

Krzysztof Korotkich

Uniwersytet w Białymstoku

Pracownia Komparatystyki Kulturowej

ORCID: 0000-0002-4310-0402

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 przebrzydki 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 Węgierskiego. 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 mieszczanie się w nie jego ramach. *Chryzostoma Bulwecia podróż do Ciemnogradu* 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.
 Bulwiec 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: Bulwiec 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?

Bulwiec 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 diablem:

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 Bulwieć 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
Bulwieć w pościeli.

Przez okno widać
Gwiazdeczkę nieba;
Szlafmyca, nocnik,
Wszystko jak trzeba. (s. 658)

Hotel „Ubryk” zaraz po *Hymnie Ciemnogrodzian*, 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 sióstr 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 Bulwiecia. 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 nieszczęsnej 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 żyjatek
Czasem się zdarzy
Jakiś wyjątek.

Na wprost Bulwiecia,
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-

łącznych, 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...”

(tratattataa)

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, bez troski 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 niewyraźnego indywidualnie doświadczenia historii, która się tworzy, dzieje się, bez zgody człowieka zmienia jego los, przemieniając go w koszmar. To koszmar dziejów niewyraźny 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 nadać 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. Oczywiście 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

Niejeden 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 – Bulwieć 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 zakonniczcy, 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.