

Stanisław Burkot

Jeden z nich – **Wjazd na wielorybie** z 1947 roku – był już przedmiotem interpretacji¹; drugi – **Ballada o mrówkojadzie** z 1946 roku – nie doczekał się jeszcze szczegółowych objaśnień. Kłopoty krytyków i historyków literatury z całą twórczością poety wyznaczyły dwie ścieżki odczytań: Gałczyński w kręgu tradycji polskiej groteski² i Gałczyński - surrealista³. Nadrealizm w literaturze polskiej, rozważany bardziej całościowo, budził różnego typu zastrzeżenia. Jan Prokop w szkicu **Sprawa nadrealizmu**⁴ przypominał, że nie było u nas w XX-leciu międzywojennym grupy poetyckiej surrealistów, nie było także, co należy dodać, malarzy-surrealistów. Równie ostrożny w rozpoznawaniu polskiej wersji surrealizmu jest Stanisław Jaworski w pracy **Mi dzy awangard a surrealizmem, Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim**⁵. Dostrzeżone związki i spokrewnienia, najwyraźniejsze w twórczości Jana Brzękowskiego, dalekie są od deklaracji programowych i ideowych surrealizmu, objawiać się mogą w podejmowaniu pewnych motywów, tematów⁶, w sposobach konstruowania obrazów poetyckich, w typie skojarzeniowej metafory. Niemniej w rozważaniach tych powracała stale sprawa **Balu u Salomona**, poematu Gałczyńskiego pisanego w 1933 roku, umieszczonego w tomie **Utwory poetyckie** (1937). Skojarzeniowy przepływ obrazów przypominał aż nazbyt praktyki poetyckie surrealistów, nie respektował jednak ich założeń doktrynalnych. Nowe spojrzenie w tym zakresie przyniosła praca Małgorzaty Baranowskiej **Surrealna wyobraźnia i poezja**⁷, w której – przy stałym podkreślaniu oryginalności dzieła Gałczyńskiego – postawiona została teza o odrębnej od surrealizmu i podobnej równocześnie formule języka poetyckiego autora **Balu u Salomona**:

¹ W. P. Szymański, **Konstanty Ildefons Gałczyński: >Wjazd na wielorybie<** [w:] **Liryka polska. Interpretacje**. Kraków 1971 s. 427-436. Pod red.: J. Prokopa, J. Sławińskiego.

² M. Wyka, **Gałczyński i wzory literackie**. Warszawa 1970, także: M. Wyka, **Wstęp** do: K. I. Gałczyński, **Wybór poezji**. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973. Biblioteka Narodowa nr 189.

³ Do tego kręgu odczytań odwołują się m.in.: A. Stern, **Poezja zbuntowana**, Warszawa 1964 s. 291-292; W. P. Szymański (por.: przypis 1); H. Dubowik, **Gałczyński – epigon i prekursor** [w:] **Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej**. Poznań-Bydgoszcz 1971 s. 119 – 122.

⁴ J. Prokop, **Sprawa nadrealizmu**. „Twórczość” 1965 z. 3.

⁵ S. Jaworski, **Mi dzy awangard a surrealizmem. Główne kierunki przemian w poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim**. Kraków 1976

⁶ H. Dubowik, **Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej**. Poznań – Bydgoszcz 1971.

⁷ M. Baranowska, **Surrealna wyobraźnia i poezja**. Warszawa 1984.

„Co [...] zrobił Gałczyński? Stworzył pop-surrealizm nie mając żadnej podstawy w systemie literatury polskiej”⁸.

Zdaniem autorki **Bal u Salomona** nie wykazuje żadnych odniesień do powstającego w cieniu surrealizmu Bretona języka Jana Brzękowskiego z tomu **Na katodzie**, ani do „kubistyczno-futurystyczno-surrealistycznego języka” parodii w **JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopso elaznego piecyka** Aleksandra Wata. Rzecz w tym jednak, że w naszym malarstwie tego czasu trudno byłoby odkryć ślady oddziaływania Marcela Duchampa, uznawanego za ojca sztuki pop-artu. Formuła „pop” (sztuki popularnej), a ściślej – przetworzenia i spożytkowania założeń dadaistów i surrealistów w obiegu popularnym, dotyczy – w znacznym stopniu – odbioru dzieł, ich zwykłości, łatwego rozpoznawania realnych elementów (ready mades), zgodności z potocznym doświadczeniem odbiorcy. Warstwa znaczeń głębszych w sztuce pop-artu wiąże się z manifestacją nieograniczonej wolności artysty, niezależności od wszelkich konwencji, z jego prawem do przekraczania granic sztuki, wychodzenia ku temu, co codzienne, zwykłe. Surrealiści gardzili „tłumem”, neodadaści tylko pozornie sprzyjali odbiorcom. Grę prowadzili w istocie z wąskim kręgiem koneserów i snobów – zaskakując, łamiąc ich gusty i przyzwyczajenia. Poczucie komizmu obce było – z powodów doktrynalnych – surrealistom, bliskie jednak dadaistom. „Pop” więc Gałczyńskiego ma skomplikowany rodowód, po części także i inne znaczenie. Odwołania do sztuki ludowej, jarmarcznej, stanowiące prawdziwą obsesję Gałczyńskiego⁹, nie realizują jednak polskich wzorców romantycznych, przywołują raczej starą tradycję poezji sowizdrzalnej XVII wieku, w której komizm, poczucie absurdu określało stosunek plebejskich twórców do ówczesnej rzeczywistości społecznej. Taki jest najbliższy kontekst **Zabawy ludowej. Komiczniaka poetyckiego** (1934). Z tej tradycji wyprowadzić się daje wzór poety, artysty, wszechobecny w twórczości Gałczyńskiego – wagabundy, szarlatana, kpiarza, jarmarcznego magika.

„Rodzimość” poezji Gałczyńskiego, jej zdomowienie w naszej kulturze, posługiwanie się parodią (parodia jest nieobca naszym sowizdrzałom, z upodobaniem przedrzeźniali gatunki i konwencje poezji „wysokiej”) otwiera ścieżkę interpretacyjną prowadzącą ku grotesce. Jednakże i na niej piętrzą się przeszkody. Tkwią one w jakości języka. Danuta Buttler, analizując jego cechy, przyjmuje diagnozę groteskowości, stwierdza jednak, iż „nazywanie Gałczyńskiego >poetą groteski< zakrawa dziś na truizm”¹⁰. To, co dzieje się w języku Gałczyńskiego, przekracza reguły struktur heterogenicznych, wyrażających w zderzeniach elementów „obcych” absurdalność świata:

⁸ Tamże, s. 297.

⁹ Por.: M. Wyka, **Wst p** do: K. I. Gałczyński, **Wybór poezji**, s. XLVI.

¹⁰ D. Buttler, **Groteska j zykowa Konstantego Ildefonsa Gałczy skiego**. „Przegląd Humanistyczny” 1973 nr 2 s. 35.

„Tworzenie jedynej w swoim rodzaju symbiozy elementów potocznych, wręcz przyziemnych i typowych środków stylu podniosłego – to jeden z najbardziej charakterystycznych zabiegów kompozycyjnych autora **Kolczyków Izoldy**”¹¹.

Symbioza właśnie, scalenie, obecność trywializmów, slangu, „estetyzm przebijany antyestetyzmem”, związki frazeologiczne i ich defrazeologizacja – wszystko to dane jest nam równocześnie. Istotny jest zwłaszcza wniosek końcowy autorki:

„Gałczyński narzuca określonym przedmiotom jak gdyby odmienny „status realny”, opisując je wyrazami z innej sfery pojęciowej”¹².

W ten sposób, niezależnie od intencji autorki, znaleźliśmy się w kręgu praktyki surrealistów. To przecież w ich malarstwie, w poezji i prozie, dokonywały się stałe metamorfozy przedmiotów realnych w irrealne. Słynne trzewiki, z których na końcu „wyrastają” palce nogi, krzyże fruujące po niebie i zrzucające bomby, ciała kobiet, z których wysuwają się szuflady – ilustrują ów odmienny „status realny” przedmiotów. U Gałczyńskiego, jak u surrealistów, kryje się za tym jakaś myśl, konstatacja, idea; nie zostaje nazwana bezpośrednio, istnieje w samej dziwności zestawienia. Posłużmy się przykładem Danuty Buttler na defrazeologizację. **Straszna ballada wielkanocna o zatopionej szynce** („U rzeźnika wisiała // a zatonąła, proszę”) jest przykładem znakomitym: „co ma wisieć, nie utonie”, a jednak utonęło. Dziś ten tekst brzmi dziwnie, jest – co najwyżej – zabawą językową. Ale jeśli przypomnieć, że powstał w 1949 roku, kiedy trwały nieustanne „przejściowe kłopoty gospodarcze” w kraju, kiedy u rzeźnika kupowało się wszystko „na kartki”, to mamy do czynienia z sui generis „ready made”. „Guślarz w żółtych półbutach”, który szynkę od teścia topi w wodzie, przemienia konkret w fakt irracjonalny, w dzieło sztuki. To dlatego utopiona szynka „śpiewa jak Caruso”.

Powróćmy na ścieżkę surrealizmu. W powojennej twórczości Gałczyńskiego słowo surrealizm (nadrealizm) zjawia się dość często. Nie dotyczy jednak zasad estetycznych, lecz samej rzeczywistości, która jest właśnie surrealistyczna. Oto przykładowo dwa użycia pojęcia: w jednym z **Listów z fiołkiem** mamy **Polk surrealistyczn** :

„Leży. Na kołdrze nierozcięty tom elegancko niejasnych wierszy Delamerdre’a, pod kołdrą natomiast duży wieprzowy kotlet. Pod poduszką otwarty duży słoik z musztardą. Jedno z powiedzeń: „W całym Paryżu nie można dostać takich szpilek do włosów, jakie obecnie produkujemy w Wałbrzyyyyyychu”¹³.

I przykład drugi:

„Że nadrealizm jest naturalnym płodem polskiego ducha, to sprawdza się najoczywiściej na boiskach sportowych, gdzie publiczność nazywa sędziów

¹¹ Tamże, s. 36.

¹² Tamże, s. 70.

¹³ K. I. Gałczyński, **List z fiołkiem**. „Przekrój” 1947 nr 125.

„kaloszami”. Takie „kalosze” można jeszcze, powiedzmy, strawić. Ale, Panie Redaktorze, gdy się słyszy z trybuny ryki, żeby kalosz doił kanarki, to już, przepraszam, jest czysty nadrealizm, absurd i nonsens, bo nie tylko kalosz, ale zegarmistrz, gdyby nawet zastosował śrubkę, nie wydoi kanarka. Naukowo niemożliwe [...].

Niechbym ja tak wydrukował, że „kalosz doi kanarki”! Zaraz by się zrobił krzyk, że nonsens, że surrealizm, że nie włączony, że wieża z kości słoniowej itp.

Eech”¹⁴.

Te dwa przykłady wskazują, że surrealizm nie jest pojęciem obcym Gałczyńskiemu, że posługuje się nim precyzyjnie, jednak z zachowaniem ironicznego dystansu. W przykładzie pierwszym wulgarnie fikcyjne nazwisko autora „eleganckich” wierszy sygnalizuje niechlujstwo bohaterki, jej pretensjonalność i snobizm; w przykładzie drugim – okrzyki na stadionie (autentyczne!) odnoszą się do „ludowego surrealizmu językowego”, ale aluzyjnie zapisują także powojenne ataki krytyków (sędziów) na Gałczyńskiego¹⁵. Winni „kanarki doić”. Występując w obronie Gałczyńskiego Andrzej Stawar przypominał, że poeta „korzysta z nowoczesnych zdobyczy umiarkowanie”, „jest komunikatywny”¹⁶. Krytycy nie używali określenia surrealista, posługiwali się trywialnymi wyzwiskami – „błazen”, „idiota”, „bełkot”. Określenie „surrealizm”, „nadrealizm”, użyte przez Gałczyńskiego, odczytywać trzeba więc jako próbę obrony własnej poetyki przed krzykami „kaloszy”-krytyków. „Naczelnym zadaniem mojej **Zielonej G si** jest wentylowanie resztek naftaliny w narodowej szafie z gzymsem”¹⁷. To sformułowanie określa cel i sens gier Gałczyńskiego. Surrealna jest rzeczywistość, jej absurdy rozpoznaje racjonalista. Nie wyprawia się, za Freudem, w rejony własnej podświadomości: sny, stany somnambuliczne określają nie tyle absurdalność świata, co gesty i gry arlekina, który go nie może zrozumieć i zaaprobować. Bo wszystko jest „jak sen wariata śniony nieprzytomnie” (**Serwus, madonna**, 1929).

Po wojnie „umiarkowane korzystanie z nowoczesnych zdobyczy” przyniosło jednak dwie próby tłumaczeń surrealistów – Paula Eluarda i Louisa Aragona, podpisane w znamienity sposób: „Z francuskiego oryginału przełożył wdzięczny uczeń K. I. Gałczyński”¹⁸. Przyniosło także, zwłaszcza w 1947 i

¹⁴ K. I. Gałczyński, **List z fiołkiem**. „Przekrój” 1948 nr 144.

¹⁵ Ataki wywołało ukazanie się **Wierszy** (Warszawa 1946). Był to w istocie wybór wierszy przedwojennych, powiększony o wiersze obozowe. Antoni Gołubiew ogłosił **List otwarty do K.I. Gałczyńskiego** („Tygodnik Powszechny” 1947 nr 1(91), w którym twierdził, że wiersze te „nie są poezją”, zawierają, co najwyżej „pewne elementy poezji”. Pretekstem było nie tyle wydanie **Wierszy**, ile „szarganie świętości” w **Teatryku Zielona G** w **Listach z fiołkiem**. Prawdziwe przyczyny ataku pism katolickich na Gałczyńskiego analizował Andrzej Stawar (**Wiersze Gałczyńskiego**. „Odrodzenie” 1947 nr 24). Z obroną wystąpił także J.A. Szczepański (**Nagonka na Hdefonsa**. „Dziennik Polski” 1946 nr 343).

¹⁶ A. Stawar, **Wiersze Gałczyńskiego**. „Odrodzenie” 1947 nr 24.

¹⁷ „Przekrój” 1947 nr 106.

¹⁸ Wiersz Eluarda zaczyna się od słów: „Chciałbym z większą czułością...”; utwór Aragona nosi tytuł **Proza na dzie w Katarzyny**. „Przekrój” 1948 nr 158.

1948 roku, nasilenie, przejętej od surrealistów prowokacyjnej postawy już nie tylko obyczajowej. Przywołajmy tu jedną z **Zielonych G si**:

Claun Ildefons

(wchodzi z Gęsią i ustawia ją na arenie)

Prześwietna Publiczność

(rzuca na arenę kwiaty, czeki i gotówkę; niektóre kobiety odpinają broszki i zdejmują buty)

Claun Ildefons

Rzeknij, Gąsko Zielona,

Cała słucha sala

Jaki jest twój stosunek

Do planu Marszala?

Zielona Gęś

(w odpowiedzi na to pytanie polityczne robi kupkę fizjologiczną).

Powojenna wędrówka Gałczyńskiego po Francji, Belgii, Holandii spotęgowała odczucie zagubienia w absurdach świata, ale ów „jeden z Sodomy i Gomory” wie na pewno:

Posadę przecież mam w tej firmie

kłamstwa, żelaza i papieru.

Kiedy ją stracę, kto mnie przyjmie?

Kto mi da jeść? Serafin? Cherub?

(**Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich**)

Wiersze **Na dłonie Krystyny**, ksi niczki Mediolanu, malowanej przez malarza Holbeina, **Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich** i późniejsza **Niedziela w Brukseli** wskazują na zainteresowanie poety plastyką. Wysoce prawdopodobne, że był to czas bliższego zetknięcia się z malarstwem surrealistycznym. To zetknięcie wzbogaciło wyobraźnię Gałczyńskiego; nie doktryna Bretona, lecz malarstwo właśnie. A jeśli tak, to dopowiedzieć trzeba, że nie tylko Salvador Dali, eksponujący absurd, okrucieństwo i grozę, lecz także pogodny Juan Miró, Paul Delvaux, odkrywający dziwność rzeczy realnych, Paul Klee ze swym przekraczaniem konwencji sztuki i zwrotem ku prymitywizmowi, wreszcie – może także Max Ernst nie gardzący techniką collage'u. Po przyjeździe poety do Krakowa wiosną 1946 roku rozpoczyna się najciekawszy okres jego twórczości; cechuje się prawdziwą eksplozją aktywnej wyobraźni, scalającej odrębne, niekiedy przeciwstawne motywy i wątki surrealistycznego malarstwa.

Niedługo miał nadejść zły czas dla „wdzięcznego ucznia” surrealistów. Wybrane dwa wiersze krakowskie – **Ballada o mrówkojadzie** i **Wjazd na wielorybie** – interpretowane jako groteski, niewiele mówią: są, co najwyżej, żartem poetyckim. Jeśli jednak czytać je w surrealistycznej konwencji symbiozy realnego i nierealnego, szczególnego statusu przedmiotów i faktów realnych, określanych wyrazami z innej dziedziny pojęć, to wówczas objawia się zaskakująca płaszczyzna ich znaczeń. Obydwa dotyczą powrotu poety do kraju,

a ściślej – przyjazdu do Krakowa. Pierwszy – w planie autobiograficznym – bliższy jest momentowi zjawienia się poety w mieszkaniu na Basztowej, gdzie po powstaniu warszawskim schroniła się Natalia z córką, drugi – po przeprowadzce do oficyny na Krupniczej 22, do domu Związku Zawodowego Literatów Polskich, już także po ogłoszeniu ważnych utworów, jak **Kolczyki Izoldy, Zaczarowana doro ka, Ulica Sarg, Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich, Powrót do Eurydyki, mier inteligenta** Wiersze te echowym odbiciem istnieją w wierszu **Wjazd na wielorybie**.

Najpierw jednak poeta zmienił się w mrówkojada. Taka przebieranka nie dziwi w surrealistycznej rekwizytorni, podobnie jak jazda „na oklep” na wielorybie po ulicach Krakowa.

„Orfeusz wracający do Eurydyki” stroił „ton skrzypki cygańskiej”, planował swój „dzień pełen pracy – no i płacy”, ale rzeczywistość była inna, doskwierała zwykła bieda:

Żył – był pewien mrówkojad,
raz dojadł, raz nie dojadł,

gdy chory to się leczył,
żał mrówki – siłą rzeczy,

słowem, żył, jak wypada
żyć życiem mrówkojada.

Zrekonstruujmy *réalité* 1946 roku na podstawie informacji zapisanych w „Dzienniku Polskim”: radosna była wiadomość, że „produkcja zapalek wzrasta” (nr 95), równocześnie jednak coraz to nowe produkty dostępne były „na przydział”, „na kartki”. „Przydziały” rozprowadzano początkowo w zakładach pracy („kto nie pracuje ten nie je”), później powstał Miejski Wydział Handlu i Apropowizacji, który zajmował się „przydziałami”. Ustalone zostały miesięczne normy. Na kartki żywnościowe rozprowadzana była mąka, herbata, cukier (40 dkg na osobę) (nr 136), mydło (nr 118), nici (nr 132, ta akcja została zakazana, nr 174), smalec (nr 165), dżem tylko dla dzieci (nr 111), chleb (nr 215, zakazano wypieku białego chleba), ser przydzielany był także tylko dla dzieci (nr 215), a mleko świeże dla dzieci i kobiet ciężarnych (nr 250, 3,5 litra na miesiąc). Na „kartki” były papierosy, zeszyty szkolne (nr 270) i ...zegarki szwajcarskie (nr 258). Ogłoszono trzy dni w tygodniu „beźmięsne”. Na kartki przede wszystkim otrzymywało się konserwy z UNRRA – miesięcznie dwie mięsne (po 33 dkg) i jedną „krwawą kiszkę” na osobę dorosłą. Owa „krwawa kiszka” przypominała jako żywo „mrówki”.

Mrówkojad więc „siłą rzeczy” – raz dojadł, raz nie dojadł. Sytuacja pisarzy była w całym kraju szczególnie ciężka. Tak przedstawiał ją Mieczysław Żydler z Sopotu:

„Bez mieszkania, bez stołówki, bez prawa do ubezpieczalni, bez przydziału opału i tzw. tekstyliów, znalazłem się wraz z żoną i nieletnim

dzieckiem w położeniu tragicznym, które zmusiło mnie ostatnio do ulicznej sprzedaży papierosów”¹⁹.

W Krakowie, gdzie schronienia szukało po katastrofie wojennej wielu pisarzy, warunki były względnie znośne. Przede wszystkim Związek Zawodowy Literatów Polskich otrzymał obszerny dom na Krupniczej 22, istniał w nim Klub Literatów; ku powszechnej radości otworzono także stołówkę.

Przywołajmy teraz odpowiedni fragment wiersza:

(„Źle skończysz mrówkojadzie!
mawiała ciocia w sadzie.

„Ja cię ostrzegam, Heniu” .)
A Henio w sprawie menu:

- Do jasnej karbidówki,
ciągle mrówki i mrówki!

Czy mnie się nie należy
jaki pomidor świeży

albo z chrzanem parówki,
tylko mrówki i mrówki?

Bo wciąż mrówkojadwisia
mówiła: - Mrówki dzisiaj.

Więc go zdenerwowało,
poszedł do miasta z pałą;

patrzy: się lampa świeci,
siedzą, jedzą poeci,

golonka z wielkim chrzanem,
piwo pod fortepianem [...]

Co dzieje się w tym wierszu? Codziennosc nie podlega w istocie groteskowej deformacji, zostaje natomiast nazwana słowami z innego kręgu pojęć. Mrówkojad, który nie lubi „krwawej kiszki”, jest kimś dziwnym, obcym, który zjawiał się oszalałym świecie, nie zdążył się przyzwyczaić. Dlatego też, wchodząc do stołówki, gdzie „siedzą, jedzą poeci”, mówi z angielska – „Good morning”. I ten fragment wymaga komentarza. Wielu repatriantów, byłych żołnierzy wracających do kraju, otrzymało angielskie mundury wojskowe

¹⁹ „Odrodzenie” 1946 nr 12.

naszej armii na Zachodzie. Tak ubrany był także Gałczyński²⁰. Oczywiście i zrozumiałe staje się więc jego angielskie powitanie.

Z powrotem Gałczyńskiego były różne kłopoty. Już w czasie wojny, na wychodźstwie, w 1943 powtarzano plotkę, że zginął²¹. Po raz drugi uśmiercono go w prasie warszawskiej w 1945 roku. Informację o śmierci powtórzył „Tygodnik Powszechny” w 1945 (nr 42), umieścił nawet okolicznościową informację o jego twórczości. W kolejnym numerze podał sprostowanie. Tym razem za „Dziennikiem Polskim”, który pisał 9 I 1946 roku: „Dziś i Jutro”, a za nim „Tygodnik Powszechny” przyniosły wiadomość o zgonie poety K.I.Gałczyńskiego, mimo że nieznane były jego bliższe losy w obozach koncentracyjnych niemieckich.

Wiadomość, której świadomie nie powtarzaliśmy, okazała się, na szczęście, fałszywą. Gałczyński żyje, czego dowodem jest jego list do żony, nadesłany z obozu polskiego w Meppen pod Lubeką²².

Powróćmy teraz do wiersza:

więc mrówkojad pokorny
wszedł, powiedział: - Good morning.

Toż to był szlagier! Super!
Prezes aż rozlał zupę

i krzyknął: - Mammo moja,
autentyczny mrówkojad!

To są właśnie te szczyty:
znakomity prymityw.

Rozlanie zupy przez prezesa, jego zdziwienie, wiążą się oczywiście z nagłym pojawieniem się Gałczyńskiego w Klubie Literatów.

Uroczyście witano Gałczyńskiego w Krakowie. „Tygodnik Powszechny” w ramach rekompensaty prawie przez cały rok (aż do zjadliwego tekstu Stefana Kisielewskiego) drukował jego wiersze. W „Dzienniku Polskim” już 24 kwietnia 1946 pojawił się anons: „Witamy Gałczyńskiego” i zapowiedź, że Klubie [Dziennikarzy] pojawi się on na Czarnej Kawie 27 kwietnia o godzinie 18. „Witać Gałczyńskiego będą wszyscy najpopularniejsi pisarze krakowscy z St. Otwinowskim, Magdaleną Samozwaniec i A.M.Swinarskim na czele przy współdziałaniu chóru publiczności. Przy fortepianie J. Broszkiewicz²³. Klub Literatów zorganizował dancing na jego cześć²⁴. Koło Naukowe Słowistów i

²⁰ Występował w nim w kabarecie Siedem Kotów, fotografowała się w nim Natalia jeszcze w 1947 roku. Patrz: Kira Gałczyńska, **Konstanty syn Gałczyńskiego**. Warszawa 1983. Zdjęcia na s. 84, 91, 94.

²¹ K.Gałczyńska, **Zielony Konstanty czyli opowieść o życiu i poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego**. Warszawa 2000 s. 217.

²² „Dziennik Polski” 1946 nr 9.

²³ „Dziennik Polski” 1946 nr 112.

²⁴ Por.: „Przekrój” 1946 nr 58.

Polonistów UJ urządziło w Collegium Novum wieczór autorski, na który przyszedł także profesor Stanisław Pigoń. Z wdzięczności dedykował mu Gałczyński wiersz **Ulica Sarg**²⁵.

Powróćmy raz jeszcze do wiersza. Nie obeszło się w czasie tych uroczystych powitań bez złych przygód. Najgorsze okazało się to, że zjedzona golonka była nieświeża:

Mrówkojad z festiwalu
wyszedł prawie bez żalu.

A czując, że niebawem
umrze nad pewnym stawem,

stworzył, nim spadła klamka,
taki nagrobek w ramkach:

**Tutaj le y mrówkojad
jad jad jad a si dojad
zgubiła gogolonka
przechodniu zdejmką pelusz***

Na tym mogłaby skończyć się **Ballada o mrówkojadzie**, ale następuje nagły zwrot: z płaszczyzny balladowego języka przenosimy się na płaszczyznę metatekstu. Gałczyński zjawia się w „naturalnej” postaci, nie jest już „mrówkojadem”, demonstrowa swoje zasady gry poetyckiej. Tę zmianę zapowiada przypis do „cytowanego” epitafium: „W poezji mrówkojadów >kapelusz< i >golonka< rymują się bez zarzutu. Vide traktat tegoż aut. w jęz. ang. pt. **All about mroovcoyads**”. Opis pogrzebu mrówkojada zrobiony został techniką kolażową, rozpowszechnioną od czasów Braque’a w malarstwie, stosowaną także przez surrealistów i neodadaistów. Zapowiada go użyte w trybie rozkazującym słowo odwołujące się do wrażeń wzrokowych:

Patrz: Idzie „Pchła-szachrajka”
na grób niesie dwa jajka
i płacze;

za nią „Kaczka-dziwaczka”
także płacze jak płaczka
tylko inaczej.

Tu pewien krytyk rzekłby:
Plagiat. Ściągnięte z Brzechwy.
Przepraszam, czy za te parę „kawałków” mam zaraz

²⁵ Drukowany w „Tygodniku Powszechnym” 1946 nr 75.

panu napisać „Księgi Narodu i Pielgrzymstwa”?

„Dziwy” dzieją się także w warstwie wersyfikacyjnej. Regularne dystychy siedmioletkowe ustępują miejsca strofom trzywersowem, inaczej rymowanym, by w poincie zmienić się w „Przybosiowy” wiersz wolny. „Pewien krytyk”, Julian Przyboś, ogłosił wówczas (jeszcze przed przyjazdem Gałczyńskiego) szkic **Serce w rozterce czyli o rymie**²⁶, w którym ograniczał, a właściwie kwestionował znaczenie rymu w wierszu. Gałczyński odpowiedział pośrednio w żartobliwym **Li cie otwartym do poety Włodzimierza Słobodnika z powodu >Domu w Ferganie<**, przyjaciela z młodości:

A że to wszystko razem strofkarstwo-zwrotkarstwo, to co!

Tutaj zwrotka i tam zwrotka, grunt, by kawa

była słodka. Obajśmy zwrotkarze. Zdrowie Przybosia!²⁷

Przywołane tu konteksty **Ballady o mrówkojadzie** wskazują na typ gry Gałczyńskiego zarówno z rzeczywistością, jak i z konwencjami literackimi. Charakterystyczne przekształcanie realnego w irrealne, przechodzenie od świata przedstawianego do metatekstowego komentarza, od wiersza numerycznego do wiersza wolnego eksponuje przede wszystkim całkowitą swobodę poety, nieograniczoną jego wolność, nonszalancję zarówno w stosunku do „publiczności”, jak i utrwalonych konwencji literackich. Umieszczone „w ramce” epitafium, ma charakter kolażowy: ową obcość tekstu znaczą zarówno ramka, kursywa, jak i błędy pisowni, które powołują do życia nowe wyrazy – „gogolonkla”, „zdejmka” i „pelusz”. Graficzne wyróżnienie tekstu obcego jest „wizualne”, ale „gra” przenosi się na płaszczyznę językową: słowa przekraczają granicę normalności, stają się inne – surrealne. Trudno w tym nie widzieć refleksu postaw surrealistów. Bliżej wprowadź Gałczyńskiemu do malarstwa niż do programów André Bretona. Owo „bliżej” dotyczy przede wszystkim swobody wyobraźni, skrępowanej w doktrynie Bretona zbyt ścisłym trzymaniem się zasad freudyzmu, eksponowania symboliki snów, grozy jednostkowej nieświadomości. Trudno mówić o eksponowaniu przez Gałczyńskiego okrucieństwa i grozy – za Salvadorem Dalí, ale odczucie absurdu świata i usytuowanie artysty jako „szarlatana”, „wielkiego maga”, jest wspólne: można mówić nawet o świadomym teatralnym „graniu roli” przez poetę. Z upodobaniem określa się sam jako „wariat” („wariat to lepszy gość”), „niesłuchanie zapluty i szalony szalawila”, „magik i małpison”, „szarlatan”, „guślarz”, „mitologiczne zwierzę”, „świnio-byk” i „koto-pies”, „pyrotechnik”. Warto pamiętać, jak ważne miejsce w malarstwie Salvadora Dalí odgrywały zdeformowane („mitologiczne”) zwierzęta (**Kuszenie w. Antoniego, Płon ca yrafa**).

Jednakże zwierzęca menażeria Gałczyńskiego jest innej natury: tworzą ją mrówki, mrówkojady, pchły, biedronki, kaczki, gęsi („zielone!”), wróbelki, gołębie i skowronki; są oczywiście łagodne („zaczarowane”) konie, oswojone

²⁶ „Odrodzenie” 1946 nr 4.

²⁷ „Tygodnik Powszechny” 1946 nr 76.

niedźwiedzie, trudne do zidentyfikowania gżegżółki, faramusze i pstroszki. To menażeria po części z pokoju dziecięcego, po części z cyrku. Taki świat istotek-zabawek przedstawił Juan Miró w **Karnawale arlekina**. Ludyczne, karnawałowe motywy w twórczości Gałczyńskiego nie zjawiały się dopiero w twórczości powojennej: w **Zabawie ludowej** i w **Balu u Salomona** poeta jest jednak „pielgrzymem absolutnego zwątpienia”, „wspartym na Watermanie” katastrofistą; po 1945 roku zwątpienie w sens i ład świata zabarwia goryczą i po części przewycięża „karnawał arlekina”. Obydwa wiersze, o których tu mówimy, są „karnawałowe”. Tak zresztą jak **Zaczarowana doro ka** czy nawet **Kolczyki Izoldy**.

Taki karnawałowy charakter ma zwłaszcza drugi z krakowskich wierszy – **Wjazd na wielorybie**. Zwrócono uwagę, że tytuł i pierwsza strofka powstały jeszcze przed wojną²⁸, jednakże cały wiersz przetwarza fakty i zdarzenia krakowskie. Nie chodzi, jak w **Balladzie o mrówkojadzie**, o sam przyjazd do Krakowa i pierwsze tygodnie pobytu, lecz dłuższą już obecność i ogłoszone tu utwory, a także o reakcję krytyki i publiczności na „sztuczki arlekina”. Gałczyński spotkał się wówczas z autentycznym entuzjazmem młodzieży i części kolegów po piórze, znalazł życzliwe miejsce w „Przekroju” i zawsze sprzyjającego mu redaktora Mariana Eilego; na wieczory autorskie przychodziły prawdziwe tłumy, popularność przynosiły także występy w kabarecie Siedem Kotów²⁹. Równocześnie jednak pod koniec 1946 roku rozpoczęła się w prasie katolickiej prawdziwa nagonka na Gałczyńskiego. Inicjował ją Stefan Kisielewski (**O kosmicznym bełkocie**), wtórowali mu: Dzikowski (**Brednie Ildefonsa**) i Jakimiak (**Wieszcz czy błazen?**), nie wystąpił w jego obronie, wcześniej mu życzliwy, Jerzy Turowicz (jego artykuł „**Casus**” **Gałczy ski** nie jest już życzliwy), choć na początku 1946 roku we wspomnieniu-nekrologu nazywał go „poetą z bożej łaski”³⁰ i przez cały rok drukował jego utwory w „Tygodniku Powszechnym”. Nie ma ich już w roku następnym.

Atak na Gałczyńskiego prasy ludowej i katolickiej był szczególnie brutalny i wulgarny. Nie używano argumentów, posługiwano się wyzwiskami. Dziwne to więc były głosy krytyczne i dziwny także sam pretekst. Tom **Wierszy** z 1946 roku zbierał przecież utwory przedwojenne, z nowych – były tylko wiersze obozowe. Pretekstu do wyzwisk, jakimi operowali krytycy, trudno doszukać się w samej zawartości tomu. Były to utwory już – w sensie

²⁸ Przypis s.828 w: K.I.Gałczyński, **Dzieła**. T.II. Warszawa 1957. Na znaczenie tego faktu zwrócił uwagę W. P. Szymański (por.: przypis 1).

²⁹ Dotyczy to zwłaszcza spotkania w Collegium Novum 4 lipca 1946 roku, także występów w kabarecie Siedem Kotów. Charakterystyczny był anons zapowiadający premierę: „Ministerstwo Komunikacji zapowiada uruchomienie pociągów popularnych, które będą dowozić publiczność z całego kraju na róg ulicy Zybkiewicza i Potockiego, gdzie odbywać się będzie co dzień o godz. 19,30 sensacyjne przedstawienie **3 razy Miau** w Teatryku Siedem Kotów z udziałem Ireny Kwiatkowskiej i Tadeusza Olszy. Premiera w piątek” [4 X 1946] („Dziennik Polski 1946 nr 270).

³⁰ S.Kisielewski, **O kosmicznym bełkocie**. „Tygodnik Warszawski” 1946 nr 44; St.D[zikowski], **Brednie Ildefonsa**. „Gazeta Ludowa” 1946 nr 232; Z.Jakimiak, **Wieszcz czy błazen**. „Dziś i Jutro” 1946 nr 49; J.T[urówicz], „**Casus**” **Gałczy ski**. „Tygodnik Powszechny” 1946 nr 47; wcześniej: **Poeta z bo jej łaski**. „Tygodnik Powszechny” 1946 nr 1.

czytelniczym – oswojone, a wiersze „obozowe” należały do osobnego nurtu „liryki serio” w twórczości Gałczyńskiego. Przyczynę ataku widzieć trzeba w prowokacjach zawartych w **Teatryku Zielona G**, w **Listach z fiołkiem**, w wierszach takich, jak „**Liryka, liryka, tkliwa dynamika**”, **Dwa paszkwile na Kociubi sk Hermenegild**, **Bardzo dziwna rodzina**, **Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich**, przede wszystkim jednak powodem stały się niezwykle **Kolczyki Izoldy** – odczytane jako prowokacyjne „szarganie świętości”. Miały podobną strukturę „karnawałową”, jak inne poematy z tego czasu (**Zaczarowana doro ka**, **Na Nowy Rok pijmy grape-fruitowy sok**, **Ars poetica czyli sztuka rymotwórcza**, **Plac Merkurego**): były to „widowiska poetyckie”. Zawsze ich autor przeobrażał się bądź też podszywał pod „klauna”, „mistrza ceremonii”, „głupiego Jasia”, „śmirusa”, „czarodzieja”. Był to sposób na przeobrażanie realnego w irrealne, a w konsekwencji na rozpoznawanie absurdów świata. Absurdy mogą być śmieszne, ale mogą być tragiczne bądź melancholijne. To zależy od sposobu połączenia, od jakości części składowych. Co może poeta:

Chciałby opisać różę;
robi kleksy na głowie;
cywilizacja w górze
płyne jak torpedowiec
nad przekłętą kawiarnią „Ocean”.
Nad utraconą wiarą,
nad nadzieją, co zatoneła
(Café-bar „Ocean”)

Ta mieszanina trywialnych realiów, przywoływanych dzieł sztuki, utworów muzycznych, katarynek i Bachów, antycznych bogów, nimf i Muz, nie chroni przed nocą, przed ciemnością. A noc i ciemność stanowią niekwestionowaną „scenografię” w teatrze poetyckim Gałczyńskiego. Główną rolę gra w nim sztukmistrz, któremu wypadło wprowadzić do karnawałowego widowiska zmiażdżone ciało dziewczyny owinięte w narodową flagę, jej kolczyki. Ale śmierć dziewczyny zostaje uszanowana – jej kolczyki stają się przecież nowym gwiazdozbiorem na nocnym niebie. Nie bez znaczenia jest i to, że gwiazdozbiór „Iśni bardzo ślicznie” „tuż koło Baraniej Mordy”.

Wjazd arlekin na wielorybie został szczegółowo wyreżyserowany: jest cyrkowy, bogato wyposażony w jarmarczne rekwizyty (katarynki, papugi); bohater wiezie z sobą rekwizyty „magika”: „zieloną gęś”, katedrę Notre-Dame (choćby z wiersza **Rozmowa z diabłem z Notre-Dame**). Arlekin, jak każdy Arlekin, ma swoją Colombine, „kobietę z oczyma Natalii, która jest niezwyfikowaną boginią”. Tłum, jak przystało na rasowego surrealistę, musi odczuć niezwykłość maga-artysty: jest traktowany przez niego z nonszalanckim dystansem, z pogardą nawet („słyszałem, co myśli hołota”), równocześnie jednak arlekin musi dbać o wywołanie podziwu. Dorożkarze, kataryniarze i „rozpoetyzowani młodzieńcy” tworzą publiczność karnawałową. Dorożkarze

oczywiście z **Zaczarowanej doro ki**, kataryniarze – z **Ulicy Sarg**, bo tam przecież ustawiona została liryczna katarynka:

Kochaną korbą jak najprościej,
kichać mi, bratku, że przeklinasz,
jedno ma prawo do miłości
Orfeusz czy też kataryniarz.

Orfeusz współczesny zamienił kitarę na katarynkę; „boska sztuka” uległa degradacji, w jej obszar wdzierają się stale miejskie rekwizyty – pompy uliczne, reklamy, cytaty z różnych tekstów użytkowych, cmentarne napisy, włączane do wierszy na prawach kolażowej inkrustacji. Umieszczane niekiedy w ramach (**Ulica Sarg**: „**Najlepszy tusz do rz s >Dwie Prozerpiny<**”, nagrobek z **Ballady o mrówkojadzie**), niekiedy jak w **Zaczarowanej doro ce**, tworzą długie przytoczenie-wyliczenie. Z chwytów artystycznych pop-artu, prócz wymiany „wzniosłych” przedmiotów na zwykłe, odnaleźć można charakterystyczne multiplikacje, jak chociażby w parodii wiersza awangardowego:

Spod lewej powieki wyjąłem pompkę wzruszenia.
Świt demaskuje Kraków.
O Melizando!
Mnisi drzew też nie dopowiadają.

Jajo.
Skąd jajo?
Tyle lat i ciągle jajo.
A zdaje się, że chodzi o Pu
a zdaje się, że chodzi o Pu
a zdaje się, że chodzi o Pu
der.

Ważne w tej parodii jest objaśnienie: ”Poeta awangardowy otrzymał zamówienie na reklamę pudru”. Nasza Awangarda głosiła pochwałę nowej, miejskiej cywilizacji, ale nie potrafiła za nią podążać, nie przewidziała wszystkich jej przejawów: „Tyle lat i ciągle jajo”.

Te przykłady wskazują na swobodne posługiwanie się przez Gałczyńskiego chwytami wypracowanymi w dadaistycznym i surrealistycznym malarstwie, na świadome dokonywanie „przekładu” z systemu znaków plastycznych na konstrukcje językowe. **Wjazd na wielorybie** jest demonstracją takich możliwości. „Arcyapostoł cywilizacji „Przekroju”, inaczej niż Przyboś, otwiera się na kulturę masową, przepowiada nadejście nowej epoki. Zielona Gęś i „katedra Notre-Dame ze złota” nie tworzą już opozycji, lecz nową całość. Wiersz jest obroną własnej poetyki – różnej od Przybosia, różnej także od tego, co mieściło się w „narodowej szafie z naftaliną”, której strażnikami stali się publicyści „Dziś i Jutra” i „Tygodnika Powszechnego”. To ich dotyczy ważny fragment tekstu:

Inteligenci tymczasem wertowali słowniki Larussa.
żeby pojąć, co to wszystko znaczy, czy to nie jest przypadkiem kino,
tym bardziej, że nade mną płynęła moja muza,
kobieta z oczyma Natalii, która jest niezweryfikowaną boginią
„Strażnicy narodowej szafy z naftaliną” przypuścili atak na poetę, bo „w
niebie zaczynała się groza”. Nowa cywilizacja nie jest żadną Arkadią:
„turkusowa dziewczyna” zostanie „zgwałcona przez bardzo sprośne monstrum”.
Tylko księżyc w nocy przemienia „w światło całą biedę”, tylko miłość
Colombiny osłodzić może gorycz Arlekina.

Rekwizytornia poetycka w omawianym wierszu wydobywa wątki
autobiograficzne: przywołuje znane utwory, sygnalizuje fakt przyłączenia się
„Tygodnika Powszechnego” do kampanii potępień, wspomina o uznaniu ze
strony studentów (głośny wieczór, zorganizowany przez Koło Naukowe
Sławistów i Polonistów), w którym uczestniczyli „rozpoetyzowani młodzieńcy”.
Dodajmy tu na prawach przypisu, że – być może – był wśród nich Tadeusz
Różewicz. W **U miechach** (1957) umieścił on **Wspomnienie z 1948 roku**
dotyczące „przygody z Gałczyńskim”. Miejsce zdarzenia jest ściśle podane: róg
ulicy Czystej i Dolnych Młynów, gdzie mieścił się bar, jedna z krakowskich
„mordowni” („na podłodze niedopałki // goście // klną i gadają takie sprośne
słowa // jakby nigdy nie biegali za motylkiem”). Nie wiadomo, kiedy bar
zmienił nazwę i specjalizację: do dziś istnieje jako Bar Mleczny „Górnik”.
Sprostowania, a przynajmniej zgłoszenia wątpliwości, wymaga jednak podana
przez Różewicza data: mało prawdopodobne, że w listopadzie 1948 roku
Różewicz siedział w barze z poetą o „zielonych oczach”; Gałczyński w połowie
1948 roku wyjechał z Krakowa; po nieudanej próbie osiedlenia się w
Szczecinie, po przeżytych zawale, osiadł w Warszawie. Najprawdopodobniej
zdarzyło się to w 1947 roku. Trzeba sobie wyobrazić, jak obaj poeci wychodzili
z baru. Na ulicę prowadziły trzy strome schody. Po drugiej stronie ulicy Czystej
było rumowisko, przetrwało ono długo, później był plac Hanki Sawickiej, a dziś
parking przed szpitalem miejskim. Powróćmy do Różewicza:

W drodze powrotnej
na rogu wpadłem w dół
Tu był w czasie wojny basen z wodą
teraz jest zieleniec
W roku 1948 był tam jeszcze śmietnik
ani kropli błękitu

.....
Konstanty stał w tym niebie
między gwiazdami
i mówił:
teraz pojedziemy do Zakopanego
dorożką
ty tu poczekaj a ja skoczę

po pieniądze do Kamyczka
poszedł w ciemność
i nie wrócił

Kiedy się obudziłem
padał deszczyk
wylazłem z dołu
i poszedłem w swoją stronę

„Rozpoetyzowany młodzieniec”, który właśnie w 1947 roku wydał tom wierszy **Niepokój**, był dobrym znajomym Gałczyńskiego, jeśli mówił o nim poufale – „Konstanty z wielką głową kota”. A „Kot” było to „domowe” imię autora **Zaczarowanej doro ki**. Tu jednak muszę sprostować: ironiczne określenie „rozpoetyzowanych młodzieńców”, którzy „nareszcie będą się mogli wyżyć”, nie dotyczy z pewnością Różewicza. Ale warto przypomnieć, że wierszami debiutował wówczas „por. Władysław Machejek”, wiersze publikował także „oficer oświatowo-polityczny” Jerzy Putrament. Ten ostatni nie był już „młodzieńcem”, ale...

O dziesięć lat młodszy od Różewicza poeci „pokolenia ‘56” wchodzić będą do literatury pod urokiem legendy Gałczyńskiego. On sam jednak, po wyjeździe z Krakowa, wyprowadzał się z zaczarowanego kręgu nadrealizmu, błędnie począł po bezdrożach obowiązkowej doktryny literackiej, z trudem chroniąc swą „skrzypkę cygańską”.