

JERZY S. OSSOWSKI
(WSP w Krakowie)

«Arcyapostoł cywilizacji „Przekroju”»

W trzech iblowskich tomach, noszących wspólny tytuł *Sporne postacie polskiej literatury współczesnej* (1994, 1995, 1996), zabrakło krytycznej analizy twórczości K.I. Gałczyńskiego. Oznaczać to może, iż piarstwo autora *Zielonej Gęsi* dzisiaj nie budzi żywych emocji, a kolejne pokolenia odbiorców nie skłaniają się do jego twórczych odczytań¹. Trudno zresztą dziwić się skoro jeden z iblowskich luminarzy współczesnego literaturoznawstwa powiada o Gałczyńskim:

dzis jego poezja cieszy się jeszcze wzięciem wśród jednej formacji wielbicieli – panów w okolicach sześćdziesiątki, którzy w uczuciowości i gustach na zawsze pozostali sentymentalnymi zetempowcami z lat swej młodości. Kogo po ich wymarciu będzie w stanie skłonić ku sobie ta stara kokota – tandetnie wysztafirowana?²

Cytowany badacz autorytatywnie stwierdza, że zainteresowania „pokolenia przyszczatych” poezją autora *Listów z fiołkiem* prowadzą do przeceniania jego współczesnej rangi pisarskiej.

Sprawa kontrowersyjności piarstwa Gałczyńskiego rzeczywiście nie budzi dzisiaj większych emocji historycznoliterackich; natomiast wywołuje różnego rodzaju reakcje „obrachunkowe” związane z oceną postaw pisarskich w PRL-u. Przynajmniej od czasów „Kuźnicy”, której zoilową argumentację zmodyfikował nieco autor *Zniewolonego*

¹ *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*. Pod red. A. Brodzińskiej i L. Burskiej. Warszawa 1994, 1995, 1996.

² J. Sławiński: *Pisarze niedocenieni – pisarze przecenieni*. „Kultura” [Paryż] 1993 nr 4, s. 175.

umysłu, wiadomo było, że przedwojenny nacjonalista Gałczyński koniunkturalnie przeistoczył się w powojennego kryptokomunistę – „barda Polski Ludowej”³. Do tej w gruncie rzeczy zmystyfikowanej tezy, co pewien czas dopisywane są nowe komentarze krytycznoliterackie ugruntowujące, w formule „od prawicy do lewicy”, stereotyp drogi twórczej Gałczyńskiego, jako poety kierującego się prostodusznym cynizmem pisania na zamówienie⁴

W roku 1947 ogłoszony zostaje w Krakowie wyrok śmierci na Franciszka Niepokólczyckiego (nie wykonany) i jego towarzyszy z komendy WIN (wykonany), a tu w „Przekroju” Gałczyński niefrasobliwie i nadal kpi sobie z polskich Hamletów. W następnych latach giną po więzieniach bohaterowie AK, a Gałczyński drukuje pamflety przeciwko Ciemnogradowi⁵ – stwierdzał autor *Hariby domowej*.

Gałczyński pozyskiwał adherentów władzy totalitarnej posługując się w *Zielonych Gęsiach* metodą estetycznego szalbierstwa: wyzyskując nośną symbolikę romantyczną, atakował romantyczną formację duchową inteligencji, „Cała niemal twórczość Gałczyńskiego na łamach «Przekroju», poza wczesnymi utworami wchodzącymi w skład «Zaczarowanej dorożki» i częściowo «Ślubnych obrączek» była, z perspektywy dzisiejszej świadomości głęboko destruktywna”⁶ – oświadczał W.P. Szymański. Autor *Uroków dworu* przedstawił drugoczącą ocenę społeczno-politycznych funkcji *Zielonej Gęsi*: „pod zwierzchnią szatą groteski w „felietonach” Gałczyńskiego ukrywała się nienawiść. Nienawiść do inteligenta, czyli – co wzmacnia tragizm tego dworskiego poety – do kogoś, kim sam był”⁷.

Zatem *Najmniejszy Teatrzyk Świata* w szczególny sposób realizował perfidne cele polityki redakcyjnej „Przekroju”. Poprzez gatunki żartobliwe: satyrę, groteskę, dowcip – wszczepiał idee bolszewickie. Dokonywało się to poza sprawą „wzmocnionej” aprobaty jakiejś części reżimowej rzeczywistości, albo poprzez zaprzeczenie, czy wyszydzenie tego, co owej rzeczywistości się przeciwstawiało⁸. To właśnie „maska błazendady” w swej rozbajającej funkcji była środkiem w służbie totalitarnego zniewalania czytelników „Przekroju”.

³ C. Miłosz: *Zniewolony umysł*. Paryż 1953, s. 127.

⁴ J. Trznadel: *Polski Hamlet czyli kłopoty z działaniem*. Komorów 1996, s. 277.

⁵ Tamże, s. 279.

⁶ W.P. Szymański: *Uroki dworu (rzecz o zniewalaniu)*. Kraków 1994, s. 110.

⁷ Tamże, s. 99.

⁸ Tamże, s. 91.

Trznadel i Szymański dokonali zabiegów interpretacyjnych, lub mówiąc precyzyjniej – „nadinterpretacyjnych”⁹ na tekstach, których znaczenia są niestabilne i wieloznaczne. Bo też w owych interpretacjach nie chodziło o wartościowanie artystyczno-literackie, prowadzące do zrozumienia strategii poetyki i gry ról pisarskich, jakimi operował Gałczyński. Obu krytykom zależało na uzasadnieniu i usprawiedliwieniu niechęci do „faszysty” (Trznadel) wykorzystywanego w grze politycznej przez komunistów (Szymański). Obie interpretacje stanowią typowy zabieg mitologizacyjny¹⁰. Obie pozwalały autorowi *Zielonych Gęsi* i *Listów z fioletem* opatrzyć emocjonalnie nacechowaną etykietą „stalinisty”. W ten sposób kontynuowano wątek tej legendy biograficznej, która dyskredytowała polityczną świadomość poety i pozwalała na wartościowanie poza kryteriami estetycznoliterackimi. W tym stanie rzeczy, zadaniem naszym, będzie skomentowanie właśnie takich „interesownych” praktyk odbioru, przeciążonych presją rzeczywistości politycznej, osobistymi emocjami i projekcjami krytyków. Uznajemy przeto, iż wobec Gałczyńskiego stosować winno się literaturoznawcze zasady i kryteria wyjaśniania i rozumienia tekstów ukazujących się na łamach „Przekroju” (1946–1950). Z tego punktu widzenia ideologiczno-propagandowy model odbioru powojennej twórczości autora *Zielonej Gęsi* zastępujemy modelem gry komunikacyjnej toczonej między autorem a redakcją „Przekroju” oraz przesłaniami jego tekstów dla odbiorców, do których owe teksty zrazu były adresowane. Wybrana przez nas hermeneutyka alegoryczna (w odróżnieniu od politycznych interpretacji Trznadla i Szymańskiego) spogląda na twórcze intencje Gałczyńskiego, oraz pierwsze odczytania *Listów z fioletem*, z szerszej perspektywy kontekstu społecznej komunikacji literackiej, jej możliwości i ograniczeń. Gry Gałczyńskiego z powojennymi instytucjami życia literackiego (redakcje, cenzura) wymagają skupienia uwagi na zasadach odbioru, żądają otwarcia na sytuacje komunikacyjne możliwe w stalinowskiej epoce *piekiełowski* dusz. Tymczasem przed kwestie odbioru tekstów pomieszczanych na łamach „Przekroju” wysuwamy pytania o światopogląd artystyczny ich twórcy.

⁹ Por. J. Sławiński: *Miejsce interpretacji*. „Teksty Drugie” 1995 nr 5, s. 28–44; U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose: *Inspiracja i nadinterpretacja*. Kraków 1966, *passim*.

¹⁰ A.Z. Makowiecki: *Trzy legendy literackie*. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński, Warszawa 1980, s. 148–161.

Historia literatury polskiej Miłosza (1969, I wyd. krajowe 1993) kontynuowała dość jednoznaczny dyskurs historycznoliteracki oraz związane z nim kryteria oceny postawy pisarskiej Gałczyńskiego¹¹. Zgodnie z tą wykładnią żartowniś Karakuliambro pisywał humorystyczne wiersze zręcznie kompilując żargonowe banały i kicze miejskiego folkloru z mitologią klasyczną. Taka „szalona mieszanina” absurdałnego humoru zapewniała mu aplauz szerokich rzesz przedwojennej antysemitki prawicy, jak też – z równym skutkiem – powojennej antymieszkańskiej lewicy. Schlebienie gustom trywialnym było głównym motywem kariery artystyczno-literackiej „minstrela socjalizmu”, który podporządkowywał się zaleceniom mecenasów i dysponentów politycznych. Równie arbitralny pogląd, rozpowszechniony dzięki Arturowi Sandauerowi i propagowany przez innych krytyków „nadinterpretatorów” głosił, iż jedyną racją przełomów Gałczyńskiego było właściwe „wycucie koniunktury” życia kulturalno-literackiego¹². Pod taką opinią po raz kolejny podpisał się także autor *Prywatnych obowiązków*¹³.

Do trwałego uwięzienia w okowach stereotypów krytycznych i historycznoliterackich bez wątpienia przyczynił się sam poeta pisujący okolicznościowe strofy w rodzaju:

Przysięgam. Już nigdy nie będę słaby / pióro w promień przemienię i niech się promieni. / Oto nowe stulecie. A tylko dwie sylaby: / LENIN „Przekrój” 1949 nr 198)¹⁴.

Takie przykre i kłopotliwe cytaty, w których autor zniżał się do poziomu propagandowego kiczu, wymagają zachowania krytycznego dystansu interpretacyjnego, uwzględniania w ich analizie i rozumieniu szerszego kontekstu kultury literackiej danego miejsca i czasu (od kiedy zacząć liczyć to stulecie „dwu sylab”, i czy to rzeczywiście napisał „sam” Gałczyński – zastanawiać się mogli czytelnicy?). Wymagają odwołań zarówno do konwencji i wzorów artystycznych wyzyskiwanych przez samego pisarza (np. liryka maski, liryka roli),

¹¹ C. Miłosz: *Historia literatury polskiej do roku 1939*. Kraków 1993, s. 468–470.

¹² A. Sandauer: *O Gałczyńskim – tym razem bez taryfy ulgowej*. [w:] *Zebrane pisma krytyczne*. Warszawa 1981, t. 1, s. 263–267.

¹³ C. Miłosz: *Prywatne obowiązki*. Olsztyn 1983, s. 73–74.

¹⁴ Cytaty utworów, jeśli nie zaznaczono inaczej, podaję za zbiorowym wydaniem *Dzieła w pięciu tomach*. Warszawa 1979.

jak też wartości świata literackiego składających się na instytucjonalną sytuację życia literackiego w roku 1949.

Stale bowiem pamiętać należy o najwszechstronniejszej i najpotężniejszej broni artystycznej w poetyckim arsenale Gałczyńskiego – ironii – prowadzącej czytelników do wniosku: on myśli co innego niż mówi !!! Przecież poeta, niejako wbrew oficjalnej opinii literackiej, stale podejmował kontestatorskie role poety-błazna, poety-trubadura, poety-cygana, poety-prostaczka, poety-szyderycy. Wówczas prowokacyjnie określał swój status twórcy mianem: „oszusta, słodkiego szarlatana” (*Na dziwny a niespodziewany odjazd poety Konstantego*), inny razem: „łotra i łobuza” (*Serwus madonna*).

Ironista nie ma na celu mierzenia inteligencji mądrych, ich zdolności szybkiego i dokładnego pojmovania treści ukrytych w mowie, ani tym bardziej ograniczoności głupich, ich niezdolności uchwytania w porę lub w ogóle rozumienia sensu tego, co się mówi. Liczy tylko na tego, kto – bez względu na to, kiedy i gdzie się pojawi – może go zrozumieć i zrozumie¹⁵.

Ironisty Gałczyńskiego nie interesuje liczba wtajemniczonych, którzy go rozumieją, ani też liczba „głupców”, którzy go nie rozumieją, chociaż nazywają „Arcyapostołem cywilizacji «Przekroju»” lub „Bacchusem demokracji” (*Wyjazd na wielorybie*), ponieważ on zna wartość świata i różnych gatunków ludzi – i to mu wystarcza.

Znamienne, iż to właśnie ostatni z cytowanych wierszy, ogłoszony w „Odrodzeniu” (1947 nr 14/15, z dnia 16–18 IV) był apologią groteskowej dziwaczności, fantazji, nadrealistycznej wyobraźni, słowem stanowił manifest poetyki wymierzonej w oficjalną estetykę realizmu. Zawierał także aluzje literackie do własnej twórczości poetyckiej i do wywoływanych nią kontrowersji krytycznoliterackich:

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 kiedy sunąłem szpalerem, słyszałem, co myśli hołota:
– Oto nadciąga jak wiatr arcyapostoł cywilizacji „Przekroju”,
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.

¹⁵ I. Passi: *Powaga śmieszności*. z bułgarskiego przeł. K. Minczewa-Gospodarek. Warszawa 1980, s. 324.

Poeta zakładał znajomość przez czytelników swojej twórczości, przynajmniej *Notatek z nieudanych rekolekcji paryskich* („Tygodnik Powszechny” 1946 nr 26, z dn. 30 VI), *Kolczyków Izoldy* („Odrodzenie” 1946 nr 39, z 29 IX) i tekstów *Teatryku Zielona Gęś* (drukowanych od maja 1946 r. w „Przekroju”), a zatem utworów następnie ogłoszonych w tomie *Zaczarowana dorożka* (luty 1948).

Wedle wcześniej przytoczonych opinii krytycznych „Przekrój” i *Zielona Gęś* stwarzały opozycję wobec inteligencji, zwłaszcza „przedwojennej”, którą – powiada Szymański – poeta określił mianem „hołoty”¹⁶. Trudno zgodzić się z taką interpretacją cytowanych strof, zwłaszcza że za „hołotę” wyraźnie zostali uznani „poetyzujący młodzieńcy”, którzy tryumfującego autora zgryźliwie obwołali «arcyapo- stołem cywilizacji „Przekroju» i szyderczo proklamowali „Bacchusem demokracji”. Dalej przecież podmiot wiersza powiada wprost: „Inteligenci tymczasem wertowali słowniki Larussa, / żeby pojąć co to wszystko znaczy, czy to nie jest przypadkiem kino”. Wypowiedź na temat inteligencji można uznać za ironiczną, lecz za chwilę sensy wszystkich dotychczasowych zwrotek w pewien sposób zostają „podważone” zapisanym w nawiasie wyrazem „oczywiście”. To dobitnie ironiczne „oczywiście” dotyczy obrazu alegorycznego, który mógł być – jedynie przez inteligencką elitę – odczytany w sposób „oczywisty”, wyraźny, niewątpliwy, „ponadcenzurowy”, jako aluzja do ówczesnej sytuacji polityki literackiej unifikującej sztukę na modłę jednobrzmiącej tuby propagandowej:

Na rynku koło południa wręczono mi order Breughela
Pod dźwięku stu tysięcy z papugami katarynek,
które ustawione wzdłuż trasy, kręcone wprawnymi dłońmi,
grzmiały, można powiedzieć, jak jedna cudowna trąba.

Ironiczna aluzja do stu tysięcy katarynek kręconych wprawnymi dłońmi propagandystów, symbol muzy zgwałconej „dość podstępnie przez bardzo sprośne monstrum” (sowieckie!?), wreszcie cztery struny (czytaj lata?) nocy” – wszystko to budziło oczywiste skojarzenia z totalitarną polityką sowiezycyjną kraju, nasiloną na niespotykaną skalę po klęsce sierpniowej roku 1944:

Deszcz wtedy zaczął płakać jak turkusowa dziewczyna
zgwałcona dość podstępnie przez bardzo sprośne monstrum,
więc zsiadłem z wieloryba i rzekłem do muzy: – Jedyna,

¹⁶ W.P. Szymański: *K.I. Gałczyński. „Wjazd na wielorybie”*. W: *Liryka polska Interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego. Kraków 1971, s. 431.

widzisz most? – Rzekła: – Widzę. – I poszliśmy razem do mostu.
Na moście wiatr włosy jej owiał. Księżyc rzęsy wydłużył srebrne.
Nogi przemienił w promienie, a w światło całą biedę.
Liczyliśmy struny nocy na palcach: raz, dwa, trzy, cztery.
Jak gitara – miała siedem.

Szymański, w czasach cenzury PRL-u analizując *Wjazd na wielorybie*, oczywiście nie mógł powiedzieć wprost, że Gałczyński napisał wiersz o dramatycznej sytuacji zniewalania powojennej literatury i kultury okowami ideologiczno-propagandowymi komunizmu. Wiersz napisany językiem ezopowym, pomimo groteskowych realiów, miał swoją dość jednoznaczną wymowę: poeta w obliczu „nowego porządku” ma obowiązek ratować suwerenność poezji, bronić indywidualności twórczej, wolności kultury przed zgiełkiem propagandowej agory, którą zawładnęły komunistyczne monstra. Warto przy okazji zwrócić uwagę na dwa antynomiczne, kontrastowe bieguny świata poetyckiego przedstawione w wierszu. Z jednej strony będzie to biegun dziedzictwa śródziemnomorskiego (Notre-Dame, Tycjan, Izolda, Laruss), z drugiej – biegun realnej rzeczywistości „czerwonego nieba” (sto tysięcy katarynek „papugujących” na trasie pochodu komunistycznego, monstrum gwałcące kulturę). Konglomerat symbolicznych elementów: most, włosy, wiatr, rzęsy, księżyc, promienie, światło, bez wątpienia został potraktowany jako wartość pozytywna i pożądana, zdolna przeciwstawić się nieszczęściu minionych czterech lat nocy.

Wiersz zbudowany na zasadzie ironii, sprzeczności między tym, co podaje się za znaczenie, a tym co się przez nie rozumie, dawał spore możliwości konkretyzacji alegorycznych. Wyzyskując paradoksalność groteski stanowił rekapitulację powojennych, społeczno-artystycznych doświadczeń Gałczyńskiego. Sytuacja rosnącej represyjności władz wobec kultury, przeciwstawianie się sowietyzacji w różnych jej przejawach, nakazywały podjęcie „błazeńsko-ironicznej strategii obronnej”.

Podobną wymowę miała także inna, ogłoszona w tym samym czasie, w „Przekroju” (1947 nr 108, z dn. 4–10 V), ironiczna „suma” poetycka pt. *Ars poetica*, będąca pochwałą różnorodności literackich smaków estetycznych, które administracyjnie zaczęto zastępować monogustem socrealistycznym:

Publiczność zasię jest tym drogowskazem,
czego nie mogą pojąć różni durnie,
Jeżeli błazeństw pragnie, bądź jak błazen.

jeśli koturnów, stańże na koturnie.

I na to nie ma rady, moje panie:

Toć i szyjemy, i piszemy dla niej.

Właśnie „różni durnie” – organizujący ówczesną politykę kulturalną – nie mogli pojąć, że literatura oparta wyłącznie na koturnach nie może podolać próbie czasu. Dlatego *Ars poetica*, zamieszczona w tomie *Zaczarowana dorożka*, była swoistym wyrazem niezgody na ideologiczno-polityczne ograniczanie ekspresji, zawężanie poetyki do jednej, oficjalnej konwencji literackiej. Równie dobitnie zabrzmiał publicystyczny głos Gałczyńskiego przecież nie tylko w kwestiach estetycznych:

Pisarz musi odzyskać wiarę w doniosłość swego posłannictwa. Toteż nie stosujemy ciasno-doktrynerskiego strychnulca w ocenie jego dzieł. A za obowiązek służby zapłaćmy mu prawem do szczerego, serdecznego, szerokiego, niczym nie skrępowanego śmiechu. (*Notre-Dame de New York*, „Odrodzenie” 1947 nr 45).

Niestety, ciasno-doktrynerski strychnulec krytyki i cenzury coraz bardziej krępował wartości autoteliczne w literaturze: śmiech, groteskę, żart, co zapowiadało także zmierzch cywilizacji „Przekroju”.

Ironiczno-groteskowa poetyka tekstów Gałczyńskiego umożliwiała wszelkiego rodzaju gry komunikacyjne z publicznością czytelniczą „Przekroju”. Gry te, zazwyczaj inicjowane przez autora, chociaż na szczeblu redakcji uzgadniane z partyturą zakazów cenzorskich, przenoszone były na piętra odbioru charakterystycznego dla inteligentkich elit międzywojennych, zdolnych rozszyfrowywać język aluzji literackich i kulturowych. Gałczyński mówił językiem tych elit, myślał ich pojęciami, odczuwał ich nastroje społeczne, lecz dla ich wyrażenia wybrał konwencję ironiczno-groteskową, narażając się tym samym – z prawa i lewa – na zarzut błazenady, bełkotu, bredni, nonsensu (*W sprawie bałaganu z Gałczyńskim*, „Przekrój” 1946 nr 84). Rzecz znamienita, iż w trakcie wypowiedzania opinii na temat postawy pisarskiej poety, jak nazwał go Trznadel, „landrynkowych landszaftów”¹⁷, zaczęto wykorzystywać sformułowania auto-refleksyjne, jakich on sam używał w tekstach. Następnie zwroty te

¹⁷ J. Trznadel: op. cit., s. 269.

funkcjonowały w charakterze epitetów wartościujących, którymi ubarwiano poszczególne interpretacje i diagnozy krytycznoliterackie. Stosownie do tej sarkastycznej stylistyki krytycy-denuncjatorzy krzykliwymi tytułami prasowymi dociekali wówczas: *Wieszcz czy błazen?*, *Geniusz czy grafoman?* I oczywiście zgodnym chórem, kiedy zachodziła taka potrzeba, odpowiadali w takt dyrektyw politycznego mecenasa – błazen i grafoman!

Dowodziliśmy wcześniej, iż błazenada, groteska, ironia – kryjące smutną rzeczywistość „łagodnej rewolucji” były formami walki o prawa artystyczne literatury do wolności ekspresji, wyobraźni, zabawy. *Zielona Gęś* bluźnierczo „kpiąc sobie z polskich Hamletów” mogła być „głęboko destruktywna” przede wszystkim dla patosu, dostojności, odświętności oficjalnych form życia społecznego. Nawet wtedy, gdy kolejne „spektakle” nie zawierały aktualnych aluzji, a tylko demonstrowały autoteliczny świat czystego nonsensu, zabawy, przewrotności intelektualnej, to także wówczas podważały dogmaty politycznego zaangażowania literatury, absoluty i uzurpacje monopoetyki socrealizmu. Ta satyryczno-kabaretowa pedagogika, kpiąca ze starych mitów, ośmieszająca społeczne stereotypy i przywary, charakterystyczne dla różnych odłamów inteligencji, w miarę dalszego zaostrzania się sytuacji politycznej, zaczęła budzić niepokój władzy. Chociaż ataki na Gałczyńskiego prowadzone były ze wszystkich stron, najgroźniejsze i najdotkliwsze były te z lewa, wypowiedane z agresją i zniecierpliwieniem:

ażeby wybitny poeta Konstanty Ildefons Gałczyński, twórca wielu dobrych wierszy a jednocześnie dyrektor *Zielonej Gęsi* – zrobił remont w swoim przestarzałym teatrzyku, albo go w ogóle zamknął. Niechaj zapadnie już kurtyna w drgawkach i żalu, ale raz na zawsze – żądał – w imieniu swego środowiska młody zetempowiec – w liście opublikowanym na łamach „Pokolenia” (1947 nr 35)¹⁸.

Trudności z drukiem tekstów *Zielonej Gęsi* pogłębił słynny IV Zjazd ZLP w Szczecinie (styczeń 1949) wprowadzający socrealizm jako obowiązującą doktrynę, od której odstępstwa uznawano za przejaw reakcyjnego światopoglądu, niedojarzałości ideowej, a przynajmniej ukrytej wrogości¹⁹. Kampanię „szantażu ideologicznego” wobec poety kontynuował podczas plenum ZG ZLP (w lutym 1950)

¹⁸ Cyt. za: W.P. Szymański: *Ostatni romans*. Kraków 1991, s. 41.

¹⁹ A. Zieniewicz: *Wiersze z marmuru (o poezji piewców sześciolatki)*. „Poezja” nr 1/2 s. 6.

Adam Ważyk²⁰, który na pamiętnym V Zjeździe ZLP (lipiec 1950), zarzucając autorowi *Ślubnych obrączek* niedojrzałość ideową, z pozycji władzy, wprost nakazywał: „oczyścić poezję ze smaczków i pięknostek burżuazyjnej poetyki z czasów imperializmu”²¹. W rezultacie zakazem druku objęta została *Zielona Gęś* i *Listy z fiołkiem*, a ich autor mógł sporadycznie drukować pojedyncze wiersze. Tym samym dopełnił się obraz sporu Gałczyńskiego z socrealizmem i prezentacji metod, jakimi był prowadzony. Dopiero po dyskusji nad poematem *Niobe* w Sekcji Poezji przy ZLP (19 II 1951) złagodzone wobec Gałczyńskiego zarzuty ideologiczne, równocześnie nakłaniając go do ewolucji w stronę socrealizmu. Wraz ze sprawozdaniem z tego posiedzenia ukazał się *Poemat dla zdrajcy* napisany w związku z odmową powrotu do kraju Czesława Miłosza. Tylko drogą publicznej kolaboracji mógł pisarz powrócić do łask ówczesnego komunistycznego dworu zarządzającego niczym folwarkiem ówczesną kulturą literacką. Warto w tym miejscu odnotować, co na marginesie lektury *Poematu dla zdrajcy* zanotował w *Dzienniku* poirytowany Jan Lechoń:

Zbydłęciały Gałczyński, nie wiedząc już czego od niego chcą i co bredzi, doszedł do takiej zwrotki: „Oto nasza myśl szopenowska / Oto nasza warta stalinowska”. Bydłę!²²

Stronnicy Gałczyńskiego zapewne woleliby doszczętnie zapomnieć o wierszach typu *Rozmowa z przechodniem*, *Pieśń o trzecim zlocie młodych bojowników o pokój w Berlinie*, *Lekcja bolszewicka*, *Umarł Stalin*²³, słowem o wszystkich przykrych epizodach jego udziału w „hańbie domowej”. Nietrudno zgadnąć, iż dostosowanie do socrealistycznych wzorów nie wymagało od Gałczyńskiego angażowania wielkiego potencjału twórczego, gdy przeciw Miłoszowi pisał: „Szerzej okna! / Świat otwieraj! / Wierszu mój, ognia! / W pysk dezentera!?” Płacąc w ten sposób cenę doraźnego „zniewole-

²⁰ Por. A. Tchórzewski: *Sprawa Gałczyńskiego*. „Poezja” 1986 nr 1/2, s. 67.

²¹ A. Ważyk: *Perspektywy rozwojowe literatury polskiej. Referat wygłoszony na V Zjeździe Literatów Polskich*. „Twórczość” 1950 nr 8, s. 87.

²² J. Lechoń: *Dziennik*. Londyn 1967, t. II, s. 344.

²³ Zestaw tekstów Gałczyńskiego dotychczas pomijanych w edycjach PRL-owskich, bądź zapomnianych, wraz ze wskazaniem ich pierwodruków prasowych, zawiera praca magisterska Bernadetty Rynkar: *Kronika życia i twórczości K.I. Gałczyńskiego* [Masz. powiel.] Katedra Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej IFP WSP. Kraków 1996.

nia umysłowego” i zniżając się do poziomu okolicznościowej propagandy, mógł autentyczny, wielki potencjał i talent artystyczno-literacki angażować po stronie arcydzieł, których uwieńczeniem była *Kronika olsztyńska* i *Pieśni*. Za wejście na drogę prawomyślnego postępowania („warta stalinowska”) zrehabilitowany poeta cieszył się zdjęciem „kłątwy ideologicznej” do czasu, kiedy w „Sztandarze Młodych” (28 XI 1953) nie ukazało się opowiadanie Józefa Lenarta *Dzikię wino i łyż*. Utwór dedykowany Gałczyńskiemu w gruncie rzeczy był kolejnym pamfletem na jego postawę pisarską. Głupawa przygrywka do ponownego ataku zakończyła się marszem żałobnym na pogrzebie autora *Dzkiego wina*.

Aby rzeczowo scharakteryzować „usilność”, z jaką autor *Zielonej Gęsi* pracował na rzecz dogmatyzmu, kolektywizmu, bolszewizmu, trzeba mieć na uwadze kilka względów kulturowo-literackich. Należy przede wszystkim dostrzec rozległość i naturę jego zaangażowania ideologicznego w „socjalistyczne treści wyrażone w realistycznej formie”. Trudno też w tym miejscu zgodzić się z opinią, że Gałczyński „włączył w socrealizm swój kwadrygancki populizm (pokrewny hasłom radykalnej endecji)”²⁴, bo po prostu w sensie historycznoliterackim niewiele go z kwadryganckim populizmem łączyło. Ponadto jego liryka w latach „hańby domowej” nader rzadko, w stosunku do poezji z marmuru, traciła autonomię estetyczną na rzecz kryteriów ideowopolitycznych. Gałczyński tylko do pewnego stopnia akceptował nowe, „socjalistyczne” porządki w kraju, ale logika tej akceptacji nie została – przy stawianiu zarzutów kolaboracji z komunistycznym dworem – dogłębnie badawczo skonfrontowana z jego twórczością. Przy tej okazji warto się też zastanowić: dlaczego tak wiele tekstów omawianego okresu napisanych zostało i musiało pozostać „w szufladzie”?

Proponowaną analizę warto poprzedzić najprostszym historyczno-prasowym bilansem pierwodruków *Zielonych Gęsi* i *Listów z fioletem*, pomieszczanych na łamach „Przekroju” w latach 1946–1950²⁵. Zestawienie takie pozwala na kilka spostrzeżeń socjologicznoliterackich dowodzących, że cenzura i polityka redakcyjna syste-

²⁴ B. Urbankowski: *W rozdartym świecie*. „Poezja” 1986 nr 3, s. 30.

²⁵ Por. dane zawarte w „przypisach” do K.I. Gałczyńskiego *Dzieł w pięciu tomach*. Warszawa 1979.

matycznie eliminowały twórczość Gałczyńskiego z rynku prasowego, co w pewnym sensie broni pisarza przed zarzutami politycznego kunktatorstwa i literackiego koniunkturalizmu. I wreszcie argument ostateczny, a zarazem kluczowy dla „sprawy Gałczyńskiego”. Przecież takie teksty jak *Niobe*, *Wit Stwosz*, *Kronika olsztyńska*, *Pieśni* – wraz z tyloma ówczesnymi lirykami – socrealizmowi nic nie zawdzięczają.

Postawa pisarska Gałczyńskiego, uwolniona od uporczywych stereotypów „najemnego kuglarstwa” (Sandauer), okazuje się właściwie postawą wytrwałej walki o własną indywidualność, walki z tandetnym naśladownictwem estetyczno-filozoficznym modnych kierunków poetyckich. Autor *Skumbrii w tomacie* swój warsztat literacki budował w opozycji do „taniej poetyckości” skamandrytów i krzykliwych efemeryd awangardy. Korzystał przy tym z bogatych pokładów tradycji ekspresjonizmu i nadrealizmu, znaczonych nazwiskami tej miary co Witkacy, Schulz, Gombrowicz. Stworzył na gruncie liryki międzywojennej i twórczo kontynuował po wojnie – stopioną w artystyczną jedność – oryginalną poetykę łączącą wątki czerpane z codzienności z wizjami uniwersalnymi i groteskowymi, którą nazwać można neoekspresjonizmem²⁶. Walkę o jej zdobycze intelektualne i przetrwanie kulturowo-literackie podjął w okresie współpracy z „Przekrojem”. Regułem estetycznym neoekspresjonizmu zawdzięczał poeta własną skuteczność oddziaływania czytelniczego i historyczną trwałość. Pierwsza z tych reguł polegała na mistrzowskim łączeniu tragiczności i drwiny w sposób emocjonalnie i intelektualnie najorginalniejszy, łączeniu w kontrafakturę poetyckiego „realizmu magicznego”. Ale rozstrzygającym sprawdzianem wartości poetyckich jego dzieła pozostaje – zgodnie z greckim źródłosłowem – ich fatyczność, a więc zasada porozumiewania się, dialogu z czytelnikiem. Chodzi przy tym o rozmowę wyjawiającą uczucia, poświęconą wymianie wrażeń, tworzeniu towarzyskiej atmosfery. W momentach zagrożenia, niepewności, przygnębienia, Gałczyński zawsze odwoływał się do terapeutycznej „wspólnoty śmiechu”. Taka intencja towarzyszyła narodzinom najmniejszego teatryku świata, który swoją prapremierę miał na łamach satyrycznych „Wróbli na Dachy” (1931, nr 23), przedstawiając *Sport w Rosji Sowieckiej*.

²⁶ J.S. Ossowski: „Świat to drżenie”. O katastrofizmie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. [W zbiorze:] *Zmierzch świata?* pod red. D. Ossowskiej. Olsztyn 1977, s. 80–87.

Z perspektywy ostatniej dekady stulecia, która wręcz zachęca do generalnych przetasowań w dotychczas obowiązujących hierarchiach wartości historycznoliterackich, a więc także z punktu widzenia koniecznej historii postaw pisarzy PRL-owskich, na kolaborację Gałczyńskiego z menażerią oenerowską, a następnie biurotowską spoglądać należałoby raczej oczami Gombrowicza, z dystansem. Autor *Trans-Atlantyku* rozszyfrowując przewrotne tezy *Zniewolonego umysłu*, których swoistą kontynuację stanowiła pamfletowa retoryka Szymańskiego i Trznadla, doszedł do wniosku, iż zostały one:

przyjęte okrzykami „hosanna” przez naiwniaków biorących odgrzewaną siekalinę za krwisty befszytk z polędwicy. Rozpójaczony nacjonalizm Gałczyńskiego, zresztą naprawdę utalentowanego, tyle był wart co intelektualizmy Ważyków, czy też ideologia grupy „Prosto z Mostu”. W kawiarniach warszawskich, podobnie jak w kawiarniach całego świata, istniało wówczas zapotrzebowanie na „ideę i wiarę”, wobec czego pisze z piątku na sobotę zaczynali wierzyć w to lub tamto. [...] Wszystko to było przede wszystkim tanie i nie mniej tania była, w większości wypadków, cikliwa ludzkość rozmaitych kobiet, poetyckość Tuwima i grupy Skamandra, wynalazki awangardy, szale estetyczno-filozoficzne Peiperów, Braunów oraz inne objawienia życia literackiego²⁷.

W stosunku do twórczości Gałczyńskiego zachowywać winniśmy dystans, zwłaszcza, kiedy na warsztat polonistyczny trafiają teksty mieniające się różnymi barwami ironii, a takimi są nie tylko *Zielone Gęsi*. Gdy poeta pisał: „Pamiętaj moje złotko / że dla ciebie zginął Nowotko”²⁸, nie drukowano tego z obawy przed skojarzeniami na temat mafijnych porachunków w kompartii oraz ze strachu przed zamaskowaną drwiną zawartą w pozornej aprobacie faktów. Udawanie, przybieranie pozy profana, ignoranta – kpiny i wykręty – to była specjalność autora *Listów z fiołkiem*. Odróżniają się od tego utwory, do których zostały uszyte kostiumy i maski, ale ich oficjalność i patos rozbrajały w szczególnie sposób sytuacje liryczne powszedniej codzienności. Była to twórczość nietrwała, powierzchowna, z wyraźnym aktorstwem w pisaniu, z piętnem sezonowej ironii, pozy, a więc tego, co tak niestrudzenie tropił i obnażał w polskiej kulturze i literaturze Gombrowicz. Zresztą sam Gałczyński dosko-

²⁷ W. Gombrowicz: *Dziennik 1953–1956*. Kraków 1988, s. 21; Zob. też J. Pyszny: „Sprawa Miłosza”, czyli poeta w czystcu [w zbiorze] *Wiary i słowa*. Wrocław 1994, s. 273–307; S. Chwin: *Literatura i zdrada*. Kraków 1993, s. 189–202.

²⁸ Cyt. za J. Trznadel: *Polski Hamlet*, s. 277.

nale zdawał sobie sprawę z położenia, w jakim znalazł się drukując na łamach „Nowej Kultury”.

W tym miejscu godzi się wydobyć z prawie półwiekowej otchłani zapomnienia świetny wiersz-skecz: *Bajka o monologu prowincjonalnego aktora w r. 1907*, utrzymany w poetyce wówczas już nie istniejącego *Teatrzyku Zielona Gęś*. Pierwodruk tekstu zamieścił „Przekrój” (1951 nr 347, z dn. 2 XII). Utwór po raz kolejny potwierdza doskonałą samoświadomość Gałczyńskiego w rozumieniu zasad gry, by tak powiedzieć, w teatrze życia oficjalnego i sposobów dystansowania się artysty wobec panujących konwencji:

(Długowłose, apoplektycznie rumiany, w czarnej pelerynie, wychodzi z prawej kulisy i wstępuje na pomost [pod gołym niebem], na którym rozkłada trzy rekwizyty: miecz, chusteczkę i bukiet róż; wyciąga ręce do księżycowej pełni).

Księżycu srebrny!
(do publiczności)

Ciszej do cholery!
(do księżycyca)

O, planeto błady,
Jak ta twarz moja
(wskazuje na swoją twarz)

Srebrny jak błysk szpady

(podnosi i demonstruje publiczności miecz wcale nie srebrnego koloru i kładzie go z powrotem na miejsce)

Takiż był księżyc i na rynku pompa
Gdy mi przysięgała miłość Maria Skąpa,
Córka Plotra Skąpego i Ramony
z Górskich, Dworcowa 9, róg Zielonej.
Takiż był księżyc; ja stojąc za wałem,
Marii ten bukiet róż ofiarowałem
(bierze z pomostu bukiet i tuli do serca)

Mych czystych ogni zadatek niewinny,
(wacha róże)

Atoli Marię posiadał bałwan inny,
gdyż większy bukiet przyniósł jej ze sklepu.
Niestety. Błada. Na Jowisza. Przebóg.
Rybakiem był on. Blondyn. Anzelm Traczyk.
On Marię moją złapał na słów haczyk,
Ha – ha – ha! haczyk.
(gest do księżycyca)

Tys świadkiem, księżycu,
Łez, co spływały po mym bladym licu.

(płacze: odkłada bukiet, rozwija ogromną chustkę tabaczkowego koloru)

A to chusteczka moja. W tym batyście
Łez moich skarbiec zgromadzono rżęsiście.
O, gdyby można tę chustkę wycisnąć,
(wyżyma chustkę, potem wywija nią nad głową)

Wszystkimi łzami, co w niej drzemią, błysnąć
To z łez tych powstałby ocean drugi
Dla ryb połowu, oraz dla żeglugi.
Ha! Znowu ryby! Przeklęty rybaku,
Anzelmie niecny, perfidny pętaku!
(ociera łzy)

Minęły lata. Anzelm na parterze
Jadł co dzień z Marią rogaliki świeże,
A ja się z inną kobietą związałem,
Ale nie duszą, lecz wyłącznie ciałem.
I z tą niewiastą siedmiu synów miałem.

Synowie moi! Chustko ma! Bukiecie!
Co się w mym sercu dzieje, wy nie wiecie.
I pewnej nocy, kiedy deszczyk siąpił
Tegoż Anzelma spotkałem przy pompie
(odkłada chustkę, bierze z pomostu miecz)

I miecz wyjąłem, i z okrzykiem „szelma”
W bladego ducha zmieniłem Anzelma.
A, łotr nad łotry. O, biedny gołąbek!
Rzekł „dobry wieczór” i upadł na pompę,
(rżęzi wsparty na mieczu)

Po tym zwołałem swoich synów mrowie
 I powiedziałem do synów – Synowie
 Synowie moi, zwołałem was tutaj,
 By wam wyjawić straszną tajemnicę:
 Oto w podziemiach powyższego zamku
 (gest)

Spoczywa zewłok rybaka Anzelma.
 O, błjcie gromy, o wiejcie orkany,
 Jam jego mordercą skomplikowanym.

(kładzie się na pomoście, twarz nakrywa chustką, bukiet kładzie na sercu,
 ostrze miecza zbliża do serca)

Więc ty, mój mieczu, wierny Nikodemie,
 Dzieła dokonaj, wal w serce lub ciemię
 (zamierza się mieczem w serce)

Bo cóż jest życie bez Marysi pieszczot?
 Dajcie do gazet znać. Niech działa brzeszczot.
 (wbija miecz w serce po rękojęść)

Już dwoje oczu zachodzi mi bielmem.
 Za dwie minuty spotkam się z Anzelmem.

(umiera: po pauzie podnosi się, kłania się Publiczności, schodzi z pomostu,
 siada na krześle; do jednego z widzów, częstując go papierosem)

Pan szanowny też artysta?

W tym zabawnym tekście dostrzec można spory ładunek drwiny z „neoromantyków”, drwiny którą rozbraja groteska i śmiech. Te autoteliczne właściwości estetyki Gałczyńskiego miały kapitalne znaczenie dla rozładowywania napięć społecznych, przewycięzania – umiejętnie podsycanego stalinowskimi represjami – terroru strachu. Z dzisiejszej perspektywy wiedzy o totalitaryzmie: maski błazenady działały głęboko konstruktywnie.

Podczas gdy tonacja egzystencjalnych odczuć *poeta ludens* była jasna, pełna radosnej energii, to zazwyczaj towarzysząca jej tonacja *poeta faber* bywała mroczna, jakby okaleczona cierpieniem. Dowo-

dzieliśmy swego czasu, że owo wewnętrzne rozdarcie duchowe wynikało ze świadomości własnej egzystencji pisarskiej Gałczyńskiego (co dobitnie potwierdziła epoka instalowania przez komunistów nowego porządku jałtańskiego), uwikłanej w bezustanny trud walki o swoją niezależność i wybitność²⁹.

W biografii Gałczyńskiego zdumiewa odwaga, z jaką kształtował własny los, własne życie, własną twórczość. Stale, pomimo podejmowanych kompromisów środowiskowych, wklania się w jakieś konflikty antykoteryjne, podejmował walkę o swoją renomę i suwerenność artystyczną, co pociągało za sobą konieczność równoczesnego przeciwstawiania się ówczesnym dyktatom życia literackiego. Za ten programowy i sytuacyjny nonkonformizm płacił nieraz wysoką cenę osobistych kłopotów życiowych, bojkotu prasowego, wydawniczego, napastliwości krytyki, oszczerczych plotek. Dlatego w postawę kamerdynerską pisarza, w te „ludzenia despoty”, w te samookaleczenia etyczno-artystyczne wliczyć by należało nieuniknioną dozę samodurstwa, jako cenę płaconą za udział w życiu środowiskowym i publicznym³⁰. Gdy jednak złagodzi się oceny poddane presji okoliczności, naporowi argumentów politycznych, wówczas na pierwszy plan wysuną się walory oryginalności poetyckiej, artystycznego niepodobieństwa. Przecież autor *Chmielu na rogach jelenich*, stale zanurzony w żywiołach sztuki, ścigał przede wszystkim cele zupełnie z doktrynami dwudziestolecia, a później socrealizmu sprzeczne³¹. Jakby jakiś kategoryczny imperatyw wyostrożonej samowiedzy estetyczno-literackiej wzywał go do wyboru suwerennego prawa bycia sobą, nawet za cenę konfliktów środowiskowych. Dzięki temu imperatywowi zdawał sobie sprawę ze swych pomyłek. Dlatego wybierał postawę *poeta faber*, aby z tej pozycji – pośrednio – dokonywać dramatycznych i krytycznych obrachunków z epoką, której układy i żądania zniewalały go. Chciał stale świadczyć wła-

²⁹ Por. J.S. Ossowski: „Szczęście w Wilnie” K.I. Gałczyński. [W zbiorze:] *Polski język i literatura w kontekście kultur słowiańskich. Materiały III Międzynarodowej Konferencji Naukowej 16–19 maja 1994. Grodno 1995*, s. 121–128; Tenże: *Wileńskie imbroglia Gałczyńskiego*. [W zbiorze:] *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie. Miejsce zakorzenienia i promieniowania kultur. Materiały II Międzynarodowej Konferencji. Białystok 14–17 IX 1994*, pod red. E. Feliksiak. Białystok 1997.

³⁰ Z. Łapiński: *Jak współżyć z socrealizmem*. Londyn 1988, s. 94–96; A. Werner: *Wina niewinnych, niewinność winnych. Rzut oka na związki polityki z literaturą i literatury z polityką PRL*. [W zbiorze:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*. Warszawa 1994, s. 182–192.

³¹ Z. Jarosiński: *Literatura lat 1945–1975*. Warszawa 1966, s. 22–23, 77–79.

snym pisarstwem i życiem, oraz zrodzoną z ich związku legendą literacką, temu wszystkiemu, co dane mu było doznawać i rozumieć dzięki poezji, literaturze, muzyce, sztuce, w taki sposób, by jego „światy przeżywane” przetrwały w pamięci czytelników.

Dzieło Gałczyńskiego, deprecjonowane przez tych, którzy nie chcieli lub nie potrafili go zrozumieć, atrakcyjne czytelniczo wbrew opiniom krytyków skazujących je na podrzędność, oryginalne wbrew naciskom „kół opiniotwórczych” wyszydzających je jako szmirowate, przetrwawszy mody i koniunkturalne snobizmy literackie, było i pozostaje zawrotnie popularne, jak żadna inna twórczość poetycka mijającego półwiecza. Owemu dziełu, dzięki któremu jego twórca pozostaje nadal jedną z najbardziej spornych postaci literatury współczesnej, zawdzięczamy przede wszystkim poetycką kulturę uczuć: śmiechu, zabawy, wzruszenia. Wzbogacenie wyobraźni humanistycznej i odświeżenie wrażliwości na dobro i piękno. A dobro i piękno znajdował Gałczyński w bliźnim. Wówczas od spraw publicznych, „idei i wiary” uciekał w prywatne, subiektywne utopie spraw ludzkich, ciepła rodzinnego, prostych wzruszeń, zachwyty nad sztuką, kolorystyką przyrody i barwami świata. W moim przekonaniu właśnie to przemawianie głosem spraw ludzkich, zrozumiałym, serdecznym, przerywanym przez wzruszenie, zapewnia mu trwałe przymierze z czytelnikiem w smutnym i barbarzyńskim wieku XX.