

GDYBY NIE BYŁO GALCZYŃSKIEGO...

Witold Gombrowicz u kresu swojego życia, powracając na progu śmierci do początków dzieła, sięgnął do Dantego. Raz jeszcze nawiązał do początkowych fragmentów *Pieśni z Boskiej Komedii*. W *Ferdydurke* aluzje do arcydzieła Dantego podporządkowane były określeniu punktu biografii głównego bohatera powieści – Józia, w którym rozpoczyna się fantastyczna fabuła powieści, w którym w jego pokoju pojawia się demoniczny belfer Pimko i porywa trzydziestoletniego już Józia do szkoły, przywracając mu wiek chłopięcy. W umieszczonym w *Dzienniku* eseju *Dante* średniowieczny poeta jest Gombrowiczowi potrzebny do czegoś zupełnie innego. Tu sytuacja jest dramatyczna, apostrofa do Dantego, jak każde słowo wypowiedziane na progu śmierci, w prostej linii prowadzi do metafizyki. „Wytłumacz, pielgrzymie, jak do ciebie się przedostać?” – zwracał się do Dantego autor *Ferdydurke* i uprawniona jest interpretacja, by to pytanie potraktować jako upominanie się o trwanie pisarza w dziele, historii, by myśleć o nim jak o heroicznej próbie przezwyciężenia dziełem śmierci. W *Ferdydurke* aluzja do Dantego winna być rozpatrywana w kontekście motywu faustowskiego, w eseju *Dante* – wpisuje się w mit orficki. Ten drugi Maurice Blanchot interpretował w następujący sposób: „Gdy Orfeusz zstępuje ku Eurydyce, sztuka staje się potęgą, dzięki której otwiera się noc. Noc, dzięki sile sztuki, przyjmuje go, staje się gościnną bliskością, oczekiwaniem i przyzwoleniem pierwszej nocy. Ale to właśnie ku Eurydyce zstąpił Orfeusz; jest ona dlań skrajnością, którą mogłaby osiągnąć sztuka, jest – pod imieniem, które ją skrywa i pod zasłoną, która ją osłania – głębokim i ciemnym punktem, do którego zdają się zmierzać sztuka, pragnienie, śmierć i noc. Jest ona chwilą, w której istota nocy zbliża się jako inna noc.” I dalej – „Mit grecki mówi: nie można stworzyć dzieła, jeśli bezmiernego doświadczenia głębi – doświadczenia, które Grecy uznawali za

konieczne dla dzieła, doświadczenia, w którym dzieło staje się odporne na brak miary – nie szuka się dla niego samego. Głębia nie ukazuje się wprost, objawia się jedynie kryjąc się w dziele. Bezlitosna i rozstrzygająca odpowiedź. Mit pokazuje jednak także i to, że przeznaczeniem Orfeusza nie jest podporządkowanie się temu prawu: Orfeusz, odwracając się do Eurydyki, niweczy dzieło, dzieło natychmiast obraca się w nicość a Eurydyka powraca w mrok; istota nocy, pod jego spojrzeniem, ukazuje swoją nieistotność. Tak oto zdradza on dzieło, Eurydykę i noc.”¹ Gombrowicz zaś mówi tak: „Czym ma być dla mnie przeszłość rodzaju ludzkiego? Spoczywam na olbrzymiej górze trupów – to ci, co już przeminęli. Na czym tedy spoczywam? Co to jest, ta miazga pode mną, to mrowie istnień wykończonych poza mną? Czy w przeszłości szukać mam ludzi, czy też tylko pewnej oderwanej dialektyki rozwoju? Co od razu rzuca się w oczy: z przeszłości przedostają się do mnie najważniejsi ludzie. Trzeba, w Historii, stać się, by zostać... Wszystkie cmentarze starożytnej Grecji streszczają się do kilkuset osób, jak Aleksander, Solon, Perykles... A z Florencji średniowiecznej iluż pozostało, prócz Danta? W wielkiej defiladzie wszystkich zmarłych świata nie rozpoznałbym nikogo, prócz Wielkich. Lubię arytmetykę, ona ustawia mnie jakoś wobec zagadnień. Ilu ludzi wymiera dziennie? Dwieście, trzysta tysięcy? Codziennie armia cała, ze dwadzieścia dywizji, idzie do grobu. Nie znam, nie wiem, nie jestem au courant... nic... nic... wszystko poza mną. (...) Śmierć jest powszechna, niewyraźna, zamazująca. Ale ja? Ja w tych warunkach? Ja z moimi koniecznościami, z koniecznościami mego ja? Im mniej mogę rozróżnić w tych tłumach cmentarnych, tym bardziej czepiam się Wielkich. Tych znam osobiście. Historia, to oni. Żadne panopticum z okrucichów mi ich nie zastąpi. Czy jednak mój stosunek do nich jest dostatecznie osobisty?”²

Jako, że wiele Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego z Gombrowiczem łączy, szczególnie na płaszczyźnie szeroko rozumianego autorskiego podmiotu i – inaczej – podmiotowości, spróbuję tu jakby w imieniu autora *Niobe* zadać podobne pytanie,

¹ M. Blanchot: *Spojrzenie Orfeusza*. Przeł. M. P. Markowski. „Literatura na świecie” nr 10(303)/1996, s. 36-37.

² W. Gombrowicz: *Dziennik 1961-1966. Dzieła tom IX*. Red. J. Błoński, Kraków 1986, s. 234-235.

jakie w *Dantem* stawiał Gombrowicz. Co do takiego zabiegu uprawnia? Z całą pewnością nie „ranga” pisarstwa obu, choć tak naprawdę – czy w przestrzeni cywilizacji oraz humanistyki „ponowoczesnej” i „poststrukturalnej” potrafimy jeszcze konstruować wiarygodne i obiektywne aksjologie? Na przykład czy hierarchia wartości „literackich”, nawet jeśli jest jeszcze możliwa, to czy jest wiarygodna? Wątpię. Gombrowicz to w *Dantem* dostrzegał – ten esej to nie tylko heroiczne pytanie o trwanie autorskiego „ja” w dziele i historii, to jest też tekst napisany przeciwko Michelowi Foucaultowi... Gałczyński koncepcji autora *Słów i rzeczy* nie znał, znać nie mógł radykalizmu postawionego przez niego pytania „kim jest autor?”³ Ale droga, jaką konsekwentnie w swojej twórczości szedł – kreowania własnej legendy, „rozmnazania” podmiotu autorskiego, konstruowania „podmiotu sylleptycznego”⁴, autoironii lirycznego „ja” (i ironii w stosunku do „Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego – poety” – „Koń też by pisał wiersze...”⁵) oraz budowania ram tekstualnych, w których aż roi się od – by sparafrazować podtytuł *Końca świata* – „wizji świętego Ildefonsa” – stanowi przecież jakąś antycypację Foucaultowskiego pytania i diagnozy współczesnej cywilizacji: „Można sobie wyobrazić kulturę, w której dyskursy krążyłyby bez najmniejszej troski o autora. Każdy dyskurs, niezależnie od formy, wartości i sposobu traktowania, rozwijałby się w bezimiennym mamrotaniu.”⁶ Otóż właśnie – o tą bezimienność (mamrotania) Gombrowiczowi – jak sądzę – chodziło, ale grozę (to nie jest określenie zbyt dosadne!) bezimienności odczuli też Gałczyński, Aleksander Wat, Rafał Wojaczek i paru innych... Wymieniam te nazwiska, bo siła tego wyliczenia tkwi w różnorodności.

³ Tytuł eseju Michela Foucaulta, do którego też w wielu fragmentach niniejszego szkicu będę się odwoływał; por. M. Foucault: *Kim jest autor?* Przeł. M. P. Markowski. W: Tegoż: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Wyb. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 199-219.

⁴ Kategoria zaproponowana przez R. Nycza; zob. R. Nycz: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W: Tegoż: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 85-116.

⁵ Incipit wiersza K. I. Gałczyńskiego *Evviva la poesia*; zob. K. I. Gałczyński: *Poezje. Dzieła wybrane, t. I*. Wyb. i oprac. K. Gałczyńska, Warszawa 2002, s. 56-57; wszystkie cytaty z twórczości Gałczyńskiego będą pochodziły z tej edycji (*Proza. Dzieła wybrane, t. III*. Wyb. i oprac. K. Gałczyńska, Warszawa 2002), zaznaczam je w nawiasach kwadratowych z podaniem tomu i strony, z których je zaczerpnąłem.

⁶ M. Foucault: *Kim jest autor?...*, s. 219.

Nie pytam, co pozostało po Gałczyńskim, które fragmenty jego dzieła doznały „długiego trwania” w historii literatury polskiej, jakie składniki legendy poety na trwałe zadomowiły się w literackiej świadomości. Nie pytam, bo na tak postawione pytanie krytycy i apologety, badacze i czytelnicy autora *Zielonej Gęsi* udzielili już wielu, i różnorodnych, odpowiedzi. Snując przypuszczenie „gdyby nie było Gałczyńskiego...”, pytam o ten element jego twórczości, który by można określić jako troskę (a nawet jej nadmiar) poety o trwanie własnego imienia w dziele, legendzie, historii. Troskę, którą nieprzychylny czytelnik uznać może jako egocentryzm poety... Może i Gałczyński oraz Gombrowicz byli egocentrykami, może nawet byli po prostu egoistami, ale bez tego by nie można pewnie pisać *Satyry na Wszechświat* lub tytułować powieści *Kosmos*...

Jest w poezji Gałczyńskiego tak, że jego nazwisko i imiona stanowią synonim poety, które to z kolei określenie obrasta w pokaźną ilość metonimii, które przekroczyły ramę poetyckiego tekstu i stały się nieodłącznymi składnikami jego legendy. Autotematyzm tej poezji, nachalny i nadmierny, wykreował autolegendę poety. Ten zaś projekt (każda autolegenda jest przecież projektem – artysta narzuca potencjalnemu odbiorcy siebie, mówi mu: „takiego mnie masz, jakiego Ci daję, choć może to nie jest o mnie prawda”) „rozmnożył” i wzmocnił Gałczyńskiego jako: „trąbiącego poetę”, „wieszczą” [I-21], „słodkiego szarlatana”, „poetę Konstantego”, „poetę najśłodszego, hodującego kwiatki” [I-29-30], „ślepego lunatyka” [I-39], „poetę, łotra i łobuza” [I-52], „zielonego Konstantego”, „srebrnego Konstantego” [I-92], „balwierza holandskich chmur”, „bezużytecznego poetę” [I-105], „odźwiernego haremu”, „pacyfistę”, „wędrownego buffona”, „błazna” [I-107-109], „grafomana” [I-118], „Gałczyńskiego (...) – przepraszam, to nie ja” [I-169], „głupiego świerszczyka”, „koleżskiego registratora”, „Kostię” [I-170], „Orfeusza czy też kataryniarza” [I-208], „prowincjonalnego Orfeusza” [I-223], „szalonego Autora” [I-226], „angelologa”, „Polaka”, „wariata”, „magika”, „małpiszona” [I-231-233], „tragicznego konduktora”, mówiącego o sobie „Nazywam się Węgorz. Przez »ę«”, „ja inteligentnego, ja niedopasowanego” [I-279-280], „AUTORA W NOCNE GODZINY Z POWODU MARIENSZTATU W INNYCH SPRAWACH NIECZYNNEGO” [I-330],

„dezertera”, „zdrajcę” [I-382-284], „księżyc” [I-397-402]... Te określenia można mnożyć... Ich „pomysłowość” oraz autoironia są bezdyskusyjne, jak bezdyskusyjna jest także ich legendowa potencja. Strategia rozmnażania nazw (i ról) poety łączy jakoś, przynajmniej w polskiej tradycji literackiej, z Gombrowiczem. Nie jest też – podobnie, jak u autora *Pornografii* – bezinteresowna. Obaj dokonują aktu autokreacji, by – przyjmuję tu koncepcję Paula de Mana, autobiografii jako „od-twarzania”⁷ – poprzez rozmnażanie ról i stylów w jakich występuje lub jakich używa autorski podmiot, „rozrzedzić” swoją tożsamość, by skryć za nimi podmiotowość. Ale tu współbieżność się kończy. Po stronie Gałczyńskiego – bogactwo *signifiant*, u Gombrowicza – *signifié*. W przypadku Gałczyńskiego niedaleko stąd wcale do postulowanej przez Jana Brzękowskiego, a inspirowanej programem Tadeusza Peipera, „wyobraźni wyzwolonej”, choć przecież autor *Pieśni* niechętny był awangardom. W wypadku Gombrowicza – skupienie, koncentracja, nieodległe od dyskursu filozoficznego czy eseistycznego. Być może, ale tej hipotezy nie umiem w pełni uargumentować, źródeł rysującej się rozbieżności można szukać w egzystencjalnych doświadczeniach obu pisarzy. Według takiej wykładni Gombrowicz, skupiony w sobie i na sobie, skrywałby lub chronił własną intymność i cielesność. Gałczyński zaś – usprawiedliwiał?... Prowadzi to w stronę homoseksualizmu pierwszego i alkoholizmu drugiego?...

Nie lubię kłiwego liryzmu Gałczyńskiego w wielu jego wierszach, nie lubię i nie potrafię zracjonalizować i usprawiedliwić ideowych wyborów poety” – „Zachwyca mnie parę fraz Gałczyńskiego („liryka, liryka, / tkliwa dynamika, / angelologia / i dal” [I-231]; („Koń by też pisał wiersze, / gdyby mu dać sto złotych, / też miałby aspiracje, / ambicje i tęsknoty;” [I-56]), śmieję się w jego teatryku *Zielona Gęś*, zachwycając poczuciem humoru, doceniam przenikliwość satyryka trafnie oceniającego (niezależnie od własnej sytuacji i politycznej koniunktury) sytuację polskiej inteligencji („Wciąż uciekamy. Z miasta do miasta. / Inteligenci. Tęskniąca nacja. Ginąca klasa. / Mali, zmarznięci.” [I-133]) i poety, który – bodaj jako jedyny – potrafił

⁷ Zob. P. de Man: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M. B. Fedewicz. W: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*

znaleźć ekwiwalentny styl jej opisu. Gdzieś między geniuszem a grafomanią, między szlachetną wzniosłością a etycznie podejrzanym, więc pustym, patosem – rozpięta jest przestrzeń lektury tej poezji. Rozumiem przedsięwzięcie Czesława Miłosza, jego na autora *Poematu dla zdrajcy* ataku – w *Traktacie poetyckim*, *Zniewolonym umyśle*, w *Prywatnych obowiązkach wobec literatury polskiej*, nawet w *Historii literatury polskiej*.⁸ Gdy piszę o tendencji Gałczyńskiego do „usprawiedliwiania” (intymności i cielesności), mam i to na myśli, że niejako zmusza ona poetę do poruszania się po pełnej skali – wrażliwości, poetyckich stylów, przestrzeni (od rysztołu do arkadii), wyobraźni. Miłosz „czyta” Gałczyńskiego przez pryzmat takich fragmentów:

Spokój, Kostia. Bo Żydy z „Ziemiańskiej”
 będą pasać słowiańskie ciele,
 a młody poeta Wyspiański
 starą bajkę napisze – „Wesele”.

[I-170]

Na Żydów podaj składkę,
 Bormana nie obrażaj,
 Ty swoją starą matkę
 Na wstyd nie narażaj –

[I-175]

Rozmnożyli się jak Żydzi...
 Alef... Belah... Gudramelah...
 – Pan dyrektor? – Jeszcze nie ma.
 Chwalmy dyrektorów.

[I-177]

Ale są też w tej twórczości przeciwieństwa, napisane dziesięć lat później, *Dziecko żydowskie i Na śmierć Esteriny deportowanej przez hitlerowców Wenecjanki*. Właśnie – dziesięć lat: 1938-1948. Między nimi przepaść, czarna dziura. Wpierw satyra, pryncypialny paszkwil – potem styl elegii. Motywację – oczywistą – zmiany stylu poetyckiego mówienia narzuca historia. Problem jednak taki, że taka interpretacja niewiele ze źródeł metamorfoz autorskiego podmiotu wierszy Gałczyńskiego wyjaśnia, za chwilę wszak (za trzy lata) powstanie *Poemat dla zdrajcy*... W podręczniku do historii literatury polskiej Miłosz wspominał na przykład, że: „Gałczyński napisał parę wierszy zapowiadających »noc długich noży« dla Żydów i intelektualistów; ale pijany, odwiedzał poetów, których podziwiał, na przykład Juliana Tuwima, i całując ich po

⁸ Pisałem na ten temat w referacie *Czesław Miłosz czyta Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* przedstawionym na konferencji poświęconej twórczości autora *Końca świata* zorganizowanej w Neapolu w maju 2003 roku.

rękach błagał o przebaczenie.”⁹ W lekturze Miłosza – świadomie mocno ją upraszczam – Gałczyński to „dobry poeta”, ale „pijak i kanalia”. Autor *Zniewolonego umysłu* jest w swojej moralnej ocenie równie pryncypialny, jak pryncypialny był autor *Skumbrii w tomacie*, gdy „noc długich noży” zapowiadał. Gdy we wspomnieniu Miłosza pijany Gałczyński prosi Tuwima o wybaczenie, to jest to taki sam gest usprawiedliwienia, jaki odczytuję w strofach kończących wiersz *Dziecko żydowskie*:

Żydowskie dziecko. Kwiat, co rósł w sekrecie.
Świerszczyk ukryty w szparze. A rodzice
i stara babka, wszystko padło w getcie,
oświetlone ogniem i księżycem.

Dzisiaj jest dobrze, prawda, moje dziecko?
Kwiaty znów pachną. Gwiazdy znów migocą.
Ale ja także znam kolczasty drut i noc niemiecką
i czasem też krzyczę nocą.

[I-303]

To „ja” z ostatniego dwuwersu, autobiograficzne, to zrównanie przez autorski podmiot doświadczenia przeżycia „nocy niemieckiej”, spełnienia przecież „nocy... Bartłomieja” (z wiersza *Moja gwiazdka* [I-169]) i doświadczenia żydowskiego dziecka, które przeżyło *holocaust*, zdaje się być wystarczającą podstawą, by Gałczyńskiego atakować, by go nawet potępiać. *Dziecko żydowskie* staje się w takiej lekturze wierszem skrajnie niemoralnym... Miłosz pisał o prośbach o wybaczenie – tu nie o wybaczenie, myślę, idzie. Usprawiedliwienie jest adekwatniejszym określeniem. Nie umiem na podstawie lektury poezji autora *Zielonej Gęsi* atakować i etycznie oraz ideowo ganić poetę. Tekst Gałczyńskiego z bogactwem *signifiant*, a ubóstwem *signifié* tego kategorycznie odmawia. „Ja” – ale które? Konstanty – „zielony” czy „srebrny”? „Szarlatan” czy „ślepy lunatyk”? „Wieszcz” czy „bezużyteczny poeta”? „Błazen” czy „małpison”? Tekst Gałczyńskiego zdaje się być pozbawiony podmiotu, jest sierotą. Ale przecież jest łatwo rozpoznawalny, każda nieomal jego cząstka silnie jakąś podmiotowością, tożsamością, nasycona. Każdy nieomal wers „podpisany”. Dramatycznie brzmi w nim zapisana w *Notatniku* pod datą 17 X 1941 notatka: „Kira, Nastusia, Jerzy i Duchy Najdroższych Zmarłych – wspomagajcie mnie w walce o honor.” [III-429]

⁹ Cz. Miłosz: *Historia literatury polskiej do roku 1939*. Przeł. M. Tarnowska, Kraków 1993, s. 469.

Ton usprawiedliwienia pojawia się w twórczości Gałczyńskiego często, szczególnie w utworach zawierających w tekstualnej ramie dedykację kierowaną do córki Kiry lub żony Natalii lub w utworach konstruowanych jako apostrofy do córki lub żony. Najważniejszymi z mojego punktu widzenia są spośród nich *Księżyc* i niedawno opublikowane staraniem Kiry Gałczyńskiej *Szkice do wiersza „Księżyc”*. Najważniejszymi, bo rozpoznaję w tych wierszach styl i tęsknotę, które stanowiły punkt wyjścia prezentowanej w niniejszym szkicu lektury poezji autora *Zaczarowanej drożki. W Księżycu*:

Któż ja jestem? Płochy blask na ścianie,
a to moje polskie pożegnanie.

Rzeczy miłe, ponure i jasne,
dobrej nocy! Ja za chwilę zgasnę!

Światło moje cichnie jak muzyka.
Ten promień niech zostanie. Ja znikam.

Lecz nim zniknę – byście pamiętali –
Swój ostatni koncert dam w tej sali;

(...)

A ty, srebrna, śpisz ze srebrną twarzą,
I jest nocny czas, i sny się marzą.

Gdy odejdę, nie płacz, moja żono –
ja księżycem wrócę pod tve okno.

Kiedy w szybie promień zamigoce,
wiedz: to ja. Twój księżyc. Serce nocy.

[I-395, 396]

Zaś w ostatnim szkicu do tego utworu:

Kiedy umrę i łopaty stukną,
potem trawa porośnie na grobie,

jako księżyc wrócę pod tve okno,
będę bajki opowiadał tobie,

lecz wprzód dom twój rozsrebrzę na biało
farbą taką srebrną, doskonałą.

Noc wrześnieowa także się rozsrebrzy,
noc, ulica i ten cień na ścianie,

i przechodzień powie: – Ależ księżyc
świeci dzisiaj jakoś niesłychanie,

i położy swą rękę na serce
nic nie wiedząc, że to ja tak świecę.

[I-403]

Tu jest perspektywa orficka, tu jest perspektywa Orfeusza przekraczającego próg śmierci, Orfeusza niweczącego swe dzieło i Orfeusza ratującego swoje dzieło. Ale Orfeusza, któremu ciąży wina, usprawiedliwiającego swoje życie i dzieło, Orfeusza ratującego się wiarą trwania w dziele.¹⁰ Pisał o autorze *Koniec świata* (w 1938 roku) Gombrowicz: „Gałczyński bierze czytelnika za nos i zadziera mu twarz do księżycy – puszcza mu w sam nos bańki mydlane – daje mu prztyczki w nos – oto, jak sformułowałbym naczelny rys jego proceduru artystycznego, ale widzicie sami, że w tych definicjach nos czytelnika gra decydującą rolę, że bez nosa nie może się obejść. Żaloszny kurs dzisiejszej literatury na »rzetelność« i »autentyczność«, bardzo prymitywnie pojętą, nie znosi wszelkiej elastyczności słowa i zachwała nędną dosłowność – że, niby, pisz szczerze, co myślisz i kwita. A tymczasem mistyfikacja jest w pewnym stopniu nieunikniona w sztuce, jak i w życiu, co wynika z godnych szacunku lęków i wstyduw jednostki wobec innych ludzi. Mistyfikacja wtedy jest rzetelna, gdy mechanizm jej jest obnażony, to znaczy, gdy autor nie ukrywa, że mistyfikuje i w ten czy inny sposób wprowadza czytelnika w psychologiczne pobudki, które zmuszają do tej taktyki. (...) Twórczość Gałczyńskiego odznacza się wyraźnym dążeniem do zrzucenia zbyt już obfitego bagażu obowiązków, ciężarów, kanonów i zasad, których pisarz współczesny tyle na siebie nałożył, że już prawie nie może się poruszać, że to mu paczy i talent i charakter. W tym dążeniu do uelastycznienia i uprężnienia literatury nie jest Gałczyński odosobniony”¹¹ Nos, szczerłość, mistyfikacja, czytelnik, obowiązki, ciężary, kanony, zasady, talent, charakter... – wybrałem kluczowe słowa z recenzji Gombrowicza, przypominam że napisanej po wydaniu tomu wierszy, wśród których znalazły się te najbardziej przez Miłosza ganione. Gombrowicz nacjonalizm (czy antysemityzm) tych utworów ignoruje – Miłosz wokół nich konstruuje swój profil lektury. Gombrowicz sytuuje się po stronie talentu, Miłosz

¹⁰ Do łączenia, utożsamiania roli poety z mitem orfickim w ostatnim okresie twórczości Gałczyńskiego uprawniają – jak sądzę – rozważania na temat Orfeusza prowadzone w *Notatniku* oraz wiersz *Powrót do Eurydyki* (1946).

¹¹ W. Gombrowicz: *Uwagi dyletanta*. W: *Proza. Reportaże. Krytyka. 1933-1939. Dzieła t. XII*. Red. J. Błoński i J. Jarzębski, Kraków 1995, s. 358-359.

– charakteru... A przecież nie można zarzucić autorowi *Ferdynurke*, że był „głuchy” na antysemicki i nacjonalistyczny dyskurs w międzywojennym dwudziestoleciu – przypominam *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*. Gombrowicz jeszcze przed wojną dostrzegł w Gałczyńskim sojusznika w swojej walce o suwerenność i niezależność literatury oraz obowiązku pisarza, by odrzucić obowiązki narzucane mu z zewnątrz, by tylko – ale rzetelnie – „mystyfikować”, „opowiadać bajki”. Gałczyński się z tego obowiązku wywiązać nie potrafił, pozostał ton usprawiedliwienia – wobec czytelnika, wobec żony, córki.

Gdyby nie było Gałczyńskiego... Zapewne by zabrakło w historii poezji polskiej minionego wieku paru wierszy, zapewne jakiś inny poeta wypełniłby lukę pozostawioną przez splot liryzmu, kpiny, ironii, groteski, niepoważnego mówienia o sprawach poważnych i poważnego o błahych. Zapewne innym tonem toczona by była dyskusja o losie polskiego inteligenta. Pewnie inaczej wyglądałby bez *Zielonej Gęsi* polski kabaret. Uboższa byłaby galeria polskich legend literackich, uboższy bez *Zaczarowanej drożki* literacki Kraków. To nie są błahe ślady obecności poety, ale to jednak są ślady, które mogą ulec zatarciu. Wyobrażalny i prawdopodobny jest taki moment recepcji tekstu poety, w którym jego liryzm przestanie wzruszać (choćby z uwagi na skromny stosunkowo arsenał poetyckich środków i akcesoriów świata przedstawionego w liryce Gałczyńskiego wykorzystywany), jego wyrafinowany dowcip śmieszyć i inspirować twórców kabaretu, jego groteska straszyć i bawić grozą końca świata, a troskliwie ośmieszony polski inteligent stanie się zjawiskiem historycznym, przez co coraz mniej zrozumiałym. Nawet jego zbyt łatwe, koniunkturalne, gorliwe i po prostu głupie ideowo-polityczne zwroty zapomniane. Nie będzie już też tych, którzy – jak Konstanty Aleksander Jeleński – będą mogli wspomnieć przyjaźń z poetą: „Kocham poezję Gałczyńskiego i w ciągu naszej krótkotrwałej przyjaźni byłem pod jego osobistym urokiem. Chcę dziś pisać tylko o poecie, ale właśnie w tym wypadku poeta i człowiek są ze sobą nierozzerwalnie związani. Rzadkie to w poezji polskiej zjawisko.”¹² Czy zapowiadam tu zmierzch popularności Gałczyńskiego? Czy chcę usunąć jego

¹² K. A. Jeleński: *Bluzka z błękitnych pereł*. W: I-5-6; wyróż. – J. O.

twórczość z podręczników do historii literatury polskiej XX wieku? Nie. Przeciwnie. Sądzę, że najistotniejszym, najbardziej wyrazistym i najtrwałszym śladem pozostawionym w polskiej kulturze przez Gałczyńskiego jest ślad podmiotowości, starannie przez tekst Gałczyńskiego zacierany, na powierzchni mieniący się wieloma, może nawet zbyt wieloma barwami i twarzami, w swojej głębokiej strukturze ciemny i tragiczny. Proponowana przeze mnie lektura chce zobaczyć „prowincjonalnego Orfeusza” w tym geście najistotniejszym, gdy odwraca się do Eurydyki, gdy – parafrazując Blanchota – niweczy dzieło, a odradza się jako Orfeusz...

Inny polski poeta minionego wieku, także chętnie się w swojej poezji utożsamiający z Orfeuszem, także zafascynowany mitem orfickim, pisał: „jedynym dziś kryterium sprawdzalnym jest twarz poety (...) Jedynym uchwytym gwarantem jest szczerłość – właściwość tedy moralna”¹³; a w innym miejscu: „Jest [się – dop. J. O.] poetą, a mówiąc to nie ma [się – dop. J. O.] na myśli obojętnego zapewne faktu pisania wierszy, ale że w pewien specyficzny sposób przeżywa [się – dop. J. O.] wszelkie przeżycia, (...)