rudziński Witold – 61
Rusek Iwona E. – 6, **193-206**, 308, 317, 327
Rusin Mateusz – 210
Rybicka Elżbieta – 236, 244
Rybiński Andrzej – 219
Rymkiewicz Aleksander – 101, 108, 187
Rymkiewicz Jarosław Marek – 142, 148, 187
Rysiówna Zofia – 22
Rzepiński Czesław – 6, 10

S

Saganiak Magdalena – 4, 121
Salinger Jerome David – 208
Saliński Stanisław Maria – 106, 108
Sandauer Artur – 187
Satanowski Jerzy – 219
Sawrymowicz Eugeniusz – 127
Schjerfbeck Helene – 249
Schmidt Hugo – 19
Schulz Bruno – 114

Scott Ridley – 218
Sebag Montefiore Simon – 164
Seidel Max – 163
Seneka Młodszy – 129
Serwatko Rafał – 25
Shakespeare William – 71, 236
Shaw George Bernard – 233, 237
Shelley Percy – 120
Sidén Karin – 252, 263
Sidoruk Elżbieta – 92, 94, 104, 110, 162, 163
Siedlecki Michał – 6, 101, 121
Siemieński Lucjan – 52
Siła Piotr – 281, 308
Sinkowski T. – 23
Sitarz Michał – 242, 244
Siwicka Dorota – 124
Skaradziński Jan – 220, 229
Skarbowski Jerzy – 215, 228
Skreczko Adam, ks. – 4
Skrzyński Aleksander – 193
Sławiński Adam – 220
Sławiński Janusz – 73, 84
Sławski Franciszek – 177
Słobodnik Włodzimierz – 187
Słowacki Juliusz – 113, 114, 120, 127, 128, 131, 137, 142, 144-149, 159, 196
Słucki Arnold – 187
Służalski Henryk – 141
Smarzowski Wojciech – 212
Smith Alena – 208
Smith Alistair – 33
Smith Graham – 33
Smith Robin – 33
Smulski Jerzy – 132, 149
Snopek Jerzy – 4
Sokorski Włodzimierz – 186
Solarz Wojciech – 209, 211
Spasojevic Sava – 31
Spithal Roman – 157
Stabryła Stanisław – 113
Stachura Edward – 187

Stachurski Andrzej – 23
 Stachyra Grażyna – 193, 205
 Staff Leopold – 120, 186
 Stala Marian – 120
 Stalin Józef – 164-166, 183
 Stańczakowa Jadwiga – 208
 Staszewska Krystyna – 217, 228
 Staszewski Kazimierz Piotr (Kazik) – 221-224, 226, 227
 Staszewski Stanisław – 221-224, 226, 229
 Stawar Andrzej – 17, 89, 94, 111, 112, 130, 154, 171, 179, 181, 189, 215
 Stechow Wolfgang – 163, 171
 Stecka Magdalena – 23, 24
 Stern Anatol – 187
 Stępień Tomasz – 100, 101, 110, 152
 Stępnik Krzysztof – 166, 167, 171
 Stobniecka Maria – 44
 Stomma Ludwik – 158
 Strasburger Janusz – 185
 Strong Danny – 208
 Strumiłło Andrzej – 23-25, 278
 Suchodolski Patryk – 6, 121
 Sulej Dominik – 121
 Suszyńska Milena – 211
 Svensen Olaf – 108
 Szaflarski Longin – 179, 189
 Szałas Roman – 24
 Szargot Maciej – 120
 Szczepański Jan Alfred – 179, 189
 Szeligowski Tadeusz – 51
 Sztompkówna Janina – 193
 Szturc Włodzimierz – 4
 Szumiński Wiesław – 23, 24
 Szymanowski Karol – 52, 174
 Szymański Wiesław Paweł – 151, 171
 Szyborska Wiśława – 180

Ś

Śmigielska Helena – 192
 Śmigielski Kazimierz – 20

Śniedziwski Piotr – 13
 Śpiewak Jan – 50, 51, 65, 186, 189

T

Tarnogórska Maria – 135
 Tarnowska Maria – 12
 Tatarkiewicz Anna – 262, 263
 Tenczyńska Anna – 215, 216, 228
 Tetmajer Kazimierz Przerwa – 120, 179, 220
 Thesleff Ellen – 249
 Tieck Ludwig – 114
 Tramer Maciej – 6
 Trembecki Stanisław – 13
 Tretiak Józef – 132
 Trotzig Ellen – 249
 Truszkowski Marek – 24, 130, 243
 Trześniewska-Nowak Agnieszka – 207, 214
 Tumas Izabela – 38
 Turek B. – 23, 24
 Turkiewicz Halina – 68, 83
 Turnau Grzegorz – 217-219
 Turnbull Malcolm J. – 34
 Tuwim Julian – 13, 61, 179, 186, 187, 220, 221, 227-229
 Tyszkiewicz Michał – 103

U

Ubryk Anna (Barbara) – 156-158

V

Vangelis, właśc. Ewangelos Odiseas Papathanasiu – 218
 Villon François – 221

W

Wacowiak Łukasz – 217
 Wahlroos Dora – 252
 Wahlström Charlotte – 249
 Wajda Andrzej – 196

Wakeman Rick – 220
 Walczak Bernadetta – 118
 Waldorff Jerzy – 44, 45, 50, 134, 187, 189
 Wandurski Witold – 178, 189
 Wańkowicz Melchior – 46, 49, 242
 Wat Aleksander – 45
 Ważyk Adam – 178, 179, 185, 189, 190
 Wąż Joanna – 219
 Weintraub Wiktor – 113
 Weiss Wiesław – 222, 224, 227
 Wejs Bronisława – 208
 Wejs-Milewska Violetta – 4
 Wencel Wojciech – 13
 Wengberg Anna – 252
 Wergiliusz – 81, 92, 93, 133
 Wernic Jan – 21
 Westerholm Victor – 252
 Westman Edvard – 252
 Węgierski Tomasz Kajetan – 152
 Wężyk Maria – 158
 Whibeard Lyn Margaret – 36
 Wiechecki Stefan – 202
 Wiechert Ernst – 16, 242, 308-312
 Wieliczko Mieczysław – 23
 Wieniawski A. – 194, 205
 Wilczek Jan – 186, 189
 Wilkoń Teresa – 89, 94, 152, 171, 176, 189, 215
 Windakiewicz Stanisław – 132
 Witkiewicz Stanisław Ignacy – 45, 121
 Wojacek Rafał – 208
 Wojciechowski Marcin – 219
 Wojciechowski Paweł – 6, 15, 121, **247-263**, 305, 306, 327
 Wojciulewicz Barbara – 24
 Wolanowska z domu Hoeptyng – 32
 Wolanowski Władysław – 32
 Worobiec Danuta – 16, 313
 Worobiec Krzysztof – 16, 23, 313, 314
 Woroniecki Michał – 135, 148
 Woroszyński Wiktor – 180

Woś Stanisław J. – 24
 Wójcik Katarzyna – 15
 Wójciszyn-Wasil Aneta – 193, 205
 Wurramarrb Johnno Johnson – 37
 Wyka Kazimierz – 90, 132, 149, 186
 Wyka Marta – 17, 67, 69, 74, 75, 83, 115, 130, 209, 214, 215, 247, 263
 Wyspiański Stanisław – 194, 196, 197

Z

Zabielski Łukasz – 6, 101, 120, 121
 Zadencka Maria – 124
 Zagajewski Adam – 22
 Zagańczyk Marek – 24
 Zagórski Jerzy – 68, 100, 101, 104, 106, 108, 109
 Zajac Jan – 135
 Załuski Roman – 22
 Zamachowski Zbigniew – 219
 Zarębianka Zofia – 4
 Zaruba Jerzy – 44, 50
 Zawodniak Mariusz – 132, 149
 Zdrojkowska Ewa – 240, 244
 Zegadłowicz Emil – 69
 Ziembicki Stanisław – 180
 Zorn Anders – 248-250, 261, 263
 Zwolińska Barbara – 196, 205
 Zylska Natasza – 219

Ż

Żabski Tadeusz – 76, 83
 Żeleński Tadeusz, ps. Boy – 134-136, 140, 142, 146, 149
 Żeromski Stefan – 193
 Żongołłowicz Bogumiła – **29-40**, 280, 299, 303, 309-312, 327
 Żuławski Mirosław – 21
 Życzynski Henryk – 136

NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY
– SERIA „PRZEŁOMY / POGRANICZA”
TOMY WYDANE:

- I. *Piękno Juliusza Słowackiego*, Seria I: *Principia*, red. Jarosław Ławski, Krzysztof Korotkich, Marcin Bajko, Białystok 2012.
- II. Barbara Olech, *Harmonia, liryzm, trwoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 2012.
- III. Marcin Bajko, *Heroiczna Apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012.
- IV. *Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza*, red. Anna Janicka, Krzysztof Korotkich, Jarosław Ławski, Białystok 2012.
- V. Anna Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2013 [wyd. II: 2015].
- VI. *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, wstęp Jarosław Ławski, red. Anna Janicka, Alina Kowalczykowa, Grzegorz Kowalski, Białystok–Rapperswil 2013.
- VII. *Piękno Juliusza Słowackiego*, Seria II: *Universum*, red. Jarosław Ławski, Grzegorz Kowalski, Łukasz Zabielski, Białystok 2013.
- VIII. Ryszard Löw, *Literackie podsumowania polsko-hebrajskie i polsko-izraelskie*, red. Jarosław Ławski, Michał Siedlecki, posł. Barbara Olech, Białystok 2014.
- IX. Alina Kowalczykowa, *Pisma rozproszone i zarzucone*, t. 1: *Estetyka – polityka – historia*, red. Anna Janicka, Grzegorz Kowalski, Białystok 2014.
- X. *Żeromski. Piękno i wolność*, idea i układ Jarosław Ławski, red. Anna Janicka, Iwona E. Rusek, Grzegorz Czerwiński, Białystok–Rapperswil 2014–2015.
- XI. Dariusz Kulesza, *W poszukiwaniu istoty rzeczy. Studia i portrety*, Białystok 2015.
- XII. Jarosław Poliszczuk, *Ukraińskie rozstaje. Studia*, red. i oprac. Michał Siedlecki, Jarosław Ławski, Białystok 2015.
- XIII. *Kraszewski i wiek XIX*, idea i wstęp Jarosław Ławski, red. Anna Janicka, Krzysztof Czajkowski, Paweł Kuciński, Białystok 2014–2015.
- XIV. *Kraszewski i nowożytność*, idea i układ Jarosław Ławski, red. Anna Janicka, Krzysztof Czajkowski, Łukasz Zabielski, Białystok 2014–2015.
- XV. *Piękno Juliusza Słowackiego*, Seria III: *Metemorphosis*, red. Jarosław Ławski, Anna Janicka, Łukasz Zabielski, Białystok 2015.
- XVI. Jarosław Ławski, *Miłosz: „Kroniki” istnienia. Sylwy*, Białystok 2014.
- XVII. Gabriela Zapolska, *Kwiat śmierci. Powieść kryminalna ze stosunków krakowskich w dwóch tomach*, red. i wstęp Anna Janicka, oprac. tekstu i posł. Paulina Kowalczyk, Białystok 2015.

- XVIII. Michał Siedlecki, *Mysliwski metafizyczny. Rozważania o „Widnokągu” i „Traktacie o łuskaniu fasoli”*, Białystok 2015.
- XIX. *Pozytywiści warszawscy: „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876*, Seria I: *Studia, review, konteksty*, red. Anna Janicka, Białystok 2015.
- XX. Halina Krukowska, *„Pan Tadeusz” jako poezja czysta. Studia i szkice o Mickiewiczu*, Białystok 2016.
- XXI. Wojciech Kalinowski, *Hypnos fiction. Nowelistyka Stefana Grabińskiego*, Białystok 2016.
- XXII. Wojciech Gruchała, *W brzuchu wieloryba. Obraz Rosji w prozie modernizmu*, Białystok 2016.
- XXIII. Grażyna Dawidowicz, *Cena życia. Rzecz o Sarze Nomberg-Przytyk*, Białystok 2016.
- XXIV. Małgorzata Parzych, *„Weiser Dawidek”: klucz do twórczości Pawła Huellego. Studia*, Białystok 2016.
- XXV. Alina Kowalczykowa, *Pisma rozproszone i zarzucone*, t. 2: *Wobec współczesności. Tematy poważne i mniej serio*, red. Anna Janicka i Grzegorz Kowalski, Białystok 2016.
- XXVI. *Proza Tadeusza Micińskiego. Studia*, red. Marcin Bajko, Wojciech Gutowski, Jarosław Ławski, Białystok 2017.
- XXVII. *Przemiany formuły emancypacji kobiet*, Seria I: *Perspektywa środkowoeuropejska*, red. Anna Janicka, Corinne Fournier Kiss, Mariya Bracka, Białystok 2019.
- XXVIII. *Przemiany formuły emancypacji kobiet*, Seria II: *Perspektywa polska*, red. Anna Janicka, Corinne Fournier Kiss, Barbara Olech, Białystok 2019.
- XXIX. Anna Zahorska, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. Anna Wydrycka, Białystok 2017.
- XXX. Barbara Olech, *Zahor. Żydowskie losy odzyskane w słowie*, Białystok 2017.
- XXXI. Patrycja Saniewska, *Metroseksualizm: obraz w języku i kulturze. Rekonstrukcja na podstawie źródeł internetowych oraz materiału ankietowego*, Białystok 2017.
- XXXII. Agnieszka Kamińska, *Europejczyk w podróży. Odmienność i tożsamość jako kategorie opisu świata w reportażowej twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*, Białystok 2017.
- XXXIII. Henryk Sienkiewicz i chrześcijaństwo. *Idee – obrazy – konteksty*, red. Anna Janicka i Łukasz Zabielski, Białystok 2017.
- XXXIV. Bożena Chodźko, *Tradycja i współczesność. Od etyki do socjotechniki. Studia o literaturze staropolskiej*, Białystok 2018.
- XXXV. *Józef Ignacy Kraszewski w zwierniadle współczesności: 2012–2017*, red. Iwona E. Rusek, Jarosław Ławski, wstęp Anna Karczewska, Jarosław Ławski, Białystok 2018.
- XXXVI. Łukasz Zabielski, *Kajetan Koźmian spoza kanonu. Studia i szkice historycznoliterackie*, Białystok 2018.

- XXXVII. Natalia Poleszak-Fiedorczuk, *Młodopolska onirologia poetycka: Leopold Staff – Tadeusz Miciński*, Białystok 2020.
- XXXVIII. *Ironia modernistów. Studia*, red. Marcin Bajko, Urszula M. Pilch, Jarosław Ławski, Białystok 2018.
- XXXIX. *Pozytywiści warszawscy: „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876*, Seria II: *Świat, Europa, Polska*, red. Anna Janicka, Białystok 2019.
- XL. Wojciech Gutowski, *W splątanej tkaninie stuleci... O literaturze polskiej kulturowego przełomu*, Białystok 2019.
- XLI. *Tadeusz Miciński i ludzie epoki*, red. Marcin Bajko, Jarosław Ławski, Urszula M. Pilch, Białystok 2019.
- XLII. Kamil K. Pilichiewicz, *Na tym najpiękniejszym ze światów. Proza Michała Głowińskiego*, Białystok 2020.
- XLIII. *Studia o „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, wstęp Jarosław Ławski, red. Michał Kuziak, Jarosław Ławski, Kraków–Białystok 2020.
- XLIV. *„Topos”: pismo literackie, idee, środowisko. Studia*, idea i wstęp Jarosław Ławski, red. Joanna Godlewska i Jarosław Ławski, Kraków–Białystok 2021.
- XLV. *Wincenty Lutosławski i literatura. Studia*, red. Anna Janicka, Hanna Libera, Jarosław Ławski, Kraków–Białystok 2021.
- XLVI. Ryszard Czarnopyś, *G.K. Chesterton – polonofil z wyboru*, Białystok 2021.
- XLVII. Paweł Rams, *Życie pośmiertne Stanisława Brzozowskiego: 1945–1989*, Białystok 2022.
- XLVIII. Joanna Wildowicz, *Historia skonstruowana. Ameryka w epopei heterogenicznej Cormacka McCarthy’ego*, Białystok 2022.
- XLIX. *Romantyczność i filologia. Wileńskie kręgi Adama Mickiewicza*, red. Andrzej Baranow i Jarosław Ławski, Kraków 2024.
- L. *Zapolska międzynarodowa*, Seria I: *Biografia, estetyka, recepcja*, wstęp i red. Anna Janicka i Piotr Biłos, Kraków–Białystok 2022.
- LI. *Norwid wobec młodości*, red. Krzysztof Korotkich, Karol Zimnoch, Białystok 2022.
- LII. *Młoda Polska ezoteryczna. Studia*, red. Marcin Bajko, Jarosław Ławski, Urszula M. Pilch, Białystok 2023.
- LIII. Dariusz Piechota, *Świat mieszczan w prozie Michała Bałuckiego*, Białystok 2023.
- LIV. Zbigniew Chojnowski, *Prowincjusze, tubylcy i bywalcy*, Białystok 2024.
- LV. Paulina Subocz-Białek, *Prowincja szeleszczącej mowy. O teoretyczno-interpreacyjnych strategiach lektury relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich Jana Polkowskiego*, Białystok 2024.
- LVI. Ireneusz Staroń, *Trzecia część wiersza. O wielogłosowej poezji Krzysztofa Koehlera po roku 2000*, Białystok 2024.