

Kamyki autobiograficznej mozaiki poetyckiej Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego

O związkach twórczości poetyckiej Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego z rzeczywistością pozatekstową napisano już prawie wszystko. Nikt nie zna lepiej tych związków, niż najbliższy towarzysz życia poety – jego córka Kira, autorka wielu książek i prac o swym wyjątkowym Ojcu¹. Wskazano na każdy wiersz mający jakieś odniesienie do biografii poety i faktów o charakterze bardziej ogólnym, rozwiązano niemal każde imię własne, rzeczywiste lub fikcyjne bohaterów wierszy, satyr, fragmentów dramatycznych i prozy Gałczyńskiego, określono wszystkie role poetyckie, jakie przyjął twórca w swych wierszach, powtarzając je zresztą często za samym poetą, lubującym się w ich wymyślaniu i nazywaniu po imieniu. Określeniu tych ról przez krytyków sprzyjała zresztą stylizacja siebie przez poetę na nie, czyniona serio lub ironicznie, tym bardziej, że “Najczęstszym chwytem poetyki Gałczyńskiego jest symbolizacja stereotypowego obrazu, motywu, który zwykle zaczyna (poeta) opisywać realistycznie”². Do najbardziej popularnych ról poety, powtarzanych przez krytykę należą: poeta-wesołek, -błazen, -cygan, -magik, zaczarowany Konstanty, -Orfeusz, -szarlatan, -Bakhus demokracji, -piewca dobrze wykonanej roboty, -urzędnik w wielkim biurze świata itd. W wystąpieniu tym nie będzie więc chodzić o dorzucenie jeszcze jednego kamyka więcej do opisu przebogatej i przebarwnej autobiograficznej mozaiki poetyckiej, ale o próby jakiejś systematyzacji poziomów tej mozaiki: wyodrębnienie ich i nazwanie. Nie o hierarchizację jednakże, obcą naturze mozaiki. Nie oznacza to

¹ K.Gałczyńska, *Konstanty syn Konstantego*. Warszawa 1990, *Zielony Konstanty, czyli opowieść o życiu i poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Warszawa 2000. Zob. też m.in.: zeszyt “Poezji” nr 11-12 z r.1987 poświęcony Gałczyńskiemu, książkę A.Makowieckiego *Trzy legendy. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*. Warszawa 1980, wstęp M.Wyki do *Wyboru poezji K.I.Gałczyńskiego*. Warszawa 1988 i inne..

² A.Kulawik, *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Wrocław-Warszawa 1977, s.30.

bynajmniej odebranie uroku konstrukcji mozaikowej; pozostanie ona sobą. Poezja Gałczyńskiego nie przestanie “obiektywizować wewnętrznych stanów, uzewnętrzniać ich”³, dawać wyraz postawie ideowej, wyjątkowo fluktuującej u tego poety.

Ostatnie zdanie plasuje niniejsze rozważania w jednym z poziomów autobiograficzności poezji w ogóle, w poziomie “postawy autobiograficznej” poety, choć Jerzy Ziomek nie łączy “postawy autobiograficznej” z samym autobiografizmem⁴. Nie istnieje jednak interpretacja autobiografii bez określenia osobowości jej twórcy i choć nie traktujemy tutaj poezji jako autobiografii, to nie sposób wszakże nie przyjąć jej reguł interpretacyjnych w poszukiwaniu tych właśnie elementów obszaru twórczości z natury rzeczy najbardziej autobiograficznego spośród wszystkich obszarów pisania niedokumentarnego, najbardziej introwertycznego i zakorzonego w doświadczeniu indywidualnym. “Ja liryczne” przecież występuje tu, jeśli nie bezpośrednio, to nader wyraziście podporządkowuje sobie i własnej wizji kreowany przez siebie świat. A Gałczyński nie należy do twórców typu Mallarmé’ańskiego czy Valéry’ańskiego. Jak Francesco Patrarca, jak romantycy, Guillaume Apollinaire, Raymond Queneau, Jacques Brel, Bertrand Degott, Wiliam Cliff nadbudowuje on nad introwertyzmem, właściwym poezji, gęstą siatkę dodatkowych odniesień do własnej biografii wewnętrznej i zewnętrznej. Wylania się więc dalszy poziom autobiograficzności w poezji (po poziomie “postawy autobiograficznej”): poziom siatki odniesień do biografii autora.

W poezji Gałczyńskiego nie ma autobiografii pisanych wierszem, jeśli rozumieć przez “autobiografię” “opowieść, która rekapitułuje całe życie” i w której autor zawiera “pakt

³ Kulawik, *Konstanty Ildelfons Gałczyński. tamże.*

⁴ J.Ziomek, *Autobiografizm jako hipoteza konieczna.. w: Powinowactwa literatury.* Warszawa 1980, s.215-240.

autobiograficzny” z czytelnikiem⁵. Takowych (pisanych wierszem) doliczył się Philippe Lejeune na palcach jednej ręki), słabych i naiwnych – na palcach drugiej⁶, a autor rozprawy pt. *Regarder le monde en vers* – Bertrand Degott - dostrzegł w najnowszej poezji jeszcze trzy nazwiska: Goullévia, Wiliama Cliffa i Jean Pierre’a Collombi⁷. Hasłem wywoławczym takich wierszowanych autobiografii jest *Prélude. An Autobiographical Poem* Wordswortha, *Contemplation* Hugo czy *Le Roman inachevé* Louis Aragona. Powieścią-wierszem i autobiografią zarazem jest też *Chêne et chien* Raymonda Queneau⁸. Wierszowane autobiografie różnią się od poezji użyciem Ja wyraźnie autobiograficznego, poręczonego imieniem własnym autora w miejsce Ja lirycznego, a od autobiografii odróżnia je zastosowanie parodystycznej metryki. Incypit takich “autobiografii” zwykle brzmi” “Urodziłem się w...”. Ewokują one bardziej *signifiant* (zewnątrzne fakty z życia) niż *signifié* (sensy) tych faktów. W przeciwieństwie do właściwych autobiografii nie mamy tu odtworzonych procesów życiowych, punktów ich widzenia. Są one statyczne, zakrzeple, jakby poddane ekspansji Ja autobiograficznego w ustawicznym *teraz*, bez zapośredniczenia właściwego prozie autobiograficznej, w której króluje *przeszłość*⁹.

Poeta autobiograficzny (nie piszący jednak wierszowanych autobiografii) “mieszka w swym poemacie, drąży tajemnice życia”, jako że “poezja ucieka przed autobiografią, chroni się przed nią wspinaniem się na palcach”¹⁰. “Esencją jej jest nie to, co powiedziane bezpośrednio, ale to, co niewyraźne,

⁵ Ph.Lejeune, *Pakt autobiograficzny (bis)*. Przekł. S.Jaworski. w: *Wariacje na temat pewnego paktu*. Red. R.Lubas-Bartoszyńska. Kraków, s.191-195.

⁶ Lejeune, tamże.

⁷ B.Degott, *Regarder le monde en vers*. Tekst napisany dla *Studia Romanica*. Instytutu Neofilologii Akademii Pedagogicznej w Krakowie. W druku.

⁸ Ch.Chaveyriat-Dumoulin, *Le Prélude de Wordsworth*. w “*La Faute à Rousseau*” nr 29, r. 2002, s.32-35.

⁹ P.Lejeune, “*Ecrire sa vie en vers*”. tamże, s.30-32.

¹⁰ Lejeune, *Quand un poème raconte sa vie*. tamże, s.39.

ezoteryczne, co krąży między słowami, co zadziwia w zakrętach wersów”¹¹. Elementy autobiograficzne w poezji to raczej pejzaże liryczne niż dyskursy, miejsca niezidentyfikowane. I takich to mozaik autobiograficznych, miejsc zidentyfikowanych nawet, ale wskazanych w sposób metaforyczny i ulotny, jest w poezji Gałczyńskiego bez liku. Nie pisząc autobiografii poetyckich jako całościowej wizji świata, Gałczyński rozsiewał fragmentaryczne i ezoteryczne kamyki autobiograficzne tworząc mozaiki i częściowe montaże autobiograficzne. Można by z nich ułożyć chronologiczną biografię poety: ciąg wydarzeń, ustalić jego lektury i preferencje czytelnicze, estetyczne (muzyczne zwłaszcza), odczytać historię zmagania z krytyką literacką, określić wiedzę metatekstualną twórcy, jego zmieniającą się postawę ideową, światopoglądową i religijną (tę ostatnią – szczególnie w okresie stalagu i wędrówki po Zachodzie).

Poetyckie autofikcje

Właściwy poetyce autobiografii początek opowieści, brzmiący “Urodziłem się w...” jest do odnalezienia w poezji Gałczyńskiego, ale ten autobiograficzny kamyk zostaje szybko porwany przez zawirowania żywiołu poetyckich metafor. Zostaje ten element wsparty innym, mianowicie – tytułem, zapowiadającym *curriculum vitae*. Jest to wiersz tytułem i nieregularnym rozmiarem rytmicznym nawiązujący też do jednej z bajek Krasickiego: *Życiorys ciasny, ale własny*. Wiersz podaje tylko jeden fakt prawdziwy: miejsce urodzenia: “Urodziłem się w Warszawie w ponurej czynszowej kamienicy
(...) w pokoiku oświetlonym skąpo światłem naftowych lamp”

*Poezje, t.II, s.550*¹²

Wypełnienia pozostałych kilkunastu wersów, łącznie z pięciogłoskową allokucją ojca, uciekają w świat fantastyki,

¹¹ Lejeune, *Ecrire sa vie en vers, tamże, s.30*.

¹²Cytuję za wydaniem: Konstanty.Ildelfons Gałczyński, *Poezje t. I, II*. Warszawa 1979, s.55o.

której daleką przesłanką prawdy jest fakt przeżycia śmierci ojca, jednak nie nazajutrz po urodzeniu, lecz w wieku 21 lat (wiersz powstał w r. 1952).

Może najbardziej “całościową autobiografią” poetycką określonego etapu życia (trzydziestu lat) jest pastisz form biograficznych-autofikcja¹³, potwierdzający własnym imieniem i nazwiskiem (oraz imieniem ojca) “prawdziwość” wypełniających wiersz zdań. Nosi on tytuł: *Żywot Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. “Żywot” poety w wierszu – stylizacji (architekstu – by użyć kategorii Genette’owskich¹⁴) baśni wschodnich, “żywotów ludzi uczciwych” i staropolskich pieśni dziadowskich jednocześnie - to zaledwie kilka faktów z biografii rodzinnej poety i jego kariery poetyckiej: epopeja moskiewska rodziny, śmierć ojca, współpraca z “Cyrulikiem Warszawskim”, służba w wojsku, pobyt w Berlinie, przyjęcie roli poety-błazna, zarabiającego piórem “ździebełko na bułeczkę i masełeczko”. Jest to autofikcja satyryczna i baśniowa jednocześnie, uwydatniająca kpinę z siebie i wszystkich przypisywanych mu już w r. 1935 ról poetyckich, dystansująca się również wobec tradycji literackiej i form biograficznych.

Inne wiersze posługujące się zabiegiem autofikcji, poręczającym własnym imieniem czy też nazwiskiem “autentyczność” treści przekazu, zawierają prawdy jeszcze mniej. Wiersz pt. *Koniec świata. Wizje św. Ildefonsa czyli satyra na wszechświat* odwołuje się do poetyckiego imienia autora tytułem nadania satyrze na współczesny mu świat wymiaru eschatologicznej burleski, posługującej się decorum religijnym i autokreacją coraz to nowych ról poetyckich (tu – roli Sługi Bożego Ildefonsa i protokolanta eschatologii jednocześnie) oraz tytułem ich podważenia.

¹³ Termin S.Doubrovsky’ego z r.1977 dotyczący autobiografii-powieści stosującej nazwisko autora. Por. na ten temat R.Lubas-Bartoszyńska, *Autobiografizm dzisiaj. w Między autobiografią a literaturą*. Warszawa 1993, s 9-11.

¹⁴ G.Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1992.

Chwył autofikcji służy Gałczyńskiemu nie tylko do stwarzania rozproszonych fragmentów swej autobiografii, ale także do kreowania miniautoportrecików satyrycznych. Wiersz pt. *Nagrobek, który Konstany Ildefons sam sobie ułożył...* jest satyrycznym autoportrecikiem duchowym poety jako człowieka książki, o gustach do “książek zbójeckich” (w stylu Gustawa z IV cz. *Dziadów*), twórcy mającego kłopoty z krytyką (atak Gołubiewa) skazującej autora na dno piekła. Bogatszym w odniesienia do biografii i w autokreacje swych ról poetyckich jest miniautoportrecik autofikcyjny pt. *Na dziwny a niespodziewany odjazd poety Konstantego* parodiujący gatunek elegijny i dedykowany “żandarmom Republiki”, kreujący rolę poety-cygana-szarlatana, spędzającego czas, jak inni poeci – cygani, w oparach alkoholu i cygar kawiarnianych, w tym także kawiarni Kresów Wschodnich i Ziemiańskiej. Kpinie z autokreowanych ról poetyckich towarzyszy też kpina z oczekiwań na honoraria. Tytułowa aluzja do odjazdu dotyczy zapewne służby woskowej.

Wśród architekstualnych, a żartobliwych nawiązań do form autobiograficznych, zazwyczaj staropolskich, utrzymanych w konwencjach autofikcji, znajduje się też miejsce dla gatunku zwanego “testamentem”. Jest nim *III część Noctes Aninenses* pt. *Nocny Testament*. W poetykę autofikcji wprowadza inicjalna formuła testamentu “Ja Konstany, Syn Konstantego” i żartobliwie uzupełniona imieniem poetycim: “zwany w Hiszpanii Ildefonsem”. Mamy tu do czynienia z poezją czystą, baśnią i absurdem, przemieszonym z *l’effet du réel*, stanowiącym kamyk autobiograficzności tej poezji. Jest nim tutaj zapis dokonywany przy świecach pewnych “majątności” anińskich: konkretnych przedmiotów. Zapis ogarnia także siły natury, którymi “władą” poeta-właściciel willi w Aninie. Zapisuje je poetom, twórcom świecznika, dobrym ludziom.

Najwięcej sił natury zapisuje córce Kirze (“niebiosa siódme, cherubinów modlących się tercyn, szum wysoki i światła uludne i przyrodę jak skrzynię sekretów”, a “Mojej Smagłej”-zostają tylko “wszystkie łzy” (*Dzieła wybrane, t.I, s.503*¹⁵). Te autobiograficzne “ściegi” ukraszają poetycką zabawę fantastyczną i ewokują stan duszy poety pławiącego się chwilami w błogości baśniowej anińskiej Arkadii.

Omówione tu wiersze i inne odwołujące się do form autobiograficznych (curriculum vitae, żywot, autoportret, nagrobek, testament), współtworzące autofikcję, (np. *Rozmowa między Mikołajem i Konstantym Ildefonsem* – wiersz nawiązujący do znanej satyry Reja) zanim ta pośrednia forma autobiografii i powieści została nazwana (w 1978 r.), stawiają “autobiograficzność jako hipotezę konieczną”, by użyć określenia Jerzego Ziomka¹⁶. Sama konwencja bowiem (w tym przypadku – gatunek) jest nośnikiem autobiograficzności. Na ten jej poziom nakłada się drugi poziom autobiograficzności wypełniony pewnymi odwołaniami do biografii autora.

Poetyckie skróty autobiograficzne

Umykając całościowym dyskursom autobiograficznym oddającym osobowość autora, Gałczyński lubił dokonywać syntez dłuższych lub krótszych etapów życia, zwłaszcza tych, spędzonych z Natalią. Poeta operuje lirycznym skrótem wspomnieniowym, w którym uogólnienie przetykane jest aluzjami do konkretnych faktów i sytuacji, zwróconymi do adresatki usytuowanymi w teraźniejszości:

“Zakochani idziemy pod rękę
pod światłami Wielkiego Wozu”

Wesoła gwiazdka, Poezje, t.II, s.269.

¹⁵ Cytuję za wyd. K.I.Gałczyński, *Dzieła wybrane. t.I.Poezje., Wyb. i oprac. Kira Gałczyńska. Wstęp K.Jeleński. Warszawa 2002.*

¹⁶ Zob. przyp. nr 4.

Od takiej sytuacji zaczynają się przypomnienia przeszłości. Lata wojny i stalagu znaczone są motywami listów kierowanych do żony, drutów kolczastych i pryczy; wspólny czas przedwojenny oznaczony motywami snów o oczach Natalii, Wisły i mostu, a nowa rzeczywistość powojenna, którą od razu zaaprobował, wyrażona powracającym często motywem flagi biało-czerwonej. Fragmentaryczne pejzaże autobiografii, spięte lirycznymi uogólnieniami, to najwyrazistsze kamyki autobiograficznej mozaiki poetyckiej Gałczyńskiego, zwłaszcza tej, której leitmotivem jest miłość do żony i córki, do ojczyzny (np. cykle *Przed zapaleniem choinki*, *Pieśni*, wiersz *Już kocham cię tyle lat*). Ostatni wiersz jest najbardziej lapidarnym uogólnieniem miłości, w której nie odróżnia się “Ja” i “Ty”, ani nie liczy czas, zamkniętym w dwu zwrotkach. *Pieśni* – najważniejszy cykl poetycki autora z ostatnich lat życia – syntetyzują lirycznie całe wspólne życie Natalii i Konstantego:

“Ile razem dróg przebytych?

Ile ścieżek przedeptanych

Ile deszczów, ile śniegów
wiszących nad latarniami?

Ile listów, ile rozstań
ciężkich godzin w miastach wielu?

I znów upór, żeby powstać

I znów iść, i dojść do celu.

Dzieła wybrane, t.I, s.427

Jednocześnie syntezę tę umieszczają w konkretnym “teraz” i “tu”, jednej z wielu przestrzeni “tu” wspólnego domu. Poetycki opis Natalii “przestępującej próg domu”, ciągnącej za sobą cienie ptasie, ubranej w płaszcz z leśnego ptactwa, Natalii, która jest też “blaskiem wody i kamienia” sugeruje, że tym pejzażem domu jest tym razem leśniczówka w Praniu. Autobiograficzna generalizacja doli i niedoli, zwrócona do

“Ty” lirycznego wpisana jest w prezentyzm codzienności i aktualnej sytuacji Polski oraz wybiega w przyszłość: refren “A ja chciałbym twoje ręce ocalić od zapomnienia” powtarzający się po każdej części cyklu, zmienia element, który poeta chce ocalić od zapomnienia.

Pejzaże autobiograficzne jednej chwili

Autobiograficzny skrót poetycki to nie tylko wypowiedziane uogólnienie doświadczeń życiowych, ale też konkretny motyw, będący znakiem tego uogólnienia i jednocześnie odsyłający do realnego “signifiant”. Przykładem tego poziomu mozaiki autobiograficznej poezji Gałczyńskiego jest wiersz pt. *Ślubne obrączki (t.1, 266)*, mówiący o zakupie drugich obrączek, sugerujący sprzedaż pierwszych jako ratunek przed biedą, potwierdzający trwałość związku z Natalią i sympatię do Związku Radzieckiego.

Najbardziej uprzywilejowanym znakiem autobiograficznym zakotwiczonym w tym, “co zdarzyło się jeden raz”, ale co trwa nadal, jest motyw “gospodarstwa” z Natalią, nie zawsze zanurzony w wypowiedzianym uogólnieniu doświadczeń wielu lat, jak w *Pieśniach*. Opisów domu jako ogniska domowego z jego centrum i sacrum jednocześnie – Natalią i wkrótce z córką Kirą, jako pejzaży autobiograficznych “jednej chwili”, trwającej jednak “wiecznie”, jest w poezji Gałczyńskiego tak wiele, tak różnych dotyczą przestrzeni (Warszawy, Wilna, Szczecina, Anina, Prania, najmniej Krakowa), że układają się one w swoisty “dziennik intymny” utrwalaający konkretne chwile i zatrzymujący czas, a także w poetycki “dziennik podróży” poety-wędrowca. Prezentyzm dziennika odpowiada prezentyzmowi dominującemu w poezji: sytuacja liryczna, obraz czy wyznanie ewokowane w czasie teraźniejszym, przenoszą je w czas bliżej nieokreślony, tym bardziej, że często przemieszane są one z materią baśni, snu, groteski czy ironii. To daty pod wierszem i znajomość

biografii twórcy pozwalają nam umieścić je w konkretnym wycinku tej historii. Hasłem wywoławczym tego typu autobiografizmu poetyckiego jest popularny wiersz – fraszka *O naszym gospodarstwie*. Miłosny nastrój zakochanej pary małżeńskiej wypełnia skromne jej mieszkanie, posrebrza i pozielenia obydwójga, dlatego wieczerzę może zastąpić dzbanuszek z konwalia oraz baśniowy skrzacik z halabardą i brodą. Ten liryczny obrazek intymności wspólnego mieszkania, choć opisany raz, zdaje się symbolizować tę intymność na trwałe. Dom w Wilnie utrwała wspólny czas oczekiwania na spełnienie macierzyństwa i jawi się od zewnątrz, wraz z ogrodem i jabłonią, w tle mostów nad Wilenką (*Szczęście w Wilnie, Elegie wileńskie, Wesoly most*). Najbardziej wszechstronnie, opisany klasycystycznie od wewnątrz i od zewnątrz, wraz z wystrojem architektonicznym i kompozycją ogrodu, z wygraniem *l'effet du réel* ulubionych przez poetę rekwizytów wewnątrz (skrzypce, kandelabry, świecznik, kominek, kot) lub ewokowany skrótami lirycznymi jawi się dom w Aninie (*Opis domu poety, Anińskie noce, Noctes Aninenses*). Ten dom należy do najbardziej ulubionych domów poety i jego wspomnienie powraca wielokrotnie w stalagu (*Notatnik*). Kraków zapisał się autobiograficznie swą zaczarowaną przestrzenią zewnętrzną, natomiast dom w Szczecinie doczekał się poetyckich obrazków, choć mniej bogatych niż te poświęcone domu w Aninie (*Szczecin, Wiosna w Szczecinie*).

“Autobiografie jednej chwili” czy “pejzaże autobiograficzne” to także prezentacje liryczne jednego faktu życiowego, np. wspomnienie z perspektywy siedmiu lat (1928) śmierci ukochanego brata w r. 1921 (wiersz pt. *Na śmierć braciszka*), ślubu z Natalią (*Ballada ślubna I*), narodzin córki Kiry z perspektywy niemal roku (*Wielkanoc mojej córki*) itd. Są to wiersze osobiste, ale nie

okolicznościowe, których Gałczyński bardzo wiele napisał .
Te mają charakter pamiętnikarski.

Przestrzenie pozadomowe

“Liryczny dziennik podróży” poety utrwala nie tylko różne przestrzenie domu jako ogniska intymności małżeńskiej trwającego wiecznie teraz, ale ewokuje też pejzaże liryczne z różnych pokładów czasowych. Niebagatelne miejsce zajmuje w poezji Gałczyńskiego dom dzieciństwa z matką, ojcem i braciszkiem, który umarł (*Na śmierć braciszka*). Przestrzeń ludzką, której ogniskiem jest Natalia, potem także córka, stanowią też przyjaciele, by wymienić w *Opisie domu poety* Jerzego Zarubę i adresatkę “klasycystycznego” opisu – kuzynkę Floreę. Autobiograficzne zapisy doznań związanych ze zmieniającymi przestrzeniami życia dotyczą nie tylko wnętrza domu i jego najbliższych kręgów intymności – ogrodu. Poeta utrwalał też zewnętrzne przestrzenie miast, zwłaszcza Warszawę, Anin i Kraków, Mazury, mniej Wilno i Szczecin, mało ludzką przestrzeń stalagu w Altengrabow, potem Paryż i Brukselę. Tytuły wierszy są liczne. Warszawa jawi się w różnych przekrojach czasowych: dzieciństwa, cyganeryjnej młodości kawiarni i redakcji, ulicy Towarowej i Alej Jerozolimskich, czasu Polski Ludowej z flagą biało-czerwoną i rosnącym na oczach Mariensztatem, odbudowanym Nowym Miastem, terenem wypoczynku w pobliskim Świdrze. Baśniowo-liryczny Kraków jest także Krakowem satyrycznym z “Przekroju”. Francja i Belgia jawią się w różnych dyspozycjach psychicznych. Lista ilustracji tytułowych dla tych przestrzeni byłaby więc zbyt długa, aby ją tu wymienić.

Wskażmy tylko na sposób utrwalenia w poezji mało eksplorowanego przez krytykę obszaru stolic europejskich w wierszach *Nocne notatki*, *Notre-Dame*, *Kolęda paryska*, *Notatnik z nieudanych rekolekcji paryskich*, *Gwiazdy*,

Bruxelles 1946, Po Brukseli chodzę pijany zwłaszcza w odniesieniu do postawy światopoglądowej poety, której dał wyraz kilka lat wcześniej w *Notatniku* pisanym w stalagu w Altengrabow od 18 sierpnia do 18 listopada 1941r. Przestrzenie Paryża i krajów Beneluxu nie złożyły się nam do tej pory w poetycki “dziennik podróży” Gałczyńskiego. A gwiazdy na niebie tych krajów “rozpłakały się” nad poetą, natomiast gwiazdy na niebie nad Polską okrzykiwały go “niepotrzebnym” (*Gwiazdy*). Poczucie niepotrzebności w Polsce, zagubienia, może w pewnym stopniu tłumaczyć ponadroczną tułaczkę autora po Zachodzie. W *Notatniku*, w listach do żony, i załączanych niejednokrotnie do nich wierszach, motyw miłości do niej, do córki, matki żony należy do kluczowych, obok tematyki religijnej, mistycznej nawet, opisów pracy rolnej i głodu lektury. Zespoleciem dwu pierwszych tematów *Notatnika* jest *Kolęda paryska*, w której - w formie krótkorozmiarowej kolędy wyraża tęsknotę do Natalii; jej imię wypisuje na brzoźowej korze, złożonej Józefowi.

Najsilniejszy ślad pozostawiły zapisy *Notatnika* z Altengrabow w siedmioczęściowym poemacie nieregularnym pt. *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich*. *Notatnik* obozowy uderza siłą doznań religijnych, częstotliwością powrotów tej tematyki, skierowaniem medytacji mistycznych na poczucie winy, błaganiem Boga o odpuszczenie grzechów, fascynacją mistyką Augustiańską, a jednocześnie lękiem przed poddaniem się sile modlitwy, od której “w gardle zasycha, a gwiazdy kołyszają się na niebie jak małe modre kołyski” (*Notatnik, Dzieła wybrane, t. III, s.419*). W poemacie paryskim powracają refreny modlitw obozowych, uwydatniających grzeszność człowieka, *vanitas vanitatum* wszystkiego, przekonanie, że “chwieją się fundamenty światów” (*Poezje. 1.Dzieła wybrane, s. 210*). Błagania o

przemianę osobistą “żebym unikał jak ognia: alkoholu, głupich kobiet i lenistwa”, “..zasłużył na swoją noc mediolańską, podobnie jak św. Augustyn”(tamże, s. 213)) łączą się z modlitwą za “urzędników z firmy “Trwoga # Żołądek”, żeby “zamiast opowiadać głupie kawały, lepiej śpiewali podczas przerw psalmy” (tamże, s. 216). Ale modlitewny trans, który “kręci mną jak wiatr natchniony, wir szalony” (212) budzi lęki poety i woli on nie poddać się tej pochłaniającej sile. Dlatego wyznaje: “Przebacz, Panie. Za duży wiatr na moją wełnę; ach odsuń swoją straszną pełnię; powstrzymaj flukty w oceanie” (s.213). Wiersz artystycznie nierówny, miejscami stanowiący rzeczywiście notatki do “późniejszego dzieła”, jest ważnym dokumentem stanów psychicznych, by nie powiedzieć - depresyjnych poety, dokumentem postawy światopoglądowej, wyrazem zagubienia w obcym świecie po wojnie i wieloletniej rozłące z rodziną, pozostawania pod wpływem przemyśleń i przeżyć utrwalonych kilka lat wcześniej w *Notatniku* obozowym.

Wiersze brukselskie świadczą o odsunięciu przez poetę spraw głębszych przeżyć religijnych, o stanie , beztroski nawet. Niknie oddziaływanie *Notatnika* w jego aspekcie religijnym. Poeta poddaje się urokowi przelotnych przygód erotycznych. Wiersz *Bruxelles (1946)* dedykuje Marucie, a w tym, o incypicie *Po Bruxeli chdżę pijany* wyjaśnia, że chodzi o stan upojenia dziewczyną, której nie zatrzyma, jak nie zatrzymuje się strumienia. Usprawiedliwiając się przed sobą retorycznym pytaniem “Cóżem winien, żem tak się nabłakał, na przekór tego, co wróżyły karty w Awinionie “gdy rzekła: Przełoż.) Zełgały karty. Do Eurydyki wróciłem, prowincjonalny Orfeusz” (*Powrót Eurydyki, Dzieła w.*, t. I., s.223), Gałczyński powraca do Eurydyki. Wcześniej były zapewnienia, że się “kończą zbłąkania”, że serce poety było

tylko “dla ciebie”, że kto myśli inaczej, kłamie, pamiętaj kłamie” (*Wiem, że jest gdzieś, Dzieła wybrane, t. I, s.216*)...

Poeta przybywa do Krakowa i łączy się z rodziną. Ewokacja przestrzeni tego bajkowego miasta to osobna rozprawa o poezji Gałczyńskiego.

Autobiograficzność autotematyczna

To również osobny temat pisania o poezji autora *Eviva la poesia, O mojej poezji*. Krytyka słusznie zauważyła, że “Gałczyński nie pisze wierszy, lecz pisze, że pisze”¹⁷. W tym względzie autobiograficzny charakter mają nie tylko strofy tej poezji dotyczące formy, jaką chciałby jej twórca nadać, i co potrafi w tej materii, o tematach, które pragnie zgłębiać. Charakter taki mają też wymyślane przez siebie role artysty, podkreślane niejednokrotnie przez tytuły (np. *Orfeusz grający na grzebieniu*), częste przywoływanie nazwisk swych mistrzów (np. Horacy, Francois Villon, Paul Rimabaud, Leszek Lechoń, Julian Tuwim). Esencję muzyczną tej poezji symbolizują eksponowane w wierszach rekwizyty, jak skrzypce i gitara, a podkreślają częste motywy muzyczne i nazwiska wielkich kompozytorów, którym poświęca Gałczyński osobne wiersze, zwłaszcza Jan Sebastian Bach, Ludwik van Beethoven.

Poezja okolicznościowa

Krytyka lubi określać Gałczyńskiego jako poetę okolicznościowego. W tym sensie poetycką mozaikę autobiograficzną ubarwia wyrazisty poziom odniesień pamiętnikarskich do różnych faktów i sytuacji aktualnych, tak politycznych, jak i społecznych, obyczajowych, kulturalnych. Jest nawet *Modlitwa za pomyślny wybór papieża* (r. 1939), która kończy się dwuwersem: “nowe papieństwo jak dąb się rozłoży) przy polskim dębie” (*Dzieła wybrane, t. I, s.176*). W tym poziomie odniesień do rzeczywistości pozatekstowej,

¹⁷ Kulawik, K.I.Gałczyński, tamże, s. 29.

w której autor wyraźnie uczestniczy, należy też wymienić liczne nazwiska przyjaciół i znajomych przywoływane często w wierszach. Wielu z nich poświęcił poeta osobne utwory, zwłaszcza z okazji ich śmierci. Wiele z tych nazwisk rozszyfrowała Kira Gałczyńska. Wśród tych nazwisk niektóre mają charakter fikcyjny, a w satyrach - prześmiewczy.

Ten typ autobiograficzności najsilniej ujawnia postawę ideową poety, którą niejednokrotnie manifestował wprost. Ta postawa też, jak wiadomo – zmienna, kosztowała twórcę bardzo drogo. Może najprawdziwsze w tym względzie są jego słowa: “Jak tu prawdę o Polsce powiedzieć) gdy pióro mam tak zamglone” (*Ulica Sarg, Poezje. s.207*).

I ta właśnie warstwa wskazówek dotyczących postawy ideowej twórcy to również jedno z wielu żyłkowań mozaiki autobiograficznej, które podobnie jak dwa poprzednie, stanowią osobne tematy tej twórczości. Dlatego zostały tylko zasygnalizowane.