

UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

Emilia Borowska

Nr albumu 5955

AUTOIRONIA WYZWALAJĄCA
W POEZJI
KONSTANTEGO ILDEFONSA
GAŁCZYŃSKIEGO

Praca magisterska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Elżbiety Feliksiak

Białystok 2006

SPIS TREŚCI

Wstęp.....	3
Wykaz skrótów.....	6
Rozdział I. Budowanie pojęcia "autoironia wyzwalająca".....	7
Rozdział II. Gra ze stereotypami jako „wolność od”.....	23
A) Tylko nie wieszczem ani... kapłanem!.....	28
B) Tylko nie w lakierkach ani... w kontuszu.....	46
Rozdział III. O znoszeniu antynomii.....	59
A) Człowiek publiczny – człowiek wolny.....	61
B) Życie prywatne – legenda.....	75
Rozdział IV. Autokreacja, czyli „wolność do”.....	89
A) Własnym głosem.....	91
B) Druga twarz.....	107
Zakończenie.....	131
Wykaz dzieł cytowanych.....	133

WSTĘP

Niniejsza praca za przedmiot zainteresowania obiera autoironię w tekstach poetyckich Gałczyńskiego spełniającą określony cel – pozyskiwanie wolności. Funkcja ta jest jedną z wielu możliwości, jakie stwarza temat autoironii, choć jak sądzę tą najistotniejszą. Bo w gruncie rzeczy niemal wszystkie pozytywne wartości prowadzą się właśnie do tej jednej – do wolności. Opracowania problemu „autoironii wyzwalającej” podejmuję się nie tylko ze względu na fascynację zjawiskiem autoironii i twórczością Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, ale także dlatego, że jest ono potrzebne, bo wypełnia lukę w badaniach. Po pierwsze w badaniach nad autoironią, zwłaszcza że nawet problem ironii nie jest dostatecznie opisany. W roku 1984 Piotr Łaguna stwierdził: „problematyka ironii do chwili obecnej (...) nie znalazła w polskich badaniach należytego odbicia”¹ i stan ten niewiele się zmienił do dziś. Po drugie poszerza badania nad poezją autora *Balu u Salomona* o nowy punkt widzenia. Spostrzegana jest ona bowiem tylko jako groteskowa czy humorystyczna. Niewielu zaś badaczy mówi o autoironii w poezji Gałczyńskiego, a jeżeli nawet poruszają ten temat, to tylko wzmiankowo. Z kolei Marta Wyka wręcz zaprzecza występowaniu w tej poezji ironii w ogóle². Są jednak i takie uwagi, jak ta poczyniona przez Elżbietę Sidoruk, piszącą, że poeta –

„jest z założenia autoironiczny, a przy tym lubi zwracać na siebie uwagę poprzez różnego rodzaju metafikcjonalne wtręty. Jest to cecha poezji Gałczyńskiego, która ujawnia się zarówno w utworach lirycznych, jak i satyrycznych”³.

¹ P. Łaguna, *Uwagi wst pne*, w: idem, *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnie teoretycznych ironii)*, przedm. W. Maciąg, Kraków 1984, s. 15.

² „Nie ironizował, (...) bo intelektualna ironia była mu obca. Ale śmiał się (...)” M. Wyka, *Gałczy ski*, w: *Lektury i problemy*, oprac. J. Maciejewski, Warszawa 1976, s. 408. oraz – „poczucie dystansu było, jak się wydaje, zdecydowanie obce Gałczyńskiemu – sentymentalnemu lirykowi” M. Wyka, *Kategoria groteski*, w: eadem, *Gałczy ski a wzory literackie*, Warszawa 1970, s. 110.

³ E. Sidoruk, *Biazen katastrofist podszyty*, w: eadem, *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Le mian ± Tuwim ± Gałczy ski*, Białystok 2004, s. 258.

Jest to istotna inicjatywa wręcz domagającą się rozwinięcia. Po części uzasadnia ona także mój wybór, by celem niniejszej pracy uczynić wykazanie tego, że *autoironia jest w nim i wartym uwagi zjawiskiem w poezji Gałczyńskiego zarówno jako chwyt, jak i jako postawa pełni ca rol no nika wolno ci.*

Jednak chwytu nie rozpatruję tu według koncepcji formalistów jako uniezwyklenia niemającego związku z psychologią czy z życiem, a wręcz przeciwnie. Pytania, jakie wobec tego tu zadaję, to pytania o przyczyny skłaniające poetę do posługiwania się autoironią, do przyjmowania takiej postawy i o to, jak za jej sprawą udaje mu się być człowiekiem wolnym i nim pozostawać. W pracy na ogół będę posługiwać się kategorią autora – Gałczyńskiego, mając na myśli bądź postać rzeczywistą, bądź jej poetyckiego sobowtóra. Podmiot liryczny tej poezji bywa bowiem często w znacznym stopniu literackim ekwiwalentem osoby pisarza, wiążąc się z jego doświadczeniami życiowymi, zapatrywaniami czy aspiracjami. Podejmuję także próbę zbadania tego, jakim zjawiskiem jest autoironia, określenia jej cech znamiennej i miejsca w teorii literatury.

Poddając obserwacji reguły budowania autoironii zarówno jako pewnej konwencji literackiej, jak i jako pojedynczej realizacji, sięgam po poetykę immanentną oraz poetykę opisową. Natomiast z racji tego, że przy autoironii zachodzi potrzeba podejmowania prób odczytywania intencji samego autora, pojawiać się może pewien element metody hermeneutycznej, a mianowicie – że czytelnik lepiej rozumie autora niż on sam siebie.

Materiał, na którym będę rozpatrywać problem, to nie tylko liryka, ale i inne formy wypowiedzi poetyckiej Gałczyńskiego. Najważniejszy zaś kontekst leży u podstaw psychosocjologii, a stanowią go relacje pomiędzy dziełem poetyckim a światem pozaliterackim. Kontekstami pobocznymi są zaś: korespondencja Gałczyńskiego, odwołania do zjawisk literackich dwudziestolecia międzywojennego oraz nawiązania do innych twórców także posługujących się ironią bądź autoironią. Źródłami wspierającymi tę pracę są studia z zakresu filozofii, psychologii, socjologii, antropologia kultury, historii, teorii literatury i oczywiście sama literatura. Prace poświęcone samemu poecie, czyli monografie, wspomnienia córki i przyjaciół, artykuły w czasopiśmie i w internecie, nie zaspokoili jednak potrzeb tematu niniejszej pracy, ponieważ, jak już mówiłam, prawie nie jest on w nich poruszany. Badania utrudniał także, a jednocześnie stanowił poznawcze wyzwanie, fakt, że wiele spraw dotyczących osoby i twórczości Gałczyńskiego jest

przedmiotem kontrowersji, a i są takie, o których w ogóle nie wiele wiadomo. Ponadto trudno jest nawet rozstrzygać o wiarygodności niektórych prac, ponieważ ani wiedza, ani chęć bycia obiektywnym nie chronią badaczy przed przepuszczaniem dzieł poety przez pryzmat własnych doświadczeń i aksjologii. Na to jednak narażona jest także moja praca. Pewnym wsparciem były publikacje poświęcone ironii, która stanowi główny punkt odniesienia w mówieniu o interesującym nas tu zabiegu, a także teksty zajmujące się zagadnieniem komizmu, na których marginesie autoironia się pojawiała.

Poszczególne rozdziały pracy uporządkowane zostały według typów wolności, jaką osiąga poeta – podmiot liryczny za sprawą aktów autoironii, a nie według odmian bądź odcieni autoironii. Układ drugi byłby bowiem dość formalistyczny, co mogłoby grozić nudą, a co gorsza, wprowadzałoby większy chaos w strukturze pracy i zmuszało do powtarzalności. Wpływ na to miałyby przede wszystkim trudność dokonania podziału utworów, z których w niemal każdym mamy do czynienia z kilkoma typami autoironii. Wolność zaś, jako oczywista wartość – konieczny warunek człowieczeństwa, problematyzuje temat, pozwala na ukazanie procesu kształtowania się osobowości, która chce ją osiągnąć, a posiadłszy, dzięki niej się samorealizować. Niezbędna terminologia zostaje wprowadzona w rozdziale pierwszym, a poszczególne odsłony zagadnienia zawierają się w kolejnych. Rozdział drugi poświęcony zostaje problemowi stereotypów. Jest to etap wyzwania się poety spod piętna społecznych wyobrażeń na temat ról, których się podejmował jako pisarz i jako obywatel. Rozdział trzeci stanowi oś, na której spotykają się zagadnienia „wolności od” z rozdziału drugiego i „wolności do” z rozdziału ostatniego. Tu obiektem obserwacji staje się bowiem umiejętność godzenia spraw, które reprezentują odmienne wartości czy różne dziedziny życia, ale poddane wyzwajającej sile autoironii nie przyczyniają się do zahamowania jednostkowego, indywidualnego rozwoju poety. Natomiast ostatni rozdział traktuje o efektach wcześniej podejmowanych działań, o tym, do czego poeta się wyzwolił, a także dlaczego jego dążenie do wolności nie ustaje na tym etapie.

Mam nadzieję, że uda mi się rozstrzygnąć zarówno tę, jak i wcześniej wymienione kwestie. Spodziewam się wręcz, że udowodnione zostanie to, że w poezji Gałczyńskiego autoironia nie jest zjawiskiem marginalnym ani błahym, bo spełniającym szczególną rolę i dlatego też wartym obserwacji.

WYKAZ SKRÓTÓW:

- DPI** – Gałczyński K. I., *Dzieła w V tomach. Poezje*, t. I, red. Z. Fedecki,
N. Gałczyńska, przedmowa i przypisy A. Stawar, Czytelnik, Warszawa 1979.
- DPII** – Gałczyński K. I., *Dzieła w V tomach. Poezje*, t. II, red. Z. Fedecki,
N. Gałczyńska, przedmowa i przypisy A. Stawar, Czytelnik, Warszawa 1979.
- DPIII** – Gałczyński K. I., *Dzieła w V tomach. Próby teatralne*, red. Z. Fedecki,
N. Gałczyńska, przedmowa i przypisy A. Stawar, Czytelnik, Warszawa 1979.
- Dw** – Gałczyński K. I., *Dzieła wybrane*, t. I, wybór i opracowanie K. Gałczyńska,
wstęp K. Jeleński, Czytelnik, Warszawa 2002.

„Człowiek musi przetrwać siebie,
aby umieścić się
na tej płaszczyźnie życia,
na której poczuje się
najbardziej sobą i u siebie”⁴.
(J. Tischner)

ROZDZIAŁ I

BUDOWANIE POJĘCIA – „AUTOIRONIA WYZWALAJĄCA”

Celem niniejszego rozdziału jest stworzenie podstaw terminologicznych, mających służyć jasności co do przedmiotu, o którym będzie mowa. Jest nim bowiem autoironiczność podmiotu lirycznego wierszy Gałczyńskiego w funkcji wyzwalającej. Jeden z filarów, na których opieramy dążenia do uchwycenia specyfiki tego zjawiska, stanowią będą próby przeprowadzenia analogii między autoironią a zjawiskiem jej najbliższym, czyli ironią, która jednakże doczekała się w literaturze polskiej niewielkiej liczby prac. Jednocześnie rozpatrywać będziemy różne koncepcje wolności ze szczególnym

⁴ J. Tischner, *Ludzie z kryjówek*, w: idem, *Mylenie według wartości*, Kraków 2002, s. 422.

uwzględnieniem tych, w których świetle autoironia zyskiwałaby status przejawu wolności. Pomocne będzie także poruszenie takich kwestii, jak: komizm (wraz z szeroką gamą jego odmian), absurd, autotematyzm i problem poznania. Jednak za ich pomocą jedynie zbliżymy się do istoty nurtującego nas tu problemu. Niemożliwe jest bowiem obiektywne stwierdzenie, jakie były intencje danego autora, ani też rozstrzygnięcie o jego wolności. Zjawiska te są tak różnorodne i złożone, że „traci się nadzieję na znalezienie kiedykolwiek jakiegoś jednolitego rdzenia tych pojęć”⁵, a mimo to proponuję podjąć próbę ich zdefiniowania.

Kluczowe pojęcia, czyli autoironia i wolność, należą do różnych dziedzin, odpowiednio do estetyki i do ontologii czy też do etyki. Ponadto mają one sprzeczne nacechowanie emocjonalne, autoironia jest uważana za przejaw pewnej negatywności, wolność zaś za wartość pozytywną⁶. A jednak ich korelacja, założona w pracy, znajduje rację bytu. Okazuje się, że przypisywane im wartości mogą ulec przenicowaniu, dając zupełnie nową jakość. Aby jednak zmiana była zauważalna, należałoby najpierw przeanalizować te zagadnienia z osobna, by następnie wykazać ich łączliwość.

Autoironię od ironii zdawałaby się odróżniać jedynie kwestia tego, kim jest ich adresat, więc podążajmy wstępnie za tą myślą. W przypadku autoironii jest nim nie coś transcendentnego względem ironisty, ale on sam. Niemniej jednak istnieje wiele punktów stycznych między autoironią a ironią, które stanowią bardzo ważny element w myśleniu o autoironii. A zatem najogólniejsza definicja ironii mówiąca, że jest to:

„pozorna aprobata lub pochwała, która jest w gruncie rzeczy zamaskowaną dezaprobatą lub naganą lub pozorna dezaprobata, która jest wyrazem uznania [oraz że] ironia jest przypisywaniem komuś lub czemuś cechy jawnie przez to zjawisko nieposiadanej, wyraziście podkreślającym jej brak [oraz że ironia jest] konstruowaniem wypowiedzi, w których ukryty sens rzeczywisty jest zaprzeczeniem sensu dosłownego”⁷

może być uznana za trzon definicji wypowiedzi autoironicznej. Ważną wskazówką jest także etymologiczne znaczenie słowa „ironia”, czyli z greckiego „eironeia” – „udawanie głupszego”. Ponadto warto zwrócić uwagę na to, że synonimami ironii są: zwodze-

⁵ D. S. Kaufer, *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, przeł. M. B. Fedewicz, w: *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Warszawa 2002, s. 145. Pozwalam sobie na rozszerzenie uwag tego autora o ironii na zagadnienie autoironii i wolności.

⁶ Jednakże E. Fromm wykazuje, że wolność nie zawsze jest postrzegana jako wartość pozytywna, może być ciężarem. E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, przeł. O. i A. Ziemilscy, Warszawa 1998.

⁷ B. Dziemidok, *Formy komizmu*, w: idem, *O komizmie*, Warszawa 1967, s. 71.

nie, wykręt, drwina i obłuda⁸, które potwierdzają dwupłaszczyznowość struktury (auto)ironii. Wszystkie te postawy nie mają na celu dosłownego oznaczania, a konotację sensów będących ponad nimi, co z kolei rodzi poczucie sprzeczności. W takiej sytuacji możemy powiedzieć, że „elementem konstytuującym [ironii] pod względem wartości znaczeniowej jest sprzeczność, co przybliży ją do cech charakterystycznych metafory”⁹. Jednak na specyfikę (auto)ironii składa się najczęściej konieczność domyślania się tego przeciwstawienia, gdyż jeden z członów jest tu świadomie zatajony¹⁰. W ten sposób ironia staje się pewnym zadaniem dla czytelnika, ale jest możliwa do odszyfrowania. Musi być bowiem komunikatywna, spełniać niezbędny warunek do tego, by doszło do kontaktu autor – czytelnik. Autoironiczność bowiem nie zamyka się na osobie tego, kto autoironizuje, jej zakres zawsze poszerza się o grono tych, którzy są jej świadkami i dlatego zostają w tę grę niejako wciągnięci. Ale zanim sprecyzujemy sobie tę kwestię, zatrzymajmy się przy pytaniu o to, kim jest autoironista.

W świetle poczynionych już uwag prawdopodobną staje się hipoteza, że osobowość twórcy – (auto)ironisty „cehuje poczucie kontrastu, sprzeczności między zjawiskami świata zewnętrznego lub wewnętrznego”¹¹. I rzeczywiście, tak właśnie jest z Gałczyńskim. Jego potrzeba wyrażania się za pomocą sprzeczności z jednej strony wyrasta z jego sposobu percepcji rzeczywistości, w tym także własnej osoby. Z drugiej zaś – z charakteru podejmowanych decyzji, których dowodem są poetyckie obrazy faktów biograficznych, głównie tych, które pokazują, że poeta nawet mając pełną świadomość swoich czynów, wikła się w sprawy, od których chciałby się wyzwolić; kreuje się, mimo że chce być autentyczny. Te sprzeczności, przenikające zarówno twórcę jak i jego dzieło, wskazują w tym przypadku na ścisłą zależność między piszącym a tym, co i w jaki sposób pisze.

Odczytanie takiej wielointerpretacyjnej wypowiedzi wymaga od czytelnika znajomości nieraz licznych jej kontekstów. Jednakże samo już rozpoznanie obranej przez pisarza taktyki pisania, tu autoironicznej, pozwala na określenie celowości takiego zabiegu. Dla poezji Gałczyńskiego kontekstem umożliwiającym przybliżenie się do istoty

⁸ W. Szturc, Hasło: *Ironia romantyczna*, w: *Słownik literatury XIX wieku*, pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1994. Ze względu na możliwość odnoszenia danych sądów zarówno do ironii jak i do autoironii posługiwać się będę skrótem (auto)ironia.

⁹ A. Okopień-Sławińska, *Metafora bez granic*, w: *Studia o metaforze. 2*, red. M. Głowiński, Wrocław 1983.

¹⁰ J. S. Bystron, *Komizm zestawienia*, w: idem, *Komizm*, Wrocław 1960, s. 124.

¹¹ P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz*, op. cit., Kraków 1984, s. 25.

jego autoironiczności będzie dziedzictwo ironii romantycznej, o czym przekonują badania Stawara¹². Ten typ wypowiedzi to:

„rozgrywka z niedoskonałością własnej natury [która jest] skierowana do wewnątrz jest właściwie autoironią. Tutaj jeden i ten sam człowiek jest równocześnie niższy i wyższy od samego siebie”¹³.

Samosąd, o którym mówimy, jest zmaganiem z punktu widzenia psychologii szczególnie trudnym, bo naruszającym poczucie wartości jednostki. Można jednak spojrzeć na problem podobnie jak Zofia Mitosek, mówiąca o funkcji groteski u Witkacego, a mianowicie potraktować autoironię jako swego rodzaju szczepionkę¹⁴. To, co w dużych ilościach – niszczy, podane wcześniej w mniejszych – wzmacnia. Jak sądzę, tak jest i z samokrytyką. Ponadto jest ona może jedynym rozsądnym rozwiązaniem przynoszącym satysfakcję, ponieważ ucieczki od samego siebie nie ma. Nawet ucieczka od świata, którą widziano w fantastycznych wierszach Gałczyńskiego, jak słusznie zauważa Kulawik, jest równie niemożliwa¹⁵. Nie zgodziłabym się jednak z tezą tego badacza, że dla Gałczyńskiego „ważniejsze od Arkadii jest osiągnięcie nieświadomości świata”¹⁶. Sądzę bowiem, że człowiek tak jaskrawo dostrzegający otaczającą go rzeczywistość i swoje w niej miejsce daleki był od jakiegokolwiek eskapizmu. Ucieczka jest przecież tylko pozorem wolności, podczas gdy to właśnie wiedza, właściwie spożytkowana, pozwala człowiekowi wyzwolić się naprawdę. Stąd wnioski o kataraktycznej funkcji, jaką spełniać może autokrytyka i autokompromitacja.

Przyjęcie takiej strategii pociąga za sobą potrzebę założenia, że teksty Gałczyńskiego stanowią sygnaturę ich podmiotu¹⁷, w którym widzielibyśmy samego autora. Nie można przecież zaprzeczyć, że twórczość autora *Balu u Salomona* nosi znamiona przezroczystości, spoza której wyziera osobowość poety, jego problemy, rozterki i radości. Jest to jednak specyficzny sposób autoprezentacji, bo wypowiedzany przecież nie całkiem serio. Autoironię z pewnością bowiem można uznać, w ślad za ironią, za pewną „technikę wywoływania komizmu”¹⁸. Po przeanalizowaniu opracowanych przez Dzie-

¹² A. Stawar, *Wojna ± lata czterdzieste*, w: idem, *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959, s. 239.

¹³ P. Łaguna, op. cit., s. 22.

¹⁴ Z. Mitosek, *Zakończenie*, w: eadem, *Literatura i stereotypy*, Wrocław 1974, s. 190.

¹⁵ A. Kulawik, *Konstanty Idefons Gałczyński*, Wrocław 1977, s. 15.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ J. Ławski, *Między ironią a matematyką wiary*, w: idem, *Ironia i mistyka. Do wiadzenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 20.

¹⁸ B. Dziemidok, op. cit., s. 71. Patrz też graficzna prezentacja odmian komizmu, ibidem, s. 92. Por. z tabelą odmian ironii i form do niej zbliżonych P. Łaguny, op. cit., s. 88.

midoka powiązań między formami komizmu, dochodzę do wniosków, że wszystko, co (auto)ironiczne okazać może się komiczne, jednak nie zawsze tak się dzieje. Otóż autoironia niesie ze sobą nieraz poczucie pewnego tragizmu, mimo że w poezjach Gałczyńskiego najczęściej starannie maskowanego. Nie powinniśmy jednak łączyć jej bezpośrednio z jednym z czterech podstawowych typów ironii – ironią tragiczną. Pozostałe typy stanowią: przytaczana już ironia romantyczna, ironia retoryczna oraz ironia sokratyczna¹⁹. Gałczyński, autoironizując, korzysta z każdej z nich, ale tylko w pewnej mierze, bo nie tłumaczą one w pełni tego, czemu chcemy się przyjrzeć. Wyodrębnienie autoironii, określeniem jej szczególności, okazuje się więc niezmiernie potrzebne, zwłaszcza że sporadycznie pojawia się ona w zestawieniach, a tym bardziej że nie rozpatruje się jej jako odrębnej wobec ironii kategorii. W takiej sytuacji pomocą w budowaniu obrazu autoironii stać się musi teoretyczne zaplecze zjawiska ironii.

Najczęściej spotykamy się z klasyfikacjami traktującymi ironię jako jedną z technik komizmu. Gdyby jednak rozpatrzyć propozycję umieszczenia humoru i ironii obok innych odmian komizmu (Rubinsztein), wówczas takie zaszeregowanie obniżałoby poziom krytycyzmu (auto)ironii i sprowadzałoby ją do charakteru bardziej zabawowego niż intelektualnego. Tymczasem to właśnie odpowiednia proporcja tych elementów określa istotę (auto)ironii. Takie zatem warunki muszą być spełnione, by do przyjęcia stała się koncepcja autoironii jako gry, gry niewiele mającej wspólnego z potocznym rozumieniem rozrywki.

Natomiast klasyfikacją najbliższą temu, z czym spotykamy się w poezjach Gałczyńskiego, zdaje się ta umieszczająca (auto)ironię między humorem a satyrą. (Auto)ironia jest bowiem „bardziej agresywna niż humor, ale mniej bojowa niż satyra”²⁰. Jednocześnie wiele cech łączy (auto)ironię zarówno z humorem, jak i z satyrą. (Auto)ironia i satyra wyrażają dezaprobatę, krytykę, mają wyraźnie intelektualny charakter”²¹. Ponadto, w przeciwieństwie do humoru, nie ograniczają się one do kontemplacji, lecz sugerują odbiorcom określony stosunek do tego, co przedstawiają, kształtują postawę czytelnika²². Aczkolwiek, jak sądzę, ironia nie stawia sobie za główny cel realnej zmiany wad w tych, w których mierzy, ponieważ „w większym stopniu zmusza do refleksji niż

¹⁹ P. Łaguna, op. cit., s. 5.

²⁰ B. Dziemidok, op. cit., s. 71.

²¹ Ibidem, s. 89.

²² Ibidem, s. 81.

do poczucia sprawiedliwości”²³. Z kolei najwięcej cech wspólnych zdają się mieć jednak ironia i humor absurdalny. Ten typ humoru nosi bowiem znamiona myślenia filozoficznego, bada mechanizmy myślenia, weryfikuje pojęcia o świecie, dotyka problematyki egzystencjalnej. Może on także przejawiać nihilizm wobec tradycji, konwencji czy zdrowego rozsądku. Wobec tego często towarzyszy mu jaskrawość środków wyrazu, zaczepność, świadome igranie z logiką, stereotypami pojęć, wyobrażeń lub zachowań²⁴.

W celu uzyskania pełniejszego obrazu poruszonego zagadnienia, proponuję przywrócić się jeszcze powiązaniom (auto)ironii z groteską i z absurdem jako takim. Łączy je choćby to, że „absurd może być wyrażony w dziele poprzez ironię, argumentację filozoficzną lub groteskę”²⁵. Ów absurdalny „świat na opak” jest tym, co w poezji autora *Balu u Salomona* spotyka się na każdym kroku. Co więcej, zdaje się, że jego podmiot liryczny kreowany jest także właśnie „na opak”, gdy wystawiany jest na próby autoironii. Przy tym okazuje się, że poczucie absurdalności i zabiegi modyfikujące świat przedstawiony sprzyjają osiągnięciu wolności²⁶. Jednocześnie potwierdza się zasadność rozpatrywania tej funkcji także na gruncie autoironii.

Jakkolwiek nie jest najistotniejsze dla moich rozważań nad autoironią dokładne określenie stopnia natężenia poszczególnych jej wyznaczników, to jednak warto zaznaczyć sygnały o intelektualnym charakterze tego zjawiska, o jego złożoności i cechującej je dużej dozie krytycyzmu. Natomiast szczególnie ważne jest, by nie potraktować tu (auto)ironii instrumentalnie tylko jako chwytu, co zdarza się dość często. W niniejszej pracy bowiem przyjęta zostaje inna perspektywa patrzenia na (auto)ironię. Oczywiście, nie można zaprzeczyć, że jest to zabieg artystyczny, środek wyrazu, ale, jak sądzę, cała jej siła tkwi w tym, że jest pewną konsekwentnie realizowaną postawą. Wyszczególnienia takiego dokonał zresztą Piotr Łaguna, za którym przyczynę przyjmowania przez Gałczyńskiego postawy autoironicznej będziemy widzieć w tym, że „bywa ona wynikiem działania bodźców zewnętrznych bądź też konsekwencją przyjęcia określonego sposobu widzenia świata”²⁷. Dodać jednak trzeba, że jeśli nawet w autoironii mamy do czynienia z widzeniem świata, to przez pryzmat własnej osoby. Stąd też w niniejszej pracy analizie autoironiczności poezji Gałczyńskiego nie będą towarzyszyć wy-

²³ Ibidem, s. 83.

²⁴ Ibidem, s. 110.

²⁵ Przypis w: E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia*, op. cit., Białystok 2004, s. 29. Wolny przekład słów Ph. Thomsona, *The Grotesque*, London 1972, s. 32-33.

²⁶ Ibidem, s. 17.

²⁷ P. Łaguna, op. cit., s. 24.

czerpujące badania tego, jak realizuje się ona jako trop. Postaram się jedynie wykorzystać taki zasób aparatury terminologicznej, który pozwoli lepiej zrozumieć jej funkcjonowanie jako postawy oraz swego rodzaju poetyckiego świadectwa poglądów poety na różnorodne zjawiska świata zewnętrznego, wobec którego musiał się on jakoś ustosunkować.

W wielu wypadkach jego perspektywa patrzenia przypominała postawę cynika, której notabene często dopatrywano się u poety. Dodajmy, że nie bez powodu, bo polega ona na:

„nieuznawaniu powszechnie przyjętych w danej społeczności wartości i na lekceważeniu uznanych instytucji społecznych, autorytetów i zachowań” [oraz że] „wyraz cynizm po dziś dzień zwykł oznaczać lekceważenie i zaniedbanie przyzwoitości zewnętrznej albo też bezwstydnosc w myślach, którą zamiast ukrywać, niekiedy ludzie się chełpią”²⁸.

Taki typ zachowań nieobcy był Gałczyńskiemu zarówno w jego życiu jak i sposobie pisania, co dopełnia tylko jego postawę (auto)ironisty. Cynizm poety nie przejawiał się jednak wyłącznie w pejoratywnym znaczeniu tego słowa, był on bowiem nie tylko rodzajem dystansu wobec otaczającego świata, lecz także sposobem demaskacji tak cudzych, jak i własnych ułomności. Przykładem owego chełpienia się czymś, czym nie powinno się, jest choćby częste podkreślanie przez poetę tego, że zarabia dzięki pisaniu, co innych niezmiernie drażniło. Miał więc Gałczyński w sobie także wiele zaczepności, będąc jak gdyby spadkobiercą sokratejskiej metody. Ponadto, podobnie jak starożytny myśliciel, traktował ironię jako pewną formę interpretacji rzeczywistości²⁹. Mnóstwo jeszcze cech łączy obu ironistów, jednak zainteresowanych głębszą analizą zagadnienia odsyłam do książki *Sokrates i Gałczyński*³⁰. Dla nas zaś z tego ważna staje się hipoteza, iż postawę Gałczyńskiego można traktować jako realizację pewnego typu filozofii.

W kontekście tego ustaje prowadzony w badaniach nad ironią spór co do jej obiektywizmu czy subiektywizmu. Jak sądzę, w przypadku Gałczyńskiego (auto)ironia jest wyraźnym przejawem subiektywnego punktu widzenia. Tak też ironię pojmuje Piotr Łaguna, gdy mówi, że:

²⁸ A. Podsiad, Hasło: *Cynizm*, w: idem, *Słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Warszawa 2000. oraz J. S. Bystron, op. cit., s. 284.

²⁹ *Ironia*, op. cit., s. 157.

³⁰ M. Łojek, *Sokrates i Gałczyński*, Bydgoszcz 2003.

„w budowie utworu ironia stanowi czynnik wybitnie subiektywny, przejaw osobowości twórcy, bez względu na to, czy dla swego uzewnętrznienia znajdzie on wyraz pozornie podmiotowy czy też bezpośrednio subiektywny”³¹.

Stąd wniosek, że wolność, jaką ironia (a więc i autoironia) jest w stanie zapewnić, jest także ograniczona do jej subiektywnego odczucia. Niemniej jednak sam proces pisania jest procesem obiektywizacji tego, co subiektywne, ale z istotnym zastrzeżeniem –

„Obiektywność treści wyrażonych w sztuce nie musi pociągać za sobą powszechnej obowiązywalności, wystarczy, że wyrażone na gruncie światopoglądu treści odpowiadają doświadczeniu choćby nawet niewielkiej grupy ludzi. A zatem prawdziwość, do jakiej pretenduje np. dzieło poetyckie, polegać ma na adekwatności w stosunku do aspektowo oświetlonej rzeczywistości”³².

Powyższe uściślenia skłaniają mnie do poruszenia kwestii znamiennej dla Gałczyń

szczerych chęci nie potrafi spojrzeć na siebie obiektywnie, wobec czego dystans jest tu poniekąd tylko grą. Aczkolwiek podjęcie takiej gry stanowi pewną perspektywę patrzenia na siebie bądź z pozycji obserwatora traktującego swoje „ja” jako kogoś innego, drugiego, bądź z ptasiej perspektywy, gdzie „ja” widziane jest w całości. Potrzeba dokonywania takiego oglądu własnej osoby z pewnością wynikać musi z wątpliwości co do własnego kształtu. Gałczyńskiemu przecież nieraz cisnęły się na usta słowa: „Wszystko jest takie niepewne...” (*Wile skie imbroglio*, DPI, 342), a jednak to właśnie one skłaniały poetę do szukania czegoś pewnego, własnego. A skoro już starożytne powiedzenie głosi – Gdzie jest zwątpienie, tam jest wolność („Ubi dubium ibi libertas”), to wynika stąd, że właśnie dzięki ciągłej podejrzliwości poeta miał możliwość podejmowania indywidualnych decyzji. Te, jak sądzę, satysfakcjonujące rezultaty uzyskuje on także dzięki temu, że „wątpienie i dystans są drogą do zlikwidowania dystansu i nabywania pewności”³⁶. Jego autoironia okazuje się bowiem spełniać funkcję metody służącej odzyskaniu „utraconej harmonii”³⁷, utraconej wskutek działania emocjonalnych (destrukcyjnych) bodźców, którym poeta przeciwdziałała za pomocą zintelektualizowanego środka.

Znaczenie postawy autoironicznej można rozważać także w szerszym kontekście, powołując się na cele zauważone w przypadku ironii:

- a) cel dydaktyczny, związany z zaangażowaniem podmiotu w problematykę polityczno-społeczną lub moralno-obyczajową epoki ewentualnie także literacką
- b) chęć pojednania sprzeczności celem osiągnięcia wewnętrznej harmonii osobowości ironisty bądź wyrażenia artystycznego świata w sposób znoszący jego przeciwieństwa
- c) pragnienie wiernego odwzorowania struktury rzeczywistości z uwzględnieniem jej antynomii
- d) intencja samoobrona jednostki zagrożonej przez środowisko dążące do narzucenia określonego sposobu myślenia i zachowania”³⁸.

Każda z tych strategii znalazłaby uzasadnienie w twórczości Gałczyńskiego, jednakże ze względu na to, że interesują nas działania ironisty podejmowane wobec samego siebie, cel dydaktyczny czy też próba odzwierciedlenia rzeczywistości będą mniej in-

³⁶ K. Zamojski, *Mi dzy Husserlem a Kartezjuszem D w tpienie, dystans, ironia (oraz o Kierkegaardzie i szyderstwie filozofii)*, „Verte”, nr 1, lipiec 2004. Cyt. za <http://www.verte.art.pl/mysl/miedzyhusserlemakartezjuszem/index.html>

³⁷ Posługuję się tu określeniem użytym przez M. Wykę w stosunku do groteski. M. Wyka, *Gałczyński a wzory literackie*, op. cit., Warszawa 1970, s. 107.

³⁸ P. Łaguna, op. cit., s. 40-41.

teresujące. Mierzą one bowiem w to, co transcendentne wobec podmiotu lirycznego. Opowiadać się jednak będę za szczególnym znaczeniem intencji b) i d), które otwierają drogę do rozważań nad funkcją wyzwalającą autoironii. Pragnienie osiągnięcia harmonii z pewnością nękało osobowość tak przepelnioną sprzecznościami, uwikłaną w różne konflikty, jak Gałczyński. Ono też musiało skłaniać poetę do poszukiwań przeciwwagi, którą, jak zakładam, stanowić miała terapeutyczna moc autoironii, dzięki której poeta zaspakajał między innymi taką oto potrzebę:

jeszcze ma[m] takie sprawy na sercu,
które musza być wypowiedziane,
wydarte i skonstruowane, (*Bal u Salomona*, DPI, 198)

Widząc w autoironii środek pozwalający na zrekonstruowanie zdekonstruowanego świata, przełamuję (z pewną nieśmiałością) z jednej strony tezę Szturca o tym, że ironia „nie zna harmonii”³⁹. Z drugiej zaś, tendencję do przypisywania takich właściwości jedynie tym wierszom Gałczyńskiego, które nawiązują do wzorów klasycznych. Znajduję jednak szereg argumentów przemawiających za słusznością takiego odczytywania autoironicznych utworów tego, wymykającego się wszelkim klasyfikacjom, autora. Na tej drodze pomocne jest rozumienie problemu szukania czegoś, co zrównoważy poczucie chaosu, jako próby samoobrony „ja” idealnego przed „ja” zastanym. Pierwsze dotyczy tego, jaki chcę być, czyli pewnej projekcji siebie harmonijnego, a na drugie składa się nie tylko obiektywna prawda o poecie, ale także „ja” wykreowane i znajdujące potwierdzenie w opiniach innych. Z punktu widzenia rozważań teoretycznych taka tendencja samoobronna „stanowi najbardziej zakamuflowany czynnik postawy ironicznej”⁴⁰, co skłania do dokładniejszego przyjrzenia się tej kwestii zarówno od strony jej psychologicznego uzasadnienia, jak i tego, jak przejawia się ona w konkretnych tekstach.

Problem ten znajdzie w dalszym ciągu niniejszej pracy swoje rozwinięcie, teraz jednak należałoby powrócić jeszcze do klasyfikacji. Proponuję zastanowić się dokładniej nad pozycją autoironii względem samej ironii – czy uznać ją za kategorię podrzędną, czy też za wyspecjalizowaną odmianę ironii, swego rodzaju „studium przypadku”. Pierwsza opcja pojawia się, gdy myślimy o autoironii jako zjawisku obejmującym

³⁹ W. Szturc, *Ironia romantyczna jako poetyka dzieła*, w: idem, *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992, s. 144.

⁴⁰ Ibidem, s. 45.

swym zasięgiem węższe pole oddziaływań niż ironia z racji skupiania się autoironii na „ja”, na jednostce. Ironia zaś zmierza ku odbiorcy zewnętrznemu, często zbiorowemu. Jednakże gdy przyjmiemy opcję drugą, autoironia stwarza okazję do głębokiej analizy jednej osobowości, co pociąga za sobą dużą dozę odkrywczosci, pozwala na rzetelne poznanie, w tym także samouświadomienie twórcy.

Chcę jeszcze zwrócić uwagę na, mogące się okazać istotnymi, związki autoironii ze specyficzną formą ironiczej wypowiedzi tzw. antyironią, którą cechuje:

„odwrotny kierunek tendencji ironizującego podmiotu. Pozornie ośmieszając, krytykując postępowanie bohatera bądź panujące stosunki, w istocie wykazuje autor bezsensowność ironizującego, szkodliwość zarzutów, a na tym tle tym jaskrawiej, sugestywniej rysuje się niesłusznie deprecjonowany pozytywny wzór”⁴¹.

Wynikałoby stąd, że autoironia jest próbą pokazania się w pozytywnym świetle poprzez przesadne eksponowanie swoich wad zarówno rzeczywistych, jak i przypisywanych przez przeciwników. W rezultacie następuje ośmieszenie zarzutów i okazuje się, że autoironia służy samodowartościowaniu, zwiększeniu komfortu psychicznego, a co za tym idzie – uzyskiwaniu większej swobody.

Rozpatrywane do tej pory zależności i pokrewieństwa wzbogacają pojęcie autoironii, a jednocześnie czynią je bardziej mglistym, czego jednak nie da się uniknąć przy braku publikacji na temat samej autoironii. Powiązania te przysparzają także problemów, ponieważ w poezji Gałczyńskiego, oscylującej między różnymi stylami, technikami pisania, (auto)ironia tworzy tak ścisłą symbiozę z innymi zjawiskami, że często nie sposób w pełni trafnie określić, kiedy z czym mamy do czynienia. W związku z tym fragmenty, które będę przytaczała, nie mogą przesądzać o całościowej wymowie danych utworów. Stanowią one często zapis tylko pewnego momentu w kształtowaniu się poglądów poety, choć nie umniejsza to ich roli. Ponadto zaznaczyć muszę, że celem niniejszej pracy nie jest wyznaczanie dokładnych granic autoironii, jedynie nakreślenie takiego jej obrazu, który pozwoli na wyłonienie przykładów jej użycia w poezji Gałczyńskiego. Interesuje mnie ona bowiem jako zjawisko graniczne, będące wciąż na przecięciu się klasyfikacji, a jednak rozpoznawalne dzięki specyfice podmiotu przyjmującego tę postawę wobec samego siebie.

⁴¹ P. Łaguna, op. cit., s. 42. Por. z A. Kulawik, *Stylistyka*, w: idem, *Poetyka. Wst p do teorii dzieła literackiego*, Warszawa 1990, s. 147.

Gałczyński w jej przyjęciu nie był jednak twórcą odosobnionym. Z jednej strony najbliższy mu w sposobie użycia (auto)ironii jest Tomasz Mann, który „rozumiał ironię jako połączenie XIX-wiecznego jej rozumienia jako gry i jej charakteru poznawczego, intelektualnego”⁴². Owa XIX-wieczność odzywa się w funkcjonowaniu ironii jako wypowiedzi, w której „znika ostrość sądu «tak – nie», a pojawia się gra pomiędzy «serio – nie-serio»”⁴³. Z drugiej strony, poeta ma w sobie coś z Gombrowicza, przyjmując koncepcję gry, którą prowadzi za pomocą autoironii. Sądzę, że można powiedzieć, iż u obu pisarzy gra to:

„współpraca autora z czytelnikiem, którzy przybierając różne role – animują martwy ciąg znaków, jakim jest każde dzieło nierozwinięte w procesie odbioru projektuje i realizuje quasi-gry symulacyjne służące do poznania i opanowania mechanizmów świata i społeczeństwa”⁴⁴.

Przy czym autor *Kolczyków Izoldynie* tyle interesuje nas tu jako twórca opanowujący innych, ale samego siebie.

Stąd szczególnie godna rozważenia staje się, pojawiająca się do tej pory tylko wzmiankowo, kwestia poznania. Skłania ku temu już sama istota autoironii jako „wyrazu pewnego stosunku do poznania i do wiedzy o świecie człowieka, do wytworzonych. słów, do pojęć i miar rzeczy”⁴⁵. Podobny głos znajdujemy, sięgając do tradycji, bo właśnie ironię Friedrich Schlegel uznał za czynnik decydujący o postawie poznawczej człowieka⁴⁶. Sąd ten pozwala na rozpatrywanie autoironii jako postawy mającej na celu między innymi zdobycie wiedzy. Mam tu na myśli głównie wiedzę poety na swój własny temat, która zdobywana z dystansu staje się tym, co najistotniejsze – rozumieniem. Rozumieniem tego, kim się jest, kim się chce, a kim nie chce być, jaka decyzja była słuszna, a jaka nie. Poeta zbliżał się do prawdy o samym sobie, ale nie w celu zakończenia na tym swojej drogi, ale by dzięki jej poznaniu uzyskać więcej wolności⁴⁷. Jednakże wyniki jej szukania mogą być rozmaite, ponieważ poznanie otwiera zarówno perspektywę pozytywną – dotarcie do prawdy, jak i negatywną – odkrycie fałszu. Aczkolwiek odkrycie nie-prawdy prowadzi już do przecucia istoty prawdy. Jak wiemy, poznaniu pod-

⁴² W. Wirpsza, *Próba o esejach Tomasza Manna*, w: T. Mann, *Eseje*, Warszawa 1964, s. 529.

⁴³ W. Szturc, op. cit., s. 6.

⁴⁴ J. Jarzębski, *Kategoria 'gry' w poglądach Gombrowicza*, w: idem, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 73.

⁴⁵ W. Maciąg, *Słowo wstąpienie*, w: P. Łaguna, op. cit., s. 11.

⁴⁶ P. Łaguna, op. cit., s. 32.

⁴⁷ J. Krokos, *Zakończenie*, w: idem, *O prawdzie i wolności*, Warszawa 2000, s. 102.

legać mogą akty wolnej woli, podjęte świadomie działania bądź kwestie sobie nieświadomiane. Nie chciałabym jednak wkraczać tu w niebezpieczną dziedzinę psychoanalizy, dlatego autoironię traktować będę tylko jako reakcję na świadomie podjęte decyzje, którym nadaje się status przejawu wolności. Decyzje – mające odbicie nie tylko w życiu poety, ale i w kształcie jego poezji, wolności – nie zawsze w sensie fizycznym, ale zawsze w sferze psychicznej. Proponuję przy tym mieć na uwadze myśl –

„czy wybieramy prawdę czy fałsz, czynimy to jako wolni. I wolnym się pozostaje po wybraniu jednego lub drugiego, dobra lub zła. Tylko że wybierając fałsz wchodzi się ślełą uliczkę”

czą stanowić mogą tylko sprawy wykraczające poza świadomość podmiotu. A cała reszta czeka na nazwanie, bo:

„Granice wolności w sensie otwarcia się są granice świadomości. Wybrać można jedynie to, co sobie się uświadomi. Nie znając czegoś, nie można tego wybrać, ale i można nie wybrać”⁵².

Tymczasem wiele uwag na temat Gałczyńskiego zupełnie pomijało kwestię stopnia świadomości pisarza, człowieka uwikłanego w politykę, przemiany społeczne, a nie zawsze od razu zauważającego nieprzyjemne konsekwencje swych decyzji. Niemniej jednak rozrachunek z tym musiał nadejść. Wystawienie się na drwiny i szyderstwa z własnych ust prowadziło do uwypuklenia dręczących faktów czy też tylko sądów wydawanych przez innych, a przez niego samego powtarzanych. Przy czym dla ścisłości muszę dopowiedzieć, że pod pojęciem drwiny i szyderstwa rozumiem formy wypowiedzi ironicznej, które, przy założeniu magicznej funkcji słowa, doprowadzałyby do symbolicznej likwidacji destrukcyjnego wpływu na osobowość, tego, co za ich pomocą zostaje powtórzone⁵³. Zjawisku temu towarzyszy jednak niepowaga, ponieważ poeta nie widział innej metody niż zachowanie dystansu wobec rzeczy, które „stały się zbyt ważne, by o nich mówić serio”⁵⁴. Okazywał się on jedynym rozsądnym rozwiązaniem w sytuacjach pozbawionych rozsądku, w jakie poeta był często niejako „wrzucany”.

Rozważenia wymagałaby jeszcze kwestia tego, jaki charakter może mieć droga wyzwania się. Przydatne okazuje się tu rozróżnienie wolności na: negatywną wolność „od czegoś” (uniezależnienie się od czynników ograniczających wolność) i wolność pozytywną, „do czegoś” (możliwość otwarcia się kogoś lub czegoś, co jest wolne na inne wartości, wybór)⁵⁵. Pod uwagę biorę obie perspektywy, dołączając do nich pewną sferę przejściową, by jak najpełniej odzwierciedlić przebytą przez poetę drogę. Proponuję rozpocząć od przyjrzenia się jego wolności „od”, która rozpatrywana będzie jako gra poety ze stereotypami dotyczącymi funkcji, jakie spełniał on w społeczeństwie. Natomiast jako manifest jego wolności „do” potraktujemy przybieranie rozmaitych masek, które, jak postaram się wykazać, nie muszą wykluczać autentyczności poety. Ponadto zakładam, że wolności nie da się osiągnąć absolutnie, a można jedynie przybliżyć się do

⁵² J. Krokos, op. cit., s. 108.

⁵³ Por. J. G. Frazer, *Magia sympatyczna*, w: idem, *Złota gaur*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1965, s. 51.

⁵⁴ B. Dopart, *Po stronie Gałczyńskiego*, „Życie Literackie” 1980, nr 14, s. 9.

⁵⁵ J. Krokos, op. cit., s. 43.

jej idei. Tym bardziej, że Gałczyński, który zwykł był łamać konwenanse, stawać przeciw opinii publicznej, musiał nieraz czynić znaczne ustępstwa z powodów czysto materialnych. Ich wynikiem mogła być redukcja aż dwóch z trzech typów wolności: „względnie stałe wolności przypadłościowe oraz wolność aktualna, która ujawnia się przy podejmowaniu decyzji”⁵⁶, ale pozostawała jeszcze wolna wola. Pozwalała ona poecie na samosąd, który przecież także jest aktem wolności. Gdy jednak założymy, że „działać w sposób wolny, to brać w posiadanie siebie”⁵⁷, to wolność poety możemy widzieć także w sferze działania, dokładniej – pisarstwa. Zresztą już sama umiejętność tworzenia daje piszącemu pewną siłę, za sprawą której doznaje on uczucia własnej przewagi. Otwierają się wówczas drzwi do większej swobody wobec ograniczeń tak zewnętrznych, jak i wobec własnych ułomności.

Za sprawą właśnie owych ułomności, zupełnie nie maskowanych, Gałczyński znany był przecież najpierw jako legenda osobowości. Z tym, oscylującym między prawdą a zmyśleniem, obrazem jego życia ironia zdaje się nierozłącznie wiązać jako postawa, która niejako wymaga „poetyckiego stylu życia”⁵⁸. Realizacji tego będziemy mieli jeszcze okazję przyjrzeć, jednak teraz ważne jest zaznaczenie tego, że ta wręcz autolegenda stanowiła dla poety, podobnie jak sama ironia, „coś na kształt kłapy bezpieczeństwa”⁵⁹. Ale nie takiej, za pomocą której poeta odgradzałby się od świata, lecz będącej pewną osłoną zbudowaną z iluzji. Taki zabieg dawał poecie kolejne przywileje, pełnił więc funkcję wyzwalającą. Równocześnie ów, pojawiający się w słowie mówionym czy w postaci poetyckiej, autoironiczny ton opowieści Gałczyńskiego o jego kolejnych sukcesach przyczyniał się do podnoszenia jego komfortu psychicznego. A polegał on na samodzielnym wypowiedzeniu zarzutów wobec samego siebie, zanim zostaną one postawione przez innych. Tu poeta sam zakreślał pole walki, które nie stawało się jednak miejscem jego pokuty, ale przestrzenią, w której koncepcja Hegla – „Kiedy myślę, jestem wolny, ponieważ nie jestem wtedy u nikogo innego, ale jestem bezwzględnie u

⁵⁶ Ibidem, s. 58-59.

⁵⁷ H. Bergson, *Przedmowa*, w: idem, *miech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977, s. 44.

⁵⁸ S. Kierkegaard, *O poj ciu ironii*, w: idem, *O poj ciu ironii z nieustaj cym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. A. Dżakowska, Warszawa 1999, s. 273.

⁵⁹ P. Łaguna, op. cit., s. 46.

siebie”⁶⁰ – zyskiwała aktualność. Ta swoboda myślenia znajdowała swoje odzwierciedlenie w tym, co i jak autor *Kolczyków Izoldy* pisał, dzięki czemu –

„w poezji Gałczyńskiego wyraża się nie człowiek ograniczony do pewnych tylko, chociażby najlepszych cech, lecz człowiek cały i naturalny, pełen kaprysów i nieudolności, śmiesznośc i wad”⁶¹.

Należałoby więc wyjść naprzeciw Miłoszowi i podkreślić, że Gałczyński nie był umysłem zniewolonym, bo nie pisał jak ktoś załęczniony, jak ktoś ograniczony do reguł „literatury poprawnej politycznie”. A fakt, że pod koniec życia pisał, niestety, utwory socrealistyczne, nie może o niczym przesądzać. Przez wiele lat bowiem musiał on wywalczać sobie, niczym Faust Goethego, wolność na każdy dzień. Autoironia była więc nie raz dla niego, podobnie jak dla Norwida (patrona Kwadrygi) – „obroną przed społecznym konwenansem, sposobem zdobycia niezależności”⁶². Nie pierwszy to przecież przykład w historii literatury, kiedy posługiwano się ironią w celu przełamania istniejących reguł. Albowiem wartości, jakich najczęściej człowiek był pozbawiany na drodze społecznych, politycznych ustępstw, okazywały się niezastąpione. Z wolnością najściślej bowiem wiążą się autentyczność i szczęście. Chciałabym od razu rozwiać wątpliwości co do tego, jak można mówić o osiągnięciu autentyczności za pomocą tak nieautentycznego środka, jakim jest gra. Bo choć w rzeczy samej – „Czynność grania jest czynnością nieautentyczną, [a to dlatego że – E. B.] implikuje u gracza niejako podwójną świadomość, ja – indywidualne, ja – rola”⁶³, to paradoks ten można jednak rozwiązać. To, co zniewala, bo jest sztuczne, złapane we własne sidła – otwiera drogę do autentyczności. Jednak w związku z tym poeta bynajmniej nie zamykał na drugą osobę, która przecież często bywa rozumiana jako ktoś, kto ogranicza czy coś narzuca. Gałczyński jest świadom obecności czytelnika bądź rozmówcy, sam ją nawet prowokuje w swoich wierszach. Ta możliwość mówienia do kogoś, spełnia także ważne funkcje terapeutyczne, pozwala na podzielenie się ciężarem choćby nawet tylko z tymi, którzy nie uważają, że jest on – „takim aniołem, co robi pod siebie”⁶⁴, ale dostrzegają potrzebę i słuszność rozrachunku z samym sobą.

⁶⁰ J. Tischner, *W poszukiwaniu istoty wolno ci*, w: idem, *wiat ludzkiej nadziei*, Kraków 2000, s. 128. Cyt. za G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, t. I, Warszawa 1963, s. 231.

⁶¹ A. Sandauer, *Poeci trzech pokole*, op. cit., s. 223.

⁶² P. Łaguna, op. cit., s. 22-23.

⁶³ J. Jarzębski, op. cit., s. 31.

⁶⁴ K. Gałczyńska, *Konstanty, syn Konstantego*, Warszawa 1983, s. 98. Cyt. za Z. Jakimiak, *Wiesz czy bważen*, „Dziś i Jutro” 1946, nr 49.

Zamykając powyższe rozważania nad istotą autoironii, nad jej wyzwalającym charakterem, muszę uprzedzić, że poczynione uwagi z pewnością ulegać będą modyfikacjom, rozwinięciom w spotkaniu z twórcyem poetyckim. Niemniej jednak oczywista jest potrzeba przedstawienia narzędzi, które posłużą do zobrazowania postawionej w pracy tezy o potrzebie zwrócenia uwagi na obecność autoironii w poezji Gałczyńskiego oraz jej specyficzną funkcję. Wolność możliwa jest do osiągnięcia bardzo różnymi drogami, a jedną z nich stanowić może autoironia, która pogłębia samoświadomość człowieka, otwiera go na potrzebę „przetrawienia siebie”, by w końcu zesłać oczyszczenie, dzięki któremu można „poczuć się sobą i u siebie”. Jednak śledzenie procesu dochodzenia do tego na konkretnym przykładzie twórcy i dzieła jest już zadaniem kolejnych rozdziałów.

ROZDZIAŁ II

GRA ZE STEREOTYPAMI JAKO „WOLNOŚĆ OD”

Marta Wyka za dominantę w poezji Gałczyńskiego uznała stosunek do tradycji, podkreślając jej synkretyczne użycia w tej twórczości⁶⁵. Synkretyczność bezspornie oznacza dokonywanie pewnych wyborów. Wskazówką w odpowiedzi na pytanie, czym kierować się podczas selekcji, może być myśl, że: „Aby żyć, poeta winien umieć przystosować tradycję do aktualnych potrzeb kulturowych społeczeństwa”⁶⁶. Gałczyński zaś paradoksalnie zarówno mieści się w ramach tej dyrektywy, jak i przekracza jej granice. Ta przekora rodzi się, jak sędzę, z chęci spojrzenia na przeszłość oczami indywidualisty, który różne sprawy spostrzega nie tak, jak zapisały się one w pamięci zbiorowej. Jednakże tradycja ciąży na nas bez względu na to, czy tego chcemy czy nie⁶⁷, dlatego i Gałczyńskiego nie mógł ominąć dylemat – jaką drogą podążyć, co uznać za priorytet. Przy tym był on przecież świadom użyteczności takich chwytów, obrazów czy motywów, które społeczeństwo z łatwością odczytywało. Polemizowałabym jednak z sądem, że Gałczyński:

„dla zdobycia popularności, dla wpisania się w szereg poetów znanych i aprobowanych zostaje przewodnikiem, objaśniającym w sposób przystępny zasady funkcjonowania mechanizmów tradycyjnych [oraz że] (...) ma on na celu ożywienie stereotypów poprzez nasycenie ich przeżyciem lirycznym”⁶⁸.

Myślę, że fenomen jego popularności tkwił w zupełnie innym traktowaniu stereotypów, a mianowicie w igraniu z nimi. Używał do tego szeregu zabiegów, które odbierane były jako komiczne. Skoro poeta bawił czytelników, to musiał tym samym zyskiwać ich przychylność. Tym większa ona była, gdy Gałczyński obśmiewał samego siebie. Co jednak umykało chyba niektórym – poeta czynił to głównie w kontekście „ja” jako osoba należąca do szeregu grup społecznych. Wobec tego podlegał on podobnym prawom, ale i wystawiony był na te same zagrożenia, co pozostali ich członkowie. Fromm w ta-

⁶⁵ M. Wyka, *Gałczyński a wzory literackie*, op. cit., s. 165.

⁶⁶ Ibidem, s. 166.

⁶⁷ K. Wyka, *W giel mojego zawodu*, w: idem, *O potrzebie historii literatury. Szkice polonistyczne z lat 1944-1967*, Warszawa 1969.

⁶⁸ M. Wyka, op. cit., s. 99.

kiej postawie wyłamania się widziałyby zagrożenie osamotnienia, ono jednak nie dośkwierało poecie. Ten sam psycholog rozważa także możliwość kompromisu, a czynnikiem, który pozwalałby takiej jednostce współistnieć ze społeczeństwem, jest jej spontaniczność, którą szczególnie obdarzeni są artyści⁶⁹. To ona właśnie sprawiała, że Gałczyński równie mocno jak był przez jednych uwielbiany, tak mocno był przez innych znienawidzony. Jednak nigdy nie przechodzą obok niego obojętnie i słuchano go do końca. Stąd zapewne wynikało przyzwolenie na posługiwanie się przez poetę autoironią podszytą atakiem na konserwatyzm społeczeństwa, próbującego narzucić mu swój sposób percepcji. A ponieważ gra, którą toczył poeta, „odbywała się nie w imię jakiejś określonej ideologii, lecz zwykłego zdrowego rozsądku”⁷⁰, dlatego warto przypomnieć mechanizmy działania stereotypów.

Jak wiadomo, stereotypy są uproszczonymi obrazami, a więc kreowana przez nie rzeczywistość najczęściej nie odpowiada prawdzie. Bliskie im określenia, takie jak: szablon, frazes, schemat⁷¹, niosą ze sobą pewną negatywność, sugerują nieautentyczność, sztuczność. To zaś powinno źle rzutować na osobę przyjmującą taką perspektywę patrzenia na świat, a jednak stereotypy stanowią atrakcyjny model myślenia. Zastanawiające staje się więc, dlaczego są one akceptowane przez dość liczne grona ludzi, jeśli nie przez całe społeczeństwo. Ich trwałość zdaje się zapewniać ciągłe powtarzanie, co buduje pożądaną tożsamość kolektywną. Potrzeba odczuwania takiej więzi z innymi może stać się na tyle ważna, że potrafi diametralnie zmienić system wartości jednostki, byleby dzięki temu zyskała ona przychylność, status przynależności do jakiejś grupy⁷². A w rzeczywistości myślenie stereotypami niesie ze sobą zagrożenie zniewolenia⁷³. Ich bezrefleksyjne powtarzanie przemienia owo zagrożenie w sytuację tkwienia w gombrowiczowskiej formie, czemu towarzyszy maksymalne zawężenie horyzontów myślowych, zamknięcie się, co z kolei uniemożliwia poznanie prawdy. Poeta przeciwdziałała temu destrukcyjnemu mechanizmowi przy pomocy kpín i szyderstw, obnażając przed czytelnikiem fałszywość zastanych koncepcji, do jakich próbowano go dopasować czy też wymagano, by sam się w ich ramach umieszczał. Pojawiały się oczywiście w życiorysie Gałczyńskiego meandry, świadczące o tym, że nie zawsze był on w stanie ustrzec się

⁶⁹ E. Fromm, *Ucieczka od wolno ci*, op. cit., s. 241.

⁷⁰ A. Sandauer, *Poeci trzech pokole*, op. cit., s. 232.

⁷¹ Z. Bokszański, *Kulturowe wzorce postrzegania innych*, w: idem, *Stereotypy a kultura*, Wrocław 2001, s. 6.

⁷² „Fałsz uznany za prawdę zniewala” E. Fromm, op. cit., s. 39.

⁷³ J. Krokos, *O prawdzie i wolno ci*, op. cit., s. 108.

przed presją społeczeństwa, dzięki któremu z pisania utrzymał siebie i rodzinę. Tymczasem może właśnie ta samoświadomość, która emanuje z jego wierszy, mobilizowała go do autoironicznego rozrachunku – oczyszczenia. Obrane metody, jak zakładam, pozwalały mu poczuć się człowiekiem wolnym. Jednak tę swobodę zdobywać musiał wysiłkiem obserwacji, której przeciwieństwem jest ekonomia, leżąca u podstaw mechanizmów powstawania stereotypów i wynikająca z inercji poznawczej. Stereotyp rozumiany jako „idea potoczna” nie wymaga przecież określania jego konotacji i zakresu, wystarczającym kryterium w budowaniu obrazu świata staje się tzw. „dobra wiara”⁷⁴. Nawet jeśli ekonomię uznać za wartość, to nie jest ona współmierna z wartością prawdy. Można by zapewne spekulować, wykazując, że stereotypy wzbogacają naszą kulturę, ułatwiają orientację w złożonym świecie, a więc pełnią funkcję utylitarną. Najczęściej jednak ogranicza się ona do tego, że „są one [stereotypy] twierdzami tradycji, za których obronnym murem możemy odczuwać bezpieczeństwo naszych stanowisk”⁷⁵.

Natomiast Gałczyński w swoich poezjach dokonuje demaskacji tej „harmonii”. Do tego jednak potrzebne jest gruntowne rozpoznanie problemu, ponieważ „znaczenie wolności zmienia się zależnie od stopnia świadomości człowieka i pojęcia o sobie samym jako bycie niezależnym i wyodrębnionym”⁷⁶. Stereotypy tego nie zapewniają, bo okazują się „odporne na postęp wiedzy”⁷⁷, dążą do niezależności od doświadczenia, co uzasadnia nasycenie ich przez „treści emocjonalno-wartościujące”⁷⁸. Wobec tego stanowią one projekcję obaw lub pragnień danej zbiorowości, czyli twór subiektywny. Nie powinno więc wywoływać oburzenia poczucie anachroniczności w świadomości człowieka tak wyczulonego na prawdę jak Gałczyński. Zdarza się, owszem, że stereotypy mówią o rzeczywistych stosunkach społecznych, ale o takich, które miały miejsce kiedyś, ale obecnie są fałszywe. Stąd też –

„w socjologii i psychologii społecznej stereotyp oznacza przekonanie o klasach jednostek, grup lub przedmiotów powzięte z góry, wynikające nie z aktualnej oceny każdego zjawiska, lecz ze zrutynizowanych nawyków, sądów i oczekiwań”⁷⁹.

⁷⁴ Z. Mitosek, *Literatura i stereotypy*, op. cit., s. 175.

⁷⁵ Ibidem, s. 16. Cyt. za W. Lippmann, *Public Opinion*, New York 1956, s. 96.

⁷⁶ E. Fromm, op. cit., s. 40.

⁷⁷ Z. Mitosek, op. cit., s. 40.

⁷⁸ J. Błuszkowski, *Stereotypy narodowe w wiadomości Polaków. Studium socjologiczno-politologiczne*, Warszawa 2003, s. 22, 30, 34, 49.

⁷⁹ Z. Mitosek, op. cit., s. 10.

Poeta, podejmując na tym gruncie polemikę, nie upraszcza swojej roli do realizacji twierdzenia, że „Autentyczna osobowość twórcza może się realizować tylko poza przytłaczającymi ją obiegowymi konwencjami kulturowymi”⁸⁰. Otóż jego metoda paradoksalnie polega na świadomym wikłaniu się w konwencje, posługiwaniu się stereotypowymi gestami, rekwizytami, ale wykorzystując je przeciw nim samym przez „ umiejętne włączanie ich w nowe, zaskakujące konteksty skandalu i prowokacji”⁸¹. Innymi słowy, poeta przy pomocy tej samej materii, która służy społeczeństwu do zamykania się w świecie stereotypu, buduje przestrzeń otwartą. Jednak ta transfiguracja sprawia, że nic już nie ma takiego samego znaczenia jak przedtem. Na tym też opiera się parodia. Nie została ona wymieniona w rozdziale pierwszym z uwagi na jej ograniczone zastosowanie. Stanie się ona bowiem narzędziem istotnym głównie w ramach pierwszego podrozdziału tej części pracy. Uzasadnienie mówienia o parodii znajduję w pewnej jej zbieżności z autoironią. Jak wiemy, parodia jest komicznym naśladowaniem danego wzorca literackiego – stylistycznego, gatunkowego czy jakiegoś innego. W ten sposób poeta wskazuje na sprawy, do których ma stosunek negatywny. Zostaje on jednak wyrażony nie wprost, w czym parodia przypomina autoironię. Podobieństwo staje się tym większe, gdy rozważymy uwagę mówiącą, że:

„Parodia powstaje w procesie przewycięzania własnej zależności od formy, jej ostrze kieruje pisarz we własną pierś, ten bowiem stereotyp jest prawdziwie niebezpieczny, który nam osobiście dał się we znaki”⁸².

Z racji tego, jakimi narzędziami posługuje się poeta, zastanawiające jest to, jak udaje mu się sprawnie funkcjonować w społeczeństwie. Czyniąc krytyczne uwagi nawet tylko pod własnym adresem, poeta rzucał cień na grupy społeczne, do których należał. Rozwiązanie zdaje się tkwić w tym, że uwag błazna, za jakiego go miano, nikt ni brał na poważnie⁸³. A jednak ten, nazwijmy go tak – komfort bycia w społeczeństwie, nie był tym, co zaspakajało potrzeby poety. Walczył on o lepsze społeczeństwo, ale jeśli to okazywało się niewykonalne, ograniczał tę walkę do własnej osoby, lepszej – bo wolnej, bo mogącej podejmować decyzje wyrastające z osobistych przekonań, a nie z woli ogółu.

⁸⁰ Moja polemika z twierdzeniem M. Wyki, op. cit., s. 121.

⁸¹ K. Rudzińska, *Awangarda a kultura masowa*, w: eadem, *Mi dzy awangard a kultur masow*, Warszawa 1978, s. 208.

⁸² J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, op. cit., s. 276.

⁸³ E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia*, op. cit., s. 102.

Autor *Balu u Salomona*, by uwolnić się od tych elementów tradycji, które spostrzegł jako swego rodzaju niewolę, świadomie podjął grę ze stereotypami. Wiedział bowiem, że ten sposób będzie skuteczniejszy od manifestacyjnego odrzucania wizerunków, o których fałszywości był całkowicie przekonany. Aczkolwiek owa gra w rzeczywistości także ma prowadzić do pozbawienia racji bytu tego, co się po prostu już nie sprawdza. Mamy więc do czynienia ze specyficznym autoironizowaniem, bo kierowanym przez „świadomość naturalną”, będącą przeciwieństwem mentalności określonej przez stereotyp. Stąd tak częste oskarżenia poety o infantylizm, choć on sam właśnie w kulturze „oficjalnej” widział wszelkie ograniczenia⁸⁴. Najczęściej jednak nie mówił o tym wprost. Nie wiadomo było, kiedy mówił poważnie, a kiedy znów częstował drwiną, ponieważ:

„Nie należał do ludzi, co do których da się stwierdzić, że kłamią czy też mówią prawdę. Normalne kryteria były wobec niego bezsilne.(...) Cokolwiek pisał, przekształcało się w operę buffo, stała przesada jako środek artystyczny odbierał tematowi powagę”⁸⁵.

Można by tu wyciągnąć wnioski podobne do tych, jakie formułują badacze twórczości Gombrowicza, że „Literackie obnażanie stereotypów nie oznacza ich rzeczywistego obalenia”⁸⁶. Jednak, jak sądzę, rozrachunek Gałczyńskiego z przeszłością miał znaczenie niepoślednie. Otwierał on drogę do tego, by kształt poety „rodził się z niego, a nie był zrobiony mu”(*Ferdydurka*). Gałczyński swoją pracę nad tym musiał rozpocząć od uświadomienia sobie swojej wolności dzięki temu, co nią nie jest (dzięki temu, co inne)⁸⁷. Ten rodzaj wolności filozofia interpretuje jako wolność negatywną, czyli „niezależność od determinacji wobec woli obcych”, ale tylko w sensie poznania tej konieczności, możliwości powiedzenia jej „nie”⁸⁸. Oznacza to jednak bierność podmiotu wyzwalającego się, bo czyn leży już u podstaw wolności pozytywnej. Takie rozumienie w odniesieniu do osoby i twórczości Gałczyńskiego ulec musi przekształceniom. Poeta bowiem nie tylko mówi „nie” woli otaczających go konserwatystów, lecz skutecznie jej przeciwdziała. Za pomocą autoironii nie tylko zwalcza przeciwników w sposób najmniej dla nich spodziewany, ale i oczyszcza swój umysł, by znalazło w nim miejsce tylko to, co własne, autentyczne i prawdziwe.

⁸⁴ M. Wyka, op. cit., s. 127.

⁸⁵ C. Miłosz, *Delta ± czyli trubadur*, w: idem, *Zniewolony umysł*, Kraków 1990, s. 228.

⁸⁶ Z. Mitosek, op. cit., s. 186.

⁸⁷ A. Niemczuk, Praktyczno-egzystencjalne aspekty wolności, w: idem, *Wolno egzystencjalna. Kant i Kierkegaard*, Lublin 1995, s. 146.

⁸⁸ Ibidem, s. 202, 106.

Myślę, że wyjaśnienia warte jest to, dlaczego zatrzymaliśmy się dłużej nad istotą stereotypu. Skłaniała ku temu przede wszystkim potrzeba dotarcia do przyczyn przyjęcia przez poetę odmiennej postawy, odrzucenia utartych wzorów. Te uwagi pomogą nam też w lepszym zrozumieniu charakteru rozwiązań, jakie pojawiają się w poezji autora *Balu u Salomona*. Natomiast kwestia jedynie dotkniętego tu pojęcia wolności „do” znajdzie jeszcze swoje rozwinięcie przy okazji badania jej poszczególnych przejawów. Przejdźmy więc teraz do analizy tego, jak „rozwydrzony kanarek”, jak go nazwał Adam Ważyk, realizuje swoją grę. Proponuję w pierwszej kolejności przyjrzeć się problemowi stereotypów poety i poezji.

A) Tylko nie wieszczęm... ani kapłanem!

Obcując z poezją Gałczyńskiego, z łatwością zauważymy, że bardzo często mówi on o samym sobie w roli poety⁸⁹, co nie może dziwić z racji uprawianego przezeń zawodu. Właśnie, zawodu! Określenie, które do niedawna jeszcze było nie do pomyślenia, zyskuje aprobatę zarówno w jego świadomości, jak i w wierszach. A mimo to tradycyjna wizja poety i poezji nadal nad nim ciążyła, co skłaniało go do zabierania głosu w tej sprawie. Jeśliby nawet założyć, że w rozrachunku z tym, co pozostawiły po sobie poprzednie epoki, Gałczyński –

„odwołuje się do argumentacji charakterystycznej dla wszelkich pokoleń występujących w literaturze, dobrze znanej jako podstawowa forma buntu i niezgody na konwenanse, skostniałość starszej generacji”⁹⁰

to sposób w jaki przedstawiona zostaje owa argumentacja jest z pewnością niepowtarzalny. Co jeszcze istotne, nie podważa on wartości dokonań poprzedników, wśród których ma i swoich mistrzów, a wykazuje jedynie nieaktualność ówczesnych postaw. Krytykuje współczesną percepcję tradycji literackiej, próby jej reanimacji. Podczas gdy słowa, takie jak:

„(...) sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem...”
nie, nie, to nie te słowa, ale gorycz

⁸⁹ E. Balcerzan, *Strategia korespondenta*, „Twórczość” 1977, nr 7, s. 72.

⁹⁰ M. Wyka, *Wst p do: K. I. Gałczyński, Wybór poezji*, oprac. eadem, Bibl. Nar., S. I, nr 189, Wrocław 1982, s. XXXVI.

ta sama ciśnie się na usta jak przed wiekiem, (*Pochodnia*, DPI, 480)

stanowią dowód tego, że Gałczyński nie potępia romantyzmu jako takiego. Minione epoki w rzeczywistości były bowiem o wiele bogatsze niż ich obraz zachowany w pamięci zbiorowej. Poeta swój demaskatorski zmysł kieruje więc jedynie w stronę stereotypów dotyczących romantycznej oraz młodopolskiej koncepcji poety i poezji. Sądzę, że potrzeba taka wynikała także z chęci przeciwstawienia się próbom zaszufładowania poety, wobec czego starał się on być coraz bardziej nieuchwytny. Pisząc, stawał się bowiem człowiekiem humoru, a „obdarzony nim człowiek niełatwo ulega sloganom i pozorom wzniosłości”⁹¹. Tym samym osobowość taka nie jest podatna na procesy automatyzacji, czyli nie przyswaja sobie bezkrytycznie wzorów podawanych z zewnątrz⁹².

Uległo im (procesom automatyzacji) jednak wielu, zbyt wielu, w wyniku czego wzorem, który najsilniej oddziaływał na kolejne epoki był model poety, który:

„jest kimś poza społeczeństwem, kimś różnym od innych ludzi, a jego funkcja jest wyróżniająca, jego umiejętność, dar czy geniusz są unikalne a jego ukształtowanie psychiczne – szczególne lub dewiacyjne, [co nie jest odkryciem dopiero romantyzmu bowiem ono – E.B.] (...) jest prawie tak stare jak cywilizacja zachodnia”⁹³.

Jednak to właśnie romantyzm zapisał się w zbiorowej mentalności jako okres wieszczów obdarzonych wymienionymi właściwościami. Jednak ich rolę często upraszano do duchowego przewodnictwa narodowi. Takie spostrzeżenie poetów odgrywało znaczną rolę w polskiej świadomości literackiej do pierwszych dziesiątków lat XX wieku w związku z sytuacją polityczną. Przyjęło się więc, że dopiero po 1918 można było zerwać z takim pojmowaniem roli poety. Potwierdzeniem tego są choćby powojenne słowa Gałczyńskiego: „romantyczne pojęcie poety jako duchowego wodza i sumienia narodu zostało definitywnie pogrzebane”⁹⁴. Naturalnym zdawałoby się, że zmiana warunków politycznych pociąga za sobą transformację społecznej mentalności. Jednak ci, którzy nie umieli się odnaleźć w nowej rzeczywistości, próbowali w chwilę obecną wpisywać stare sprawdzone modele, bo w odejściu od starego porządku widzieli wręcz śmierć cy-

⁹¹ S. Gałczyński, *Warto ci komizmu*, w: idem, *Anatomia komizmu*, Poznań 1989, s. 61. Jak wspomni nają najbliżsi, prywatnie Gałczyński nie miał poczucia humoru tylko robił strzygę *Wspomnienia o Gałczyńskim*, przedm. i red. A. Kamińska, J. Śpiewak, Warszawa 1961.

⁹² E. Fromm, op. cit., s. 241.

⁹³ K. Rudzińska, op. cit., s. 49.

⁹⁴ K. I. Gałczyński, *W kręgu przyjaciół*, w: idem, *Pozdrowienia dla czarodzieja. Korespondencja K. I. Gałczyńskiego*, Warszawa 2005, s. 186.

wilizacji⁹⁵. Dla Gałczyńskiego zaś zwolennicy przetartych szlaków to nieudolne „słowiki z tektury”, które roszcząc sobie pretensje do romantycznego geniuszu, mówią:

„Ba!

my śpiewać nie umiemy. Lecz geniusze jesteśmy.” (*Bajka o słowikach*, DPII, 524)

Do miana kogoś takiego z pewnością autor tych słów nie pretendował – „Nie miał w sobie nic z pozy wielkiego poety. Był bezpretensjonalny”⁹⁶ – jak zaświadcza Jan Kamyczek. Gałczyński po prostu boleśnie zakpił tu z przeżytków, obnażył nieprzystawalność dawnych ideałów do współczesnych warunków. Jednocześnie poeta bronił się przed epigonizmem. I jak sądzę – z powodzeniem. Aczkolwiek córka poety skutki tych zmagañ widziała zupełnie inaczej:

„wpędzono go [poetę] w ciężką depresję, domagając się podporządkowania uproszczonemu rozumieniu sztuki, schematom, których na dobrą sprawę nie rozumiał, dostrojenia swej poezji do narzucanych kanonów. Rozumiał, że się w tych kanonach nie mieści. Doskonale widział, jak nędzne efekty przynosi droga uproszczeń i nakazanych schematów”⁹⁷.

Ale jak sama mówi, był człowiekiem rozumnym, spostrzegawczym, jakże więc ktoś taki nie znalazłby sposobu i na tę dolegliwość? Jak sądzę znalazł. W pełni świadomie, ze znajomością schematów, na których opiera się potoczne myślenie o tradycji, podjął się swobodnej, ale ukierunkowanej na konkretny cel żonglerki rekwizytami przeszłości. Żonglerki-gry prowadzonej zawsze z udziałem własnej osoby, choć, jak sądzę, na co najmniej trzy sposoby. Poeta uderzał we własną osobę jako jednego z wielu członków danej grupy bądź jako indywiduum używając pierwszej osoby liczby pojedynczej czy też mówiąc o sobie jako o kimś innym, podszywając się pod jakieś „ty”.

Przykładem, który najwyraźniej obrazuje proces wyzwalania się poety spod piętna tradycji, jest wiersz *Boj si zosta wieszczem*, zaczynający się od słów:

Nie mówię, żem jest geniusz,
lecz i nie dupa: (DPI, 108)

⁹⁵ K. Rudzińska, op. cit., s. 183.

⁹⁶ K. Gałczyńska, *Postscriptum*, w: eadem, *Zielony Konstanty, czyli opowie o yciu i poezji Konstantego Hldefonsa Gałczyńskiego*, Warszawa 2000, s. 363. Jan Kamyczek – był to pseudonim Janiny Ipohorskiej.

⁹⁷ K. Gałczyńska, *Jutro popłyniemy daleko...*, w: eadem, *Gałczyński*, Wrocław 1998, s. 179.

Tytuł tego wiersza karze domyślać się, że podmiot liryczny został postawiony przed propozycją przyjęcia roli tego, który od razu kojarzony jest z epoką romantyzmu, czyli wieszczka. Modełu poety doskonałego, ale sprzed wieku! W zejściu przez ten czas wielu zmian poeta stara się uświadomić domniemanych interlokutorów. Wiedza ta jednak zostaje przekazana za pomocą autoironii zespolonej z komizmem i szyfrującej prawdziwy sens wypowiedzi. Stąd też efekt niespodzianki – poeta sam demaskuje swoją udaną skromność, stosując częsty u siebie zabieg liryki z zaprzeczeniem⁹⁸. Zaskoczenie wzmacnia, także nierzadka w jego twórczości, rubasznosc. I choć autor podaje, że według słownika Lindego użyty wulgaryzm jest nazwą lekkomyślnego ptaka, czytelnik niekoniecznie musi w to wierzyć. Pojawiające się w tym wierszu charakterystyczne dla poety zdezerzenie stylu wysokiego z niskim przekłada się także na oscylację w samoocenie poety, co jednak nie jest czynione bez autoironicznej prowokacji. Dalej jednak podmiot liryczny utożsamiony, jak założyłam, z autorem, daje świadectwo swej wartości. Stawia siebie na równi z chlubą narodu:

też bym napisał „Dziady”,
gdybym się uparł:

(...) naród bym, panie święty,
do łez przymuszał. (DPI, 108)

Pozorne wywyższenie się poety jest kolejnym pogłosem ironizowania na temat roli, w którą równie na pozór chciałby wejść. Gra pozorów piętrzy się. Językowe dysonanse, sprzeczności stylistyczne uwypuklają negację tego, co jest wypowiedane, odsłaniając prawdziwe intencje Gałczyńskiego. Nie chce on bowiem przyjąć „zaszczytu” bycia kimś, kto „naród do łez przymusza”. Poeta szanował swoich czytelników. Uważał, że powinni się wzruszać tylko szczerze i pod wpływem tego, co trafia w ich wrażliwość, nie zaś tchnącymi martyrologią przeżytkami, zwłaszcza w okresie odbudowy państwa i związanej z tym radości. Poeta przywołał w wierszu szereg utworów wchodzących w ramy stereotypowych skojarzeń poezji i poetów romantycznych, czyli najstłyniejsze dzieła. Grę roztoczył także na postawy przypisywane największym, jak choćby na przysługującą im dumę. Sam nawet na nią przystaje, skoro inni chcą, by on także był wieszczem:

⁹⁸ M. Baranowska, *Pop-surrealizm (Gałczyński) i następcy. Odbudowywanie brakującej ogniwa*, w: eadem, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 299.

Potem bym, oczywiście,
 był bardzo dumny:
 nawet bym do obiadu
 nie zlął z kolumny (DPI, 108)

Ironiczne „oczywiście” podkreśla znajomość schematu, według jakiego odbierana jest postać poety. A pojawiający się patos szybko zostaje zburzony przez kolokwialne „nie zlął”. I właśnie w tych zderzeniach – egzaltowanej pozy z jej parodystycznymi dookreśleniami – kryje się siła ironii poety. Pisze on tu w pierwszej osobie liczby pojedynczej i sam para się pisaniem, więc jego wypowiedź jest autoironiczna. Jednak nie działa ona nań destrukcyjnie, bo w pełni nad nią panuje. Wręcz dostarcza mu ona kolejnych argumentów do tego, by podejmować indywidualne decyzje co do własnego miejsca i kształtu jako poety. Pozwala więc sobie na wypowiedziane z przekąsem:

Ot, jeszcze wczoraj chciałem	ale teraz nie mogę,	
być polskim wieszczem,	rosnącą czuje trwogę,	(DPI, 108)

Po przyjęciu tezy, że „ironia pozwala położyć nacisk na jakieś twierdzenie przez stwarzanie pozorów, że się twierdzeniu temu przeczy”⁹⁹, owa niemoc poety okazuje się udana. A jej celem staje się wyeksponowanie tego, że Gałczyński jest dobrym artystą, który może, ale nie chce być wieszczem. Rodzi się więc pytanie – przed czym ta „trwoga”, czyżby obawiał się on tego, co sam po części stworzył, swojej autolegendy, „czarnej legendy”, z powodu której:

(...) przyjdzie Boy i powie: (DPI, 108)

a raczej dokona obszernego wyliczenia ekscesów erotycznych poety. Są to przecież zarzuty, które równie dobrze można by postawić romantycznym wieszczom w rzeczywistości daleko odbiegającym od wzoru cnót. Poeta nie może być wieszczem, bo nie odpowiada utwierdzonemu w zbiorowej wyobraźni jego wzorcowi, jest pełen wad, a przy najmniej plotki rzucają cień na jego osobę. Skoro taki wizerunek nie funkcjonuje w stereotypie wieszczka, to adwersarz:

święte pieczęci złamie,
 powyskrobuje

⁹⁹ *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, op. cit., s. 148.

(...) mnie zdyffamuje. (DPI, 108)

Zabawność, jaką rodzą te wersy zarówno od strony brzmieniowej, jak i skojarzeniowej, znosi złowrogą siłę oskarżeń jednego z zażartych krytyków idealizacji wieszczów. Jest to jednak fałszywa intencja poety, bo w rzeczywistości popierał on poglądy Boya. Tu jednak, jako pretendent do wieszczego miana, zostaje wypłoszony kampanią antybrązowniczą, „zrezygnował, aby nie narażać się w przyszłości, już na cokole, na podobne demaskacje”¹⁰⁰. Potwierdza to umieszczona tuż po tytule wiersza, w nawiasie, informacja: (z powodu tzw. polemiki „brązowniczej”). W takiej sytuacji może przyjąć jedynie postawę zdegradowanego wieszca, wykorzystując stereotypowe gesty i rekwizyty:

Wtedy ja, na pomniku	rękę do serca ładnie
i cieniu wiązków,	przyłożywszy, bezradnie
stać będę sobie, smutna/ figura z brązu,	łać będę łyż rześiste (DPI, 108)

To wszystko nie jest bynajmniej wyrazem osobistej klęski opisaną na serio, a grą z obrazem, który wręcz sam się unicestwia, ośmiesza. Jak najbardziej autoironiczne i dalekie od patetyczności jest owo „stać będę sobie” czy epitet „ładnie”, określający gest przyłożenia ręki do serca na znak swego żalu, wręcz bólu. Znakomite podsumowanie dotychczasowych rozważań stanowi wypowiedź Andrzeja Lama:

„Ta autokreacja, służy na równi kpinie z siebie samego, z łatwego obnażania rzecz-wistych albo domniemanych słabości wielkich ludzi. Jest to zatem kpina z wzajemnych uwikłań, z pojedynku na miny, będącego zaprzeczeniem autentyczności. (...) poeta wykpiwa najwyraźniej nie poetykę romantyczną, ale nieudolne próby wskrzeszania anachronicznych wzorów (...) parodiowana jest też poezja romantyczna, ale trzeba dodać, że bardziej niż o nią samą chodzi o jej wyświechtane, kliszowe użycia (bądź nadużycia)”¹⁰¹.

Ale poczyńmy jeszcze jedną uwagę. Edward Balcerzan chce widzieć w tym wierszu tu-szowanie autoironią zażenowania¹⁰², ale pytam – z jakiego powodu? Czy żenować mają poetę powtórzone tu pomówienia o złe prowadzenie się, którego dowody sam mnożył wśród przyjaciół, czy też niemożność posiadania miana tego, któremu po śmierci naród postawi pomnik z brązu? Wręcz przeciwnie, poeta w ten sposób uwalnia się zarówno od zniewag, jak i od piętna nadziei wiązanych z jego osobą. Przede wszystkim dzięki

¹⁰⁰ A. Lam, *Inkrustacja, parodia i parafraza w liryce Gałczyńskiego*, w: *Mag w cylindrze. O Pisarstwie K. I. Gałczyńskiego*, pod. red. J. Rohozińskiego, Pułtusk 2004, s. 18.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² E. Balcerzan, op. cit., s. 83.

ukrytej pod maską gry negacji przywraca sobie świadomość samego siebie, własnej integralności wobec naporu gotowych wzorów kultury. A to właśnie ów nacisk społeczny w dużej mierze wytwarza w poecie opór. Zapoczątkował go jednak czysto logiczny wniosek, że wieszcz w takim kształcie po prostu budziłby śmiech.

Mimo to poeta gra dalej, bo „im częściej człowiek dokonuje aktu wolności, tym ma jej więcej (...) Największymi więc wrogami wolności są: spoczynek, inercja, bezwład i stabilizacja”¹⁰³. Gra jednak według już raz obranej zasady. Skoro chciano w nim widzieć wieszca, więc tak się będzie podpisywał. Przyjrzyjmy się kolejnemu takiemu utworowi, który z kolei powstał jako reakcja na odrzucanie jego poezji przez czasopiśmiennictwo. Zaczyna się od:

Więc wieszcz nadzieję w serce włożył (*Poeta i pomara cze*, DPiI, 558)

co by się zgadzało ze stereotypowym wizerunkiem wieszca. Jednak w dalszej części wiersza poeta wyraźnie redukuje tę romantyczną aureolę¹⁰⁴:

i – jak to wieszcz – pomyślał szparko:
„Gdyby dyrektor był, to byłoby gorzej,
lecz może dogadam się z sekretarką”. (DPiI, 558)

Kiedy rozważymy kontekst legendowy Gałczyńskiego, poety który potrafił podobno szybko znaleźć protekcję, a według kolegów po fachu – przy użyciu podejrzanych metod, wówczas możemy mówić o autoironii. Poeta za pomocą projekcji takiej sytuacji, której bohater jest hybrydą wieszca i jego własnego wizerunku, ośmiesza tego pierwszego. I w ten sposób zyskiwał przewagę nad adwersarzami, a więc niejako wyzwał się spod piętna ich agresywnych uwag. Napięcie, jakie wytwarzały krążące historie o talentie uwodzicielskim poety, rozładowuje on za sprawą powtórzenia tych obiegowych opinii, dopełniając tym samym aktu wolności „od”. Nie tylko wiedza¹⁰⁵ jest czynnikiem, który mu w tym pomaga, bo istotniejsze jest to, jak ją wykorzystuje, a więc działa, nie ogranicza się tylko do biernego powiedzenia „nie”. Tym bardziej że jego walka ze stereotypem poety i poezji nie kończyła się na twórczości, ona przekładała się również na jego postawę w życiu. Postawę ironisty, prześmiewcy, błazna z upodobaniem wikłają-

¹⁰³ A. Niemczuk, op. cit., s. 153.

¹⁰⁴ A. Drawicz, *By były rzeczy najprostsze*, w: idem, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1973, s. 67.

¹⁰⁵ „Wiedza jest dostatecznym warunkiem wolności negatywnej” A. Niemczuk, op. cit., s. 138.

cego czytelnika w swoje oszustwo bycia „słabeuszem”, jak czyni choćby w dalszej części omawianego wiersza:

Muzy natomiast były w bębny:	(...) tak się wyraził: – Rzecz następna
– Wiersz tego wieszczą niedostępny!	spod mego pióra będzie lepsza,
(...) No i nasz liryk stracił kontenans	nie niedostępna, lecz dostępna;
i jak nie huknie: – Ja wiersz poprawię,	(...) to ciężki trud poezja dostępna...

(DPII, 558)

W kontekście problemów wydawniczych oraz społecznych, jakie nękały poetę, widoczną (auto)ironiczność wiersza w zupełności uznać możemy za pewną formę ich interpretacji. Ale dodajmy, specyficznej interpretacji, mającej w sobie jednocześnie coś z obrony i z ataku. Poeta zarzut i postawę tych, którzy mu go postawili, odbiera jako sygnał do samoobrony, którą przeprowadza przy pomocy subtelnego narzędzia – ironii. Aby przykra niespodzianka była większa, „podstawia” siebie¹⁰⁶, kreując się na obiekt ataku. W ten sposób wykpiwa oskarżycieli, ale i zyskuje odpowiedni dystans do własnej twórczości i osoby. Jego rozgrywka ze stereotypem „poezji dostępnej”, według zbiorowych wyobrażeń cechującej romantyków, oparta jest na szeregach sprzeczności. W przytoczonym fragmencie geniuszowi zostaje przypisana przebiegłość jako jego stałej cesze – „i jak to wieszczą”. A konotuje ją kolokwializm „szparko”, który jednocześnie zakłóca swoją formą patos sytuacji. Pojawia się więc twierdzenie sprzeczne ze stereotypowym obrazem. Koturnowość zamienia się w strategię działania mającego na celu zapewnienie poczytności „niedostępnej” poezji. Ponadto sprzeczność zachodząca między rangą osoby a jej zachowaniem daje efekt komiczny¹⁰⁷. Jednak znajomość kontekstu biograficznego skłania ku odczytywaniu tej wypowiedzi jako (auto)ironicznej. Bo przecież deklaracje typu: „Ja wiersz poprawię” zdają się nie mieścić w wyobrazeniach Gałczyńskiego na temat tworzenia. Nieustanne poprawki dzieła aż do uzyskania jego doskonałości są dlań anachronizmem minionej epoki, co głosząc, godzi w społeczną wrażliwość.

Jednak poeta o tak przekornej naturze tym chętniej autoironizuje, mówiąc o sobie jako twórcy rozdartym między określeniami geniusz – grafoman. Etykiety takie przylepiają zazwyczaj inni, poeta zaś wyjmuje krytykom słowa z ust i sam wydaje wyroki,

¹⁰⁶ J. Jarzębski, op. cit., s. 287. Jarzębski w parodii takie podstawienie uznaje za jeden z chwytów gry.

¹⁰⁷ B. Dziemidok, *O komizmie*, op. cit., s. 70.

stosując metodę „przywołania »echem« myśli przypisywanej odbiorcy przez nadawcę”¹⁰⁸:

Jeśli powiem o pani: – Hm, uroda ciekawa:

tom geniusz (*14 Grüssen aus Polen*, DPI, 323)

Pochlebca oczywiście zasługuje w społeczeństwie na miano poety znakomitego, gdyby jednak powiedział o owej pani:

że dziobata kuchta,

mąż pani napisze o mnie: To grafoman. (DPI, 323)

Taki obrót rzeczy przypomina w dużej mierze bajkę jednego z poetyckich mistrzów Gałczyńskiego, mianowicie „Malarzy” Krasickiego. Jednak moralizatorstwo Gałczyńskiego nie przybiera tradycyjnej formy. Na końcu nie ma oczekiwanego morału. Poeta, posługując się tu ironią, po prostu udaje. Udaje, że zgadza się czy też przyzwala na zaistnienie w istocie logicznego rozumowania, ale prowadzącego do deprecjacji jego osoby jako poety. Myślę, że można tu więc mówić o zjawisku antynomii, która jest notabene jedną z ulubionych metod Gałczyńskiego¹⁰⁹. Okazuje się bowiem, że logikę wywodów przedstawionych w wierszu burzy sprzeczność zachodząca między nimi a poglądami poety. To pozwala Gałczyńskiemu znów zatriumfować i, jak już mówiliśmy, „poczuć się sobą i u siebie”. „Sobą”, bo poetą potrafiącym bronić tego, co uważa za słuszne, „u siebie”, czyli na znakomicie mu znanych obszarach poezji.

Kolejnym wierszem o tonie autoironicznym, w którym, jak sądzę, poeta podtrzymuje swoją grę ze stereotypami jest *Nocny testament* z cyklu *Noctes Aninenses*. Utwór ten odczytuje się zazwyczaj jako zapisywanie przez poetę bliskim najdroższych sobie przedmiotów, myśli, pomysłów, wszystkiego, co kochał, bo być może uda się je w ten sposób ocalić¹¹⁰. W rzeczy samej poeta ma w swoim dorobku wiersze pisane na serio, służące jedynie refleksji, wiersze pozbawione zaczepności. Ale czy *Nocny testament* na pewno jest jednym z nich? W słuszności takich podejrzeń utwierdza mnie uwaga o ironii poczyniona przez Catherine Orecchioni: „Ironia może legalnie istnieć tylko bez zbyt

¹⁰⁸ *Ironia*, op. cit., 94.

¹⁰⁹ M. Wyka, *Gałczyński a 1/4*, s. 130.

¹¹⁰ K. Gałczyńska, *Konstanty, syn Konstantego*, op. cit., s. 63.

wyraźnych wskazówek oszustwa, jakie stanowi”¹¹¹. Przyjrzyjmy się więc jak Gałczyński realizuje owo oszustwo:

Ja, Konstanty, syn Konstantego, zwany w Hiszpanii mistrzem Ildefonsem, będąc niespełna rozumu, piszę testament przy świecach.	A poetom żyjącym i przysłym zapisuję mój kafłowy piec, w nim spalone myśli i pomysły, czyli różne gry niewarte świec,
Ćmy się, zaznaczam, kręcą przy lichtarzach i drżą, i ręka mi drży – a więc majstrowi, co lichtarze stwarzał, zapisuję czerwcowe ćmy. (...)	(...) Wierszom moim fosforyczne furie blaskiem w wertep ciemny i zły – (DPI, 449)

Wiersz ten rozpoczyna tawestacja formuły prawnej¹¹², polegająca na autoironicznym zaprzeczeniu pełni sił umysłowych podmiotu lirycznego w momencie spisywania tego testamentu. Sparodiowane zostaje tu, mające romantyczną proveniencję, wyobrażenie o warunkach pracy poetyckiej, według którego: „działanie twórcze ucieka wszelkim określeniom stosowanym do »normalnej« pracy ludzkiej, jest czymś w rodzaju nieświadomego wydzielenia się”¹¹³, a więc nie ma nic wspólnego z pracą umysłu. By wyobrażenie zostało w pełni odtworzone, musi być odpowiednia sceneria – świece i poeta, który drżącą ręką kreśli litery. Obraz jednak nabiera sprzeczności, gdy w miejsce rzeczy wartościowych, „nieśmiertelnych” w testamencie pojawiają się rzeczy tak ulotne jak ćmy, doczesne, przyziemne jak – kafłowy piec. Poeta narusza w ten sposób także stereotyp sztuki wiecznej, nie zostanie bowiem po nim nic na kształt „siły fatalnej, przemieniającej potomnych w anioły”.

Utwór ten wyszydając jeden model pisania, pozwala poznać model obrany przez autora. Jak pisze zresztą Ryszard Nycz „parodia w funkcja konstrukcyjnej staje się wyrazem krytycznego dystansu wobec repertuaru stylów, umożliwia odnalezienie własnego stylistycznego idiomu”¹¹⁴. Gałczyńskiemu zależało nie tylko na nowym stylu, ale także na przełamaniu dotychczasowego myślenia o sposobie powstawania twórczości i jej dalszych losach. Sam powiedział podobno kiedyś, że „Trzeba drukować wszystko –

¹¹¹ *Ironia*, op. cit., s. 111.

¹¹² A. Stawar, *O Gałczyńskim*, op. cit., s. 198.

¹¹³ K. Rudzińska, op. cit., s. 74.

¹¹⁴ R. Nycz, Hasło: *Parodia*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Warszawa, 1992.

i złe i dobre. Drukuje się pięćdziesiąt złych wierszy, żeby napisać jeden dobry”¹¹⁵. Słowa te są jednak obrazoburcze w oczach społeczeństwa przekonanego, że praca poety powinna być mozoleniem się nad każdym wersem do chwili osiągnięcia ideału treści i formy. Dopełnieniem tej antypatetycznej postawy poety jest to, że do własnych rękopisów miał on stosunek wręcz lekceważący¹¹⁶. Natomiast zupełnie inaczej traktował czytelników, dbał, by właściwie odczytali jego intencje. Pomaga w tym choćby pojawiające się tu wtrącenie „zaznaczam”, stanowiące autograf poety i mające coś z romantycznej parabazy – przypomnienia, że autor czuwa, wskazuje, komu ufać, komu nie, czemu się dziwić, a czemu nie¹¹⁷.

Swój negatywny stosunek do romantycznego pozerstwa poeta wyraża za pomocą zaskakujących, za każdym razem innych, obrazów. Stereotypowe rekwizyty: świece, lichterze, księgi nabierają odmiennych cech, choć służą podobnym celom. Kolejny przykład żonglowania nimi znajdujemy w *Wzrocie Konstantego Hedefonsa Gałczyńskiego*.

Potem w Berlinie Konstanty
studiował perski romantyzm.
W końcu puścił księgi z dymem,
został wędrownym buffonem. (DPI, 301)

Ten wiersz, napisany w Berlinie podczas pracy poety jako referenta kulturalnego, jest po części wyrazem jego rozczarowania tym, czego tam doświadczył. Ironicznie nazwał to studiowaniem romantyzmu – perskiego. Przy tym zdaje się puszczać do czytelnika owo perskie – oko. Rola znawcy została odrzucona, a tchnące patosem księgi, kolokwialnie mówiąc – „puszcza z dymem”. Po raz kolejny dysonans między stylami doprowadza do ośmieszenia tego rodzaju uwznioślenia, który poeta nazywa gdzie indziej „środkiem na wymioty” (*Patos kabotyńca*, DPII, 569). Odrzuciwszy jedną rolę, przyjął na to miejsce inną – został bufonem przez dwa „f”. Wizerunek taki przylgnie do niego na wiele lat, jeśli nie na zawsze. Buffon, czyli zarozumialec, pyszałek, pretensjonalny blagier czy od francuskiego bouffon po prostu błazen¹¹⁸, to już jest jednak akt jego poetyckiej wolności „do”, którą zajmiemy się w odrębnym rozdziale.

¹¹⁵ K. Gałczyńska, *Zielony...*, op. cit., s. 94.

¹¹⁶ K. Gałczyńska, *Gałczyński*, op. cit., s. 58.

¹¹⁷ W. Szturc, *Ironia romantyczna*, op. cit., s. 167.

¹¹⁸ A. Bańkowski, Hasło: *Bufon*, w: idem, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. I, red. A. Mrozowska, Warszawa 2000.

Warto by się na chwilę zatrzymać i zastanowić, czy monografista Gałczyńskiego – podkreślając, że poeta „nie był umysłem filozoficznym w ścisłym znaczeniu, nie posiadał zdolności analityka bystro roztrząsającego sprawy i zjawiska – sprzeczności układały się w jego umyśle ciężko”¹¹⁹ – nie pomija kwestii tego, że twórca tak często posługujący się (auto)ironią, która przecież jest nie tylko kategorią estetyczną, ale i filozoficzną, musi być jednak filozofem, i to o sprawnym umyśle. Z tym zaś nie musi się wcale kłócić ciąg dalszy postawionej przez badacza tezy, że Gałczyński „powodował się doświadczeniem społecznym”¹²⁰. Owa ranga życiowych doświadczeń wielokrotnie uwiadacza się w jego wierszach. Przy czym filozoficzna mądrość poety nie polega na zaciemnionych skomplikowanymi wywodami i terminami wypowiedziach, ale na takich, które pozwalają mu w sposób zrozumiały dla czytelników rozliczać się na przykład z takimi rozczarowaniami, o jakich pisze w wierszu *Chwalmy dyrektorów*:

Rękę podał? Podał, podał.
I co mówił? Że wspaniale.
Że potrzeba właśnie młodych. (DPI, 424)

Poeta wyraźnie drwi tu z mickiewiczowskiej wiary w młodych, która notabene przyświecała wielu początkującym poetom w latach trzydziestych¹²¹. Dla uchwycenia istoty tej drwiny, czy wręcz cynicznej postawy poety¹²² warto przytoczyć to, co poprzedzało opisaną scenkę. Obraz tak napiętnowanych przez społeczeństwo, a nieobcych poecie, zabiegów o protekcję:

Przyjść mi kazał o dziewiątej,
kazał czekać do dwunastej,
kazał czekać, żeby złamać.
Chwalmy dyrektorów.

No i złamał. W próchno zmienił. (DPI, 424)

Upatrywanie w młodości siły pomagającej pokonać wszelkie bariery w przywołanym fragmencie staje się przejawem naiwności. Poeta okazuje się jednak tego świadom.

¹¹⁹ A. Stawar, op. cit., s. 227.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ M. Wyka, op. cit., s. 162.

¹²² Stawar, op. cit., 91.

Przyjmując rolę młodego petenta, przedstawia siebie jako osobę niższą wobec mechanicznie chwalonego dyrektora. Jednak sposób, w jaki mówi, zmienia tę pierwotną hierarchię. Z jednej strony poeta z premedytacją sięga po drwinę z samego siebie, u której podłoża „leżeć może dumne przeświadczenie: stać mnie na to, przewyższam sam siebie, jestem od samego siebie mądrzejszy”¹²³. Z drugiej zaś, parodia słów dyrektora staje się słowną zemstą na przełożonym. Przyczyniają się do tego ironiczne powtórzenia słowa „podał” oraz infantylne, tautologiczne wręcz stwierdzenie „w tych młodych jest ta młodość”. Poeta, wykpiwając tę utopię, stwarza sobie pewną barierę bezpieczeństwa, uwalnia się od poczucia bycia kimś niższym wobec owego dyrektora, reprezentującego ogólnie urzędników, do których poeta miał krytyczny stosunek. Demaskując stereotyp, odkrywa przykrą rzeczywistość, ale z taką świadomością, rozpoznaniem umowności, czy po prostu fałszu zachowań społecznych, czuje się pewniej, swobodniej.

Jest mu to także potrzebne, gdy staje się poetą powszechnie znanym, by nie popaść w samouwielbienie i nie przyjąć sztucznej pozy. Dla poetów romantycznych sława, mimo iż przychodziła najczęściej dopiero po śmierci, była szalenie istotna. Aczkolwiek bardzo rzadko szła w parze z popularnością, czyli poczytnością za życia. W Młodej Polsce tak jedno, jak i drugie było w pogardzie, izolowano się na znak protestu wobec, w ówczesnym mniemaniu twórców, nedorastającego do ich geniuszu tłumu¹²⁴. Gałczyński przeżywał dzieciństwo i młodość w czasie, kiedy jeszcze w pełni funkcjonował ten model – poety „ponad światem”. Znał więc bardzo dobrze realizujący go styl pisania, ale równie dobrze wiedział, że nie może i nie chce być takim poetą. Przyjął natomiast założenie swojej epoki, gdzie „poeta zajmuje miejsce wśród świata, rezygnując z koturnu poprzedniej epoki”¹²⁵. Był już za życia zdecydowanie poetą znanym i cenionym, co urągało właśnie stereotypowej wizji losu poety. Jak wspomina Kira Gałczyńska:

„w środowisku literackim uważa się popularność za coś szkodliwego – jeżeli poecie może czytać jednocześnie i kolejarz, i profesor uniwersytetu, to jest w tym coś podejrzanego. Ojciec zawsze się z tego śmiał. Miano mu za złe, że zabiega o popularność. Puszczął w miasto jakieś niestworzone historie, które powiększone o echa, wracały do niego”¹²⁶.

¹²³ S. Gałczyński, op. cit., s. 47.

¹²⁴ M. Wyka, op. cit., s. 86.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Dom otwarty państwa Gałczyńskich. Rozmowa z córką poety Kirą Gałczyńską, rozmawiał J. S. Ossowski, „Konspekt”, nr 16/17, 2003. Cyt. za <http://www.wsp.krakow.pl/konspekt/16/dom.html>

Było to z pewnością także wynikiem żywej jeszcze modernistycznej nienawiści do tego typu literatury, odbieranej jako podrzędna, dla każdego, więc z pewnością niebędąca na wysokim poziomie. Wystarczyłoby przypomnieć sobie skandale wokół twórczości Żeromskiego. Czytanie poezji Konstantego nie wymagało uprzedniego wtajemniczenia, co sprzeniewierzało się młodopolskiej sakralizacji sztuki, która silnie zapisała się w świadomości społecznej. Stąd tak częste ataki na poetę ze strony konserwatywnych grup czytelników i krytyków. Poeta jednak zdawał się przyjmować wobec takich opinii postawę lekceważącą. Przyjrzyjmy się więc tego typu poetyckim odpowiedziom:

Niechaj tam inni księgi piszą. Nawet
niechaj im sława dźwięczy jak wieża studzonna,
ja ksiąg pisać nie umiem, a nie dbam o sławę (...)

Przecie nie dla mnie spokój ksiąg lśniących wysoko
i wiosna też nie dla mnie, słońce i ruń wonna, (*Serwus, madonna*, DPI, 127)

Muza (z którą, po pijanemu, autor dotarł do trzeźwej pointe'y)

Niechaj tam innym Sława dmie w laurowy puzon,
niech się hołota bawi hucznie i wesoło, (*Muza*, DPI, 26)

Te charakterystyczne autoportrety z odrobiną pozy villonowskiej¹²⁷ przedstawiają Gałczyńskiego jako poetę podrzędnego, bo odrzucającego to, co zdaje się marzeniem każdego pisarza. Wymienione przywileje oddaje on innym wraz z całą towarzyszącą glorią, bo jego niespokojna natura kłóci się z uładzoną wizją spokoju, lśnienia i wiosennej aury. Jego żywiołem jest „noc, noc deszczowa i wiatr, i alkohol”. Poeta nazywa siebie nawet łobuzem i łotrem, który znany jest konnej policji, czyli jest człowiekiem o brudnych rękach. Rezygnuje więc z dostojeństwa i godności, jakimi najczęściej szczylił się artysta. A pojawiająca się pokora jest pozorna, poeta był bowiem świadom swej wartości, ale widział ją w czym innym, niż w powielaniu romantycznych gestów. Wyraźna ironia porbrzmiewa w anaforycznym „niechaj” i w eksponowanym przez akcent zdaniowy przyśłówku „nawet”. Ta rezygnacja jest jednocześnie negacją tego, co stanowiło niegdyś wartość, a raczej jako takie zapisało się w społecznej mentalności. Negacja zaś, która

¹²⁷ A. Stawar, op. cit., s. 100.

leży u podstaw ironii, jest tu przejawem jego wolności¹²⁸. Stąd słowa „Nie dbam o sławę” odbierać możemy jako wyraz odrzucania koncepcji tworzenia sztuki dla sławy. Może się to okazać jednak bardziej skomplikowane, gdy weźmiemy pod uwagę właściwość wypowiedzi ironicznej: „kiedy mówię »p«, nie chodzi mi o »p«, ale też nie mówię o przeciwieństwie »p«”. Taki punkt widzenia może sugerować, że poeta szukał czegoś „pomiędzy”. Jednak, jak sądzę, aby nie podejrzewano go o pewne ustępstwa na rzecz minionego porządku, musiał definitywnie deklorować się jako antywieszcz. A taka postawa pozwalała mu na przyjmowanie dowodów uznania.

Apogeum swojej popularności poeta zdaje się osiągać w Wilnie, gdzie współpracował z człowiekiem-instytucją – Witoldem Hulewiczem: „Stało się tak, że nagle Gałczyńskiego zrobiło się w Wilnie pełno: w gazetach, czasopiśmie w księgarniach”¹²⁹. Atencja wobec poety wzrosła jeszcze bardziej wraz z przyznaniem mu Stypendium Funduszu Kultury w Wilnie zaledwie po półrocznym pobycie. Poeta jednak nie podjął się roli owianej nimbem, ironią rozbijał patos sytuacji. Wyraźny obraz tego znajdujemy w wierszu o wiele mówiącym tytule – *Złudzenia popularno ci*. W pierwszej chwili lektury, z pewnością nieprzypadkowo, przychodzi na myśl biblijne „marność nad marnościami...” mogące stanowić jedynie zwieńczenie drwiny poety z zaszczytów:

Lecz co mnie zastanowiło,
można powiedzieć, ogromnie,
to to, że wszyscy tak miło
się uśmiechali do mnie;

„Hm – myślę – hm... w rzeczy samej
cóż to jest? Popularność.
Popularność nad popularnościami
i wszystko popularność. (DPII, 527)

Udane skupienie, wysiłek myślowy poeta sam poddaje anihilacji poprzez wtręty typu „można powiedzieć” czy swoiste dlań słówka o funkcji fatycznej – „hm, hm” oraz pytanie retoryczne. Wszystkie te zabiegi pozwalają odczytać właściwy sens wypowiedzi, sprzeczny z sensem dosłownym. Jednak jakby tego było mało, gra prowadzona jest dalej. Sparodiowana zostaje romantyczna poza, ale w szczególny sposób, bo jej pseudo-reprezentantem nadal jest sam poeta:

¹²⁸ K. Zamojski, *Mi dzy Husserlem a Kartezjuszem E w tpienie, dystans, ironia (oraz o Kierkegaardzie i szyderstwie filozofii)*, „Verte”, nr 1, lipiec 2004. Cyt. za

<http://www.verte.art.pl/wlasnymslowem/miedzyhusserlemakartezjuszem/index.html>

¹²⁹ K. Gałczyńska, *Gańczy ski*, op. cit., s. 62.

To pewnie ten mój poemat,
co go na sercu noszę.
O, rozkosze! O, nieba! (...)

że »powitajmy poetę«,
że »czcijmy«, że »onorate«.

A może, może przez eter
puścili coś całym światem,

I przez to tak w bębny biją,
i przez to tak czczą laurowo; (DPII, 527)

Jednak, aby czytelnik, który nie rozszyfrował do tej pory początkowych wersów, nie tkwił w złudzie szczerości tej wypowiedzi, następuje demaskacja:

Dopiero pewien facet,
kiedym zapytał go się,
rzekł: „Wyszedł pan na spacer
z wielką plamą od atramentu na nosie” (DPII, 527)

Autoironiczność tego fragmentu nie polega, jak we wcześniejszych przykładach, na przeciwieństwie między tym, co się mówi, a tym, co się myśli. Tu zachodzi ono bowiem między tym, co się mówi tu i teraz, a tym, co powiedziało się już wcześniej lub gdzie indziej¹³⁰. Pomoc w komentarzu przedstawionej w wierszu postawy stanowi wypowiedź Gombrowicza:

„Pisarz wchodzący z dobrą wiarą w jakąś sztuczną rolę, otwierał sobie (...) wrota do egzystencji nieautentycznej, rezygnował ze swej wewnętrznej prawdy na rzecz konwencjonalnego kostiumu”¹³¹.

Oznaczałoby to, że Gałczyński po raz kolejny w obronie swej autentyczności odrzuca rolę, jaką oferuje mu stereotyp. Uległość wobec niego byłaby bowiem wręcz aktem dehumanizacji, przed czym poeta nagminnie ostrzega także czytelników. Czytelników, których obecność jest wyraźnie widoczna w *Nocy listopadowej*:

Resztę, mój czytelniku, znajdziesz w starych skryptach,
w listach „... matko, umieram...” w sztychach, manuskryptach (DPI, 175)

Tu poeta wciąga ich w dość czytelną grę, czym wpisuje się w tendencje swego czasu:

”procesy rozwoju metaświadomości literackiej osiągnane są w dialogu z czytelnikiem, wskazuje się na sztuczność i kulturowe pochodzenie rozmaitych utrwalonych już w nawykach odbiorców (...) procedur wypowiedzi literackiej”¹³².

¹³⁰ *Ironia*, op. cit., s. 118.

¹³¹ J. Jarzębski, op. cit., s. 65.

¹³² K. Rudzińska, op. cit., s. 201-202.

Czyni to jednak w sposób przewrotny, posługując się tym, co ma zamiar zanegować. Wykpiwa także siebie jako twórcę, który nie opisuje całości przebiegu przywołanej uroczystości, a ucieka się do zalecenia sięgnięcia po coś, co w rzeczywistości sam wyśmiewa. Z pewnością przejawia się tu odwaga poety, odwaga mówienia tego, co się naprawdę myśli. Przezornie dokonuje tego jednak w formie bezpośrednio go nieobciążającej.

Rzecz ma się jednak zupełnie inaczej, gdy autor *Balu u Salomona* porusza kwestię, odrzucanej jeszcze do niedawna, koncepcji pisania jako płatnego zawodu, którą niesie ze sobą kultura masowa. W Młodej Polsce bowiem:

„świadomość sprzedajności dzieła sztuki, oportunistycznych ustępstw na rzecz odbiorcy, wywołuje drastyczne sformułowania o prostytutce sztuki, analogie między artystą a jarmarcznym błaznem”¹³³.

Gałczyński zaś prześmiewczo wykazuje, że problem honorariów sięga początków kultury:

Już w starożytnym królestwie Bab-Ilu	(...)
badano problematykę inkasa	Cóż, praca z płacą jedną idzie drogą,
i ci poeci, co byli kapłani,	wie to jednak wieszcz, krawiec czy anioł.
bez forsy, jak wiadomo, ani ani.	(<i>Ars poetica</i> , DPII, 138)

Powyższe wersy demaskują stereotyp poety tworzącego „sztukę dla sztuki”, a nie dla zarobku, czy też w ogóle nie liczącego się z wynagrodzeniem pieniężnym. Poeta zaś pokazuje, że wszyscy artyści – kapłan, wieszcz czy krawiec, są przynajmniej w tym jednym podobni i są tego świadomi: „wiedzą to jednak”. Tylko że to, co inni robią po cichu, krawiec-Gałczyński jawnie wypowiada, „wykładając kawę na łąkę”¹³⁴. Dokonuje więc totalnej desakralizacji tej (neo)romantycznej roli. Udaje mu się to, z jednej strony – dzięki zastosowaniu komizmu: magicznie brzmiąca nazwa miejscowości aluzyjna wobec Babilonu, kolokwialne określenie pieniędzy czy też powtórzone „ani – ani”. Z drugiej zaś – dzięki aluzji do własnej postawy, krawca żądającego zapłaty za wykonaną pracę. Owo swobodne „cóż” otwiera mu drogę ku bezpretensjonalnemu zrównaniu przedstawicieli, zdawałoby się, niewspółmiernych wartości. Sposób, w jaki poeta mówi, wskazuje, że „niewiele miał on wspólnego z szeroko pojętym symbolizmem. Jego kon-

¹³³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Wprowadzenie do epoki literackiej: Młoda Polska*, w: eadem, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 13.

¹³⁴ A. Sandauer, op. cit., s. 245.

kretność zdaje się być naturalnym przeciwieństwem wszelkiego rodzaju uogólnień”¹³⁵, czemu wyraz daje niemal w każdym utworze.

Problem wynagrodzenia rozwija również na przykładzie bezpośredniego odwołania do romantyzmu:

Przepraszam, czy za te parę „kawałków” mam zaraz
panu napisać „Księgi Narodu i Pielgrzymstwa”?

(*Ballada o mrówkojadzie*, DPII, 22)

Tu poeta daje do zrozumienia, że on jako artysta nie może i nie chce się godzić na los poprzedników, tworzyć wielkie dzieła, nie otrzymując za to godziwego wynagrodzenia. Stąd jego przeprosiny są całkowicie ironiczne. W obu ostatnio zacytowanych fragmentach zostaje obalone potoczne mniemanie o poezji jako o procederze pozwalającym oderwać się od płaskiej codzienności, co okazuje się już zbanalizowaną konwencją. Każdy dzień rodzi przecież kolejne potrzeby materialne, które zaspakajając chce każdy bez względu na to, w jakiej epoce przyszło mu żyć. Poeta podkreślając, że twórczości może być towarem, przełamuje stereotyp i czyni to twierdzenie oczywistością, tematem, do którego poruszania, jak sądzi, ma pełne prawo. Udaje mu się także zachować dystans wobec określonej interpretacji świata, który „w poetyce modernizm był jeszcze niemożliwy”¹³⁶, z czym do czynienia mamy w poniższym fragmencie:

Nad lustrem się kręcę
na małych skrzydełkach
jak kapłan-karzełek u swego ołtarza;
ołtarz mnie przeraża, (*Bal u Salomona*, DPI, 198)

Poeta kreuje się na kapłana, ale obdarza go cechami sprzecznymi z utrwalonym w zbiorowej wyobraźni wizerunkiem. Znosi w ten sposób patos młodopolskiego modelu poety. Autoironią nie tyle niszczy koncepcję poety-kapłana, co ją przeobraża. I spod pozornej negacji wyziera jeden z największych paradoksów Gałczyńskiego, że był on w pewnym sensie i wieszczem, i kapłanem. Jednak nie realizował tego tradycyjnie, a miał własną, indywidualną koncepcję, do czego jeszcze powrócimy.

¹³⁵ M. Wyka, op. cit., s. 143.

¹³⁶ *Ibidem*, s. 43.

* * *

Poruszony w tym podrozdziale problem określić można słowami samego Gałczyńskiego jako reakcję na :

finezje, / hereże i poeże,

[a wobec tego – E.B.]

ogólna denerwacja, (*Depresja wileńska*, Dw, 98)

A jednak udaje się poecie, przynajmniej na pewien czas, przezwyciężyć te naciski przebrzmiałych „finezji”, by znów napisać coś, co kolejny raz pozwoli mu przeżyć katharsis i powrócić do stanu autonomiczności. Stąd:

„wydaje się, iż przyjąć można bez zastrzeżeń podstawowe rozróżnienie ironii jako ogólnego nastawienia psychicznego oraz jako każdorazowej momentalnej realizacji tego nastawienia, które generalnie cechuje postawę ironizującego”¹³⁷.

I choć autoironia, jaką posłużył się autor *Ko ca wiata* w przywołanych wierszach, jest pewnego rodzaju drwiną z siebie samego, jednak prowadzi ona do uzyskania odmiennych efektów. Chroni go bowiem przed staniem się groteskowym wieszczem czy kapłanem-karzełkiem. Aby to wykazać, poeta musi przedstawiać siebie jako kogoś innego, przybierać maski. Buduje domyślny kontrast między przedstawianym wizerunkiem poety czytany dosłownie a jego ironiczną interpretacją. Ta gra znaczeniami doprowadza często do oscylacji między pojęciami prawda – fałsz. Kolejna nieścisłość zachodzi, gdy autoironii towarzyszy ironia wobec zjawisk, które nie dotyczą poety bezpośrednio, ale mimo wszystko musi się on wobec nich ustosunkować.

Warto też wspomnieć, że nie tylko Gałczyńskiemu przyszło walczyć z takim stereotypem. Podobne rozrachunki musieli poczynić, by wymienić tych najbardziej znanych, jego niemalże rówieśnicy – Miłosz i Gombrowicz. W celu obrony swojej autentyczności, jednostkowości wkładali maski, ironizowali, a każdy na swój sposób¹³⁸. Skoro już wspomnieliśmy o Gombrowiczu, to właśnie on zalecał pisarzowi przybranie „odolnej postawy” wynikającej z rezygnacji z wieszczego dostojeństwa¹³⁹, co musiało jak

¹³⁷ J. S. Bystroń, *Komizm*, op. cit., s. 23-24.

¹³⁸ T. Jarzębski, *By wieszczem*, „Teksty” 1981, nr 4-5.

¹³⁹ A. Sandauer, *Początki, wieśno i upadek rodziny Młodziaków*, w: idem, *Bez taryfy ulgowej*, Warszawa 1959, s. 157.

widać spotkać się z aprobatą. Gałczyński zdaje się bowiem znakomicie realizować nadzieje, jakie żywili pisarze u progu niepodległości, że:

„w niepodległym i demokratycznym państwie literatura otrzyma dyspensę od narodowo-patriotycznych powinności (...) A Adam Mickiewicz będzie mógł zejść ze swego cokołu i razem z młodymi kolegami-literatami pójść do kawiarni”¹⁴⁰.

Nie oznacza to jednak, że stosunek poety do tradycji opierał się na przywoływaniu jej w celu unieważnienia. Stanowiła ona konieczny punkt odniesienia, dzięki któremu poeta mógł się określić. Wiedział, jakim twórcą nie chce być i dlaczego. Ale jednocześnie nie odmawiał sobie poczucia szczególności, był przekonany o swoim talencie. Aczkolwiek eksponowanie talentu na wzór (neo)romantyczny nie mieściło się w jego poglądach.

Na koniec jednak nie mogę oprzeć się pokusie przytoczenia, zanotowanego przez poetę na szkolnym przedstawieniu córki, stereotypowego wizerunku romantyka widzianego oczami dzieci. Oto on: „Romantycy – nosili spodnie – buuu – zwane – buuu – pantalonami i cylindry i palili cygara [co poeta skwitował – E.B.] Bycza zabawa”¹⁴¹.

B) Tylko nie w lakierkach ani... w kontuszu

„Gałczyński atakował fałszywą tradycję narodową, jaką przejmował z rupieciami ideowej przeszłości. Strażnikiem tej rupieciarni była inteligencja”¹⁴². Idąc za tą myślą, od problemu ciężenia tradycji dochodzimy do kolejnego, bardzo często poruszanego w poezji Gałczyńskiego. Mianowicie do problemu przebrzmiałej roli i pozycji inteligenta – „człowieka w lakierkach”. Poeta wyszydzał klasę, do której sam przecież należał. Nie ograniczał się jednak do kpiny, szukał dla siebie, dla kreowanego przez siebie „ja lirycznego” jakiegoś wyjścia. A jak sądzę, znalazł je właśnie w autoironii. Warto przy tym zwrócić uwagę na to, że poeta mimo polemiki z inteligencją wykorzystuje inteligentcki chwyt¹⁴³. Możliwości, jakie on daje, nie są ucieczką od problemu, a paradoksalnie wikłaniem się weń. Sięgając po tę metodę, przyjmując taką postawę poeta ma możliwość zarówno dokładniejszego zbadania dręczącego tematu, jak i określenia własnej

¹⁴⁰ A. Zawada, *Literatura i rzeczywistość*, w: idem, *Dwudziestolecie literackie*, Wrocław 1995, s. 17.

¹⁴¹ K. I. Gałczyński, *Pozdrowienia dla 1/4*, op. cit., s. 245.

¹⁴² J. Błoński, *Konstanty Idefons Gałczyński*, w: idem, *Poeci i inni*, Kraków 1956, s. 107.

¹⁴³ W. P. Szymański, *Konstanty Idefons Gałczyński*, op. cit., s. 76.

pozycji. Poeta po raz kolejny staje nie wobec obrazu rzeczywistego, a wobec stereotypowego, na który zgodzić się nie może. Jego postawa, owszem, staje się postawą „inteligenta na ruinach”¹⁴⁴, ale nie zamierza on być piewą ruin. Przygotowuje bowiem

miejsce na realizację nowego kształtu inteligencji.

Zaproponowaną przeze mnie koncepcję gry, jako metody na rozrachunek z ograniczeniami, wprowadził już Piotr Lewiński w referacie *Teksty K. I. Gałczyńskiego w piosenie polskiej* wygłoszonym w Neapolu na Międzynarodowej Konferencji Naukowej *L'opera di Konstanty Idefons Gałczyński al suo tempo ed oggi* (Dzieło K. I. Gałczyńskiego dawniej i dzisiaj, 23–24 maja 2003), w którym uświadamiał, że:

„głównym mechanizmem fenomenu popularności tekstów autora *Butów szewca Szymona* są gry ze stereotypami językowymi, mentalnymi, kulturalnymi. Analizując ten mechanizm można dojść do przekonania, że Gałczyński – poeta stereotypów – nie walczy, jak się powszechnie mniema, z inteligencją, lecz ze stereotypami inteligentkimi”¹⁴⁵.

Ta na pozór subtelna różnica między walką z tym, co jest rzeczywiście, a walką z tym, co jest bardziej pomyślane niż realne, pociąga jednak za sobą poważne konsekwencje. Poeta bowiem pozostając i czując się inteligentem może autoironizować, negując nie ową więź, ale wszelkie wyobrazeniowe naddatki przypisywane jego klasie. Jak więc wygląda ów stereotypowy wizerunek inteligenta? W wielu kwestiach identycznie jak stereotyp poety, człowieka żywiącego kult dla talentu i wiedzy, cierpiénika. Stąd też bezpośrednio to Młoda Polska pozostawia inteligenta-artystę przekonanego o swej wyższości, pretendującego do lepszego traktowania. Jednakże inteligencja to nie tylko ludzie pióra, ale i urzędnicy, nauczyciele, lekarze, adwokaci oraz szereg innych ludzi wykształconych, czy ogólniej – dobrze wychowanych¹⁴⁶. Wszyscy oni chcieli wyróżniać się w tłumie, czy wręcz być ponad nim. Temu obrazowi zaczynała jednak przeczyć coraz wyraźniej szara rzeczywistość powojenna. Warunki gospodarcze, jakie zastaje początkujący poeta – Gałczyński, zmuszają inteligencję do przewartościowań. Szerzące się bezrobocie i co za tym idzie – pauperyzacja, prowadzą ją do deklasacji. Świadc-

¹⁴⁴ J. Błoński, *Gałczyński 1945±53*, Warszawa 1955, s. 7.

¹⁴⁵ Dom otwarty państwa Gałczyńskich, loc. cit.

¹⁴⁶ J. Żarnowski, *Inteligent ± 'Człowiek dobrze wychowany'*, w: idem, *O inteligencji polskiej lat mi dzywojennych*, Warszawa 1965, s. 146.

twem tego staje się obok innych źródeł także literatura. Gałczyński porusza tę kwestię choćby w wierszu *Piosenka*.

W oberży dla bezrobotnej inteligencji,
pod afiszem Ligi Morskiej i Rzeczej,
moja mała ma miejsce bezpieczne, (DPI, 271)

(Auto)ironiczność tych wersów w dużej mierze zostaje przysłonięta przez tragizm opisanych warunków. Podobnie optymizm, przezierający z faktu posiadania „bezpiecznego miejsca”, zdaje się wysiłony¹⁴⁷. Gdyby potraktować dosłownie to, co się tu rysuje, można by powtórzyć znane marksistowskie twierdzenie, że: „byt określa świadomość”. Jednak świadomość poety zdaje się dzięki zmysłowi ironisty w pewnym sensie wyzwalać się z tej determinanty. Dokładniej – ta postawa wątpiąca, podejrzliwa, kpiąca wręcz, pozwala mu na zachowywanie odpowiedniego dystansu także wobec wszystkiego, co zdaje się dawać poczucie bezpieczeństwa, w tym również wobec zabezpieczeń materialnych. Stąd częściej u poety deziluzji nadziei swojej klasy na powrót porządku sprzed wojny towarzyszy kpina także z tego, co pojawiło się na miejsce ideałów:

więc rozgrzesz, ojcze, i daj mi posadę choćby lichego referęciny,
iżbym na Wielkanoc miał ze trzy jajka i 20 deka cielęciny.
– A Idea? – krzyknie Sławek. – Nie ma posad dla hipokryty!

(*Wielkanocna spowiedź Kiciusia*, DPI, 311)

Powodem, dla którego Kiciuś-inteligent udaje się na spowiedź nie jest szczerza skrucza i chęć poprawy, a finanse. W ten sposób postawa manifestacyjnej pogardy dla spraw materialnych, jaką miał żywić młodopolski poeta-inteligent, ulega deprecjacji. Współczesny inteligent ma odwagę mówić wprost o potrzebach finansowych. Ten problem trapił także i wcześniejsze pokolenia, ale stereotyp eksponuje założenia Młodej Polski, a nie jej realia. W rzeczywistości bowiem to, o czym mówi Kiciuś, dla poprzedników było „tęsknotą do mieszczańskiej stabilizacji (także materialnej)”¹⁴⁸. Życie ideami zostaje zastąpione realizmem. Stąd spotkanie konserwatysty – Sławka i nowego inteligenta „więcej mówi o ówczesnej krzątaninie sanacji wokół jakowegoś, potrzebnego od zaraz programu ideologicznego niż niejedno poważne studium”¹⁴⁹. A jednocześnie pokazuje nie-

¹⁴⁷ A. Stawar, op. cit., s. 132.

¹⁴⁸ A. Z. Makowiecki, *Gałczyński*, w: idem, *Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Warszawa 1980, s. 132-133.

¹⁴⁹ A. Drawicz, op. cit., s. 126.

ludzki wymiar takiego zapatrzenia w ideologie. Wobec tego przyjęcie przez poetę w tym dialogu postawy kogoś niższego jest pozorne, bo w gruncie rzeczy zyskuje on satysfakcję zwycięzcy. Efekt ten w dużej mierze jest wynikiem sprzeczności między tytułową spowiedzią a jej treścią, łamiącą

(...) Biedny Lolo jednak chce
znaleźć się w problemów sednie:

Te gazety, te problemy
sami sobie fingujemy, (DPI, 385)

IKC i ABC

Andrzej Drawicz ocenia, iż problem Lolo polega na tym, że jest on pozbawiony samo-świadomości poety¹⁵³, który do czasu napisania tego wiersza już trzy lata współpracował z czasopiśmie i zdążył przełamać otaczającą go iluzję. Jak pisze Barbara Skarga, prawda o „Prosto z Mostu” wyglądać miała bowiem tak oto:

„pod koniec lat 30-tych zaczął rosnać tłumek zafascynowany siłą. Coraz silniejsze wpływy zdobywały sobie ugrupowania endeckie, zwłaszcza oenerowcy spod znaku Bolesława Piaseckiego, przesiąknięci ideologią nacjonalistyczną, wzorujący się na żydożerczym faszyzmie”¹⁵⁴.

Paraleliczność wiersza, wyliczenia wymyślonych nazw składają się na efekt komiczny, jednak problem, którego dotyczą nie jest błahy. Gałczyński w ten sposób z jednej strony „zwalcza wszystko cokolwiek we współczesnej mentalności inteligenckiej trąci specjalizacją i elitaryzmem”¹⁵⁵. Z drugiej zaś, autoironizuje, budując sprzeczności między tym, co jest zapisane, a tym, do czego tekst odsyła. Lolo nazwany jest tu „biednym” tylko ironicznie, bo jego zachowanie zasługuje na bardziej surowe określenie. Nie sądzę więc, aby w wierszu tym, jak twierdzi Sandauer, był dany: „Wyraz zgodności poety z własną warstwą, wyraz różnych złudzeń tej warstwy, że nie dziś, to jutro dojdzie do władzy”¹⁵⁶, bo to tylko pozór. Poeta czuje się inteligentem, ale już sprawdził i wie, że takie jego obowiązki i przywileje, jakie były do tej pory, są dla niego nie do przyjęcia. Problematyka czasopism, grup politycznych jest po prostu tym, co „sami sobie fingujemy”, a więc niejako dopisujemy, przeceniając ich znaczenie. Natomiast ów tajemniczy Polanin, stanowiący zwieńczenie metamorfoz Lolo, jest figurą mitologii narodowej¹⁵⁷, niejako kwintesencją polskości. Potraktowana została ona tu jednak ironicznie, podobnie jak cała droga Lolo do tego ideału, jest wykpieniem się poety nie tylko od poglądów członków „Prosto z Mostu”, ale w ogóle od bycia inteligentem zaangażowanym politycznie.

Pomocne staną się tu także rozważania Piotr Łaguny na temat pewnej funkcji ironii, którą odnajduję w *Biednym Lolu*. A mianowicie, że występuje tu: „intencja porządko-

¹⁵³ A. Drawicz, op. cit., s. 130.

¹⁵⁴ B. Skarga, *Inteligencja zamilkła*, „Gazeta Wyborcza”, nr 12, z dn. 14-15.01. 2006, s. 10.

¹⁵⁵ M. Wyka, *Wst p do*: op. cit., s. XLVI.

¹⁵⁶ A. Sandauer, op. cit., s. 220.

¹⁵⁷ A. Drawicz, op. cit., s. 131.

wania zdobytego przez podmiot ironizujący doświadczenia pewnej idei i włączenia tegoż w obręb światopoglądu podmiotu”¹⁵⁸. Jednakże, by nie zrozumieć tych słów opacznie, światopogląd poety buduje się na zasadzie negacji tego, co zdobył na drodze doświadczenia i o czym już wie, że nie jest warte powtórzenia. Burzy w ten sposób tradycyjny system wartości inteligenta – człowieka mającego odegrać ważną rolę w przebudowie społeczeństwa i odrodzeniu narodowym. Świat się zmienił, a więc i pora na zmianę ról, której opierają się konserwatyści. Stąd celem jego ataków jest narzucany mu pozbawiony logiki i hamujący rozwój osobowości model inteligenta „nieumiejącego pożywać darów życia, zagubionego w aspektach, koncepcjach, hołdującego abstrakcyjnemu liberalizmowi”¹⁵⁹.

Zaglądę, jaka czeka anachroniczną inteligencję, Gałczyński przeczuwał już właśnie w połowie lat trzydziestych. Wówczas mocniejszy wyraz dał temu w wierszu *Wci uciekamy*.

Wciąż uciekamy. Z miasta do miasta.	– Powiedźcie, gdzie jest wasza ojczyzna?
Inteligenci.	Wciąż nas pytają.
Tęskniąca nacja. Ginąca klasa.	
Mali, zmarznięci.	A my nie wiemy; a my płaczemy, jak woda morska.
Milionem rodzin. Z gramofonami.	Pod sztuczną palmą listy piszemy
Z kraju do kraju.	na brudnych dworcach. (DPI, 345)

Potrzeba takiego (auto)ironicznego rozrachunku wynikała z życiowych doświadczeń poety, zmieniającego często miejsce zamieszkania, szukającego lepszych warunków bytowych. Nie dziwi więc, że „uświadomienie sobie własnej pozycji społecznej następowało w tonie minorowym”¹⁶⁰. Łzy, brud, zagubienie – takiego losu nie spodziewała się warstwa uprzywilejowana. Na tle poniżonych inteligentów temu, który potrafi rozpoznać sytuację, nawet ją wydrwić, z pewnością łatwiej będzie znaleźć wyjście z problemu, czyli konieczności dostosowania się do nowych warunków. Bo przecież owa „tęsknota” jest za tym, co było, za pewnym ustabilizowanym modelem świata. Tymczasem jego zburzenie pozostawia uczestników tego świata w rozpacz i bezradności. Gałczyński zaś, jako człowiek i twórca szukający nowego, może odczuwać nawet swego rodzaju satysfakcję,

¹⁵⁸ P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz*, op. cit., s. 28.

¹⁵⁹ A. Sandauer, op. cit., s. 225.

¹⁶⁰ A. Stawar, op. cit., s. 115.

gdyż: „ironista czerpie przyjemność z pozornego zawikłania się w te same sieci, w które ktoś inny został już złapany”¹⁶¹. Pozornego, bo mimo że dzielił los wielu innych inteligentów, to dzięki świadomości ich rzeczywistej kondycji otwiera się na możliwość zmiany swego własnego życia. I jak dowodzą zarówno fakty biograficzne, jak i twórczość poety udało mu się nadać sobie jako inteligentowi nowy kształt. Wobec tego jego wolność „od” jako etap uświadomienia sobie czegoś nie była połowiczna¹⁶². Umożliwiła mu bowiem samo-realizację w maksymalnie przez niego rozszerzanych granicach wolności.

Kombinacją starań Lola i godnej pożałowania sytuacji z *Wci uciekamy* zdaje się stan inteligenta z dużo późniejszego wiersza. Wiersza, który jest autoironiczny w nieco innym sensie niż omawiane dotychczas:

Chciałby. Pragnąłby. Mógłby. Gdyby.
Wzrok przeciera. Patrzy przez szyby.
Biały Koń? Nie, śnieg pada

[Ale zamiast tego jest – E.B.]:

Przeziębiony. Apolityczny.
Nabolały. Nostalgiczny.
Drepcze w kółko. Zagłada.

(*mier inteligenta*, DPII, 124)

Najczęściej badacze określają ten utwór jako kolejny atak na inteligencję, czy nawet dokładniej – na wrogów Polski Ludowej¹⁶³. Tego jednak nie będziemy tu rozstrzygać, bo przedmiotem naszych obserwacji jest to, dlaczego także ten wiersz można potraktować jako autoironiczny. Zaczniemy od tego, że przedstawiony w nim inteligent ma cechy samego poety: cierpienia fizyczne spowodowane złą sytuacją materialną i związane z tym zabiegi o ich zmianę czy też wypracowana przez poetę – legendowa apolityczność. Są one oczywiście przejawskrawione, ale w ten sposób stanowią próbę przezwyciężenia problemów współczesnego inteligenta. Pomóc w tym ma pokazanie, że inteligent grający swoją stereotypową rolę skazany jest jednak na dzielenie tego samego losu, co inni zwykli ludzie. Poeta i tu stosuje metodę gry, ale wiersz jest jednocześnie poetyckim świadectwem negowania przezeń modelu człowieka wykształconego jako owianego nimbem męczennika. O jego wyjątkowości poeta mówi bowiem:

Dym spod szalika. Dym wokół głowy. [a co najboleśniej – E.B.]

I w głowie. (DPII, 124)

¹⁶¹ S. Kierkegaard, *O poj ciu ironii*, w: idem, *O poj ciu ironii z nieustaj cym odniesieniem do So kratesa*, przeł. A. Dżakowska, Warszawa 1999, s. 243.

¹⁶² A. Niemczuk, op. cit., s. 165.

¹⁶³ R. Matuszewski, *mier poety*, w: idem, *Szkice krytyczne*, Warszawa, 1954, s. 200.

Wierszem tym próbuje też pokazać, na co naraziłby się, przyjmując za własną rolę inteligenta „z miną natchnioną”, inteligenta „w wydaniu romantycznym”. Otaczający inteligenta dym mógłby być natchnieniem, a wieniec laurowy – oznaką wybitności, ale nie są. Poeta wtrąconym „że tak powiem” dokonuje całkowitej deziluzji tego, co jest tylko „z kawiarnianego dymu”. Ktoś zanurzony w takiej przestrzeni naturalnie gubi się w nowej rzeczywistości i pyta sam siebie:

Kto ja jestem? A może jestem kaczką? (DPII, 124)

Zaskakujące porównanie i zbliżenie¹⁶⁴ człowieka i budzącego komiczne skojarzenia zwierzęcia z pewnością ma na celu ośmieszenie megalomanów, ale i przekazanie pewnej prawdy. Eksplikacje tego znajdujemy w *zawcznikach do mierci inteligenta*, czyli *Tragicznym konduktorze*, gdzie podmiot liryczny konkluduje:

ja, inteligentny, ja, niedopasowany. (DPII, 164)

Ów zauważalny w poezji Gałczyńskiego „kompleks inteligencki”¹⁶⁵ zostaje jednak poddawany próbom zniesienia. Powiedzmy w końcu, Gałczyński jest tu autoironiczny wobec samego siebie – wykreowanego przez wyobraźnię i umieszczonego w sytuacji, jaka miałaby miejsce, gdyby dołączył on do grona konserwatystów. Dzięki przyjęciu odmiennej postawy zyskuje swobodę widzenia rzeczy takimi, jakimi są naprawdę. Nie dopatruje się „wodza na białym koniu”, bo wie, że to tylko „śnieg pada”.

O potrzebie zmiany zastanego kształtu elity intelektualnej przekonuje także *Mawa symfonia¹ wiecznikowa²*.

A ulicą, a ulicą,
robotnicy ulicą szli,
szli śpiewając, różnym krokiem,
a my boczkami, a my bokami,
inteligencja dawnych dni.
Oczywiście. Oczywiście.

Żeśmy chcieli. Razem! Eeech...
Brak kontaktu. Gorycz faktu.
A. w dodatku taki śnieg:
(...)
A mówiłem: zostać w bramie.

(DPII, 205)

Zaskakuje jednak, że podmiot mówiący utożsamia się z „inteligencją dawnych dni”. W roku 1947, w którym napisany był ten wiersz, zachodziły kolejne przemiany społeczne

¹⁶⁴ B. Dziemidok, op. cit., s. 82

¹⁶⁵ W. P. Szymański, *Konstanty*^{1/4}, op. cit., s. 84.

uwarunkowane politycznie. Już inna warstwa społeczna stawiała się tą wzorcową. Podczas gdy były także rozpowszechnione nadzieje na to, że inteligencja będzie „siłą społeczną stojącą między proletariatem a burżuazją, (...) pośrednikiem między nimi i jako czynnik równowagi [będzie mogła – E.B.] zająć w społeczeństwie stanowisko kierownicze”¹⁶⁶. Gałczyński jednak wyraźnie się tym nie łudził. U niego poprzednicy muszą „iść boczkim”, czy z obawy, czy z zażenowania uniemożliwiającego porozumienie się. Krytyczny stosunek do tego faktu poeta wyraża za pomocą autoironii wobec siebie jako członka skostniałej już grupy. Już sama świadomość tego pozwala mu w pewnym stopniu zapanować nad problemem, otwiera go na nowe, dzięki czemu utwierdza on siebie i czytelników w konieczności zerwania z modelem inteligenta skazanym na zagładę. I w istocie poecie udaje się tego dokonać. Aczkolwiek nie można całkowicie ignorować faktu, że był taki rozdział w twórczości Gałczyńskiego, który zawierał utwory pisane na modłę socrealistyczną.

Poczucie konieczności walki z fałszywymi modelami zrodziło także ironiczną wersję „złego” Polaka, czyli takiego, który „lenistwo łączy się z zacofaniem politycznym, obkurantyzmem i przywiązaniem do przeszłości”¹⁶⁷. Wady te z kolei pociągają za sobą typowo polskie skłonności do mitotwórstwa, będące wręcz narodową obsesją. Z całym ogromnym repertuarem stereotypów Polaka: pijaka, zawadiaki i złodzieja bałaganiarza, flejtucha, głupek, lenia, antysemitę, człowieka niegospodarnego, poeta najintensywniej rozliczał się w *Zielonej G. ś.* Jednakże i w poezji ten problem znalazł swoje miejsce. I tak, choćby wobec krążącego przekonania o niepohamowanym temperamencie Słowian poeta przyjmuje zaskakującą postawę. Dokonuje nobilitacji tej przysparzającej kłopotów cechy, mówiąc:

Ja jestem Polak, a Polak jest wariat,
a wariat to lepszy gość:

(*Liryka, liryka tkliwa dynamika*, DPII, 33)

I na co ci, Ignacy, / i na co ci to?

Wszyscyśmy są Polacy,

jedno kopyto; / wadzić się było nie trza

(...) bo teraz co? wiadomo: głowę ci zmyto.

(*Ech, Ignacy, Ignacy!*, DPI, 140)

¹⁶⁶ J. Żarnowski, op. cit., s. 174.

¹⁶⁷ M. Wyka, op. cit., 159.

Jednakże takie dowartościowanie jest tylko pozorem bawiącego się znaczeniami ironisty. W *Liryce*¹⁶⁸ poeta zdaje się przekładać romantyczną wizję szaleństwa jako wyższego stanu na język kolokwialny. Aby zaś zwodniczość tego stwierdzenia była mniej widoczna, poeta sam podpisuje się pod nim. A jednak budzą się pewne podejrzenia o jego ambiwalentny stosunek do tego „wariactwa”. Podczas gdy w kontekście całego wiersza autoironiczność tego fragmentu staje się oczywista. Podobna właściwość Polaków jest skrytykowana w przytoczonym jednocześnie fragmencie innego wiersza. Nie koniecznie jednak poeta musiał myśleć tak, jak mówił, bo czy rzeczywiście sobie także przypisywał narodowe wady? Bywa, że gdy w sposób jawny nie pokazuje, że pisze o sobie, wówczas po prostu gra z czytelnikiem. Jednak pewien jest tego, że dzięki świadomości istnienia takich narodowych wad ma możliwość zdystansowania się wobec nich. Niestety sięgając po biografię poety, dowiadujemy się, że nie udało mu się ich nie powtarzać. W niniejszej pracy wyzwalający charakter autoironii rozumiem jednak nie tyle jako wolność mającą swoje zastosowanie w życiu, ile jako pewną konwencję poetycką przekładającą się na stan umysłu autora. Jakkolwiek oba wymiary osobowości człowieka (ciało i duch) w dużej mierze rzutują na siebie, to dzięki myśleniu, jak mówi Kartezjusz – jesteśmy.

Myślenie właśnie skłaniało też poetę do podejmowania działań w celu stworzenia własnego niepowtarzalnego wizerunku. Wizerunku, w którym nie byłoby z pewnością miejsca na kult pomników, na stereotyp Polaka upatrującego wartości w rekwizytach, symbolach, a nie w żywych ludziach. Tę sztuczność poeta obnaża za pomocą autoironicznej gry, na którą wystarcza mu jeden wers:

A my, Polacy, my lubim pomniki. (*Pomnik studenta*, DPiI, 118)

Nazwiemy to grą, bo pojawia się tu pewna chwiejność znaczeń, niepozwalająca na natychmiastową ocenę postawy podmiotu mówiącego. I właśnie ta podwójność sensów, jak podkreśla Szymański, stanowi jeden z mocnych punktów poetyki Gałczyńskiego¹⁶⁸. Użyty przez poetę zaimek „my” wskazuje, że ma on świadomość ciężenia tego stereotypu na całym narodzie, a więc także na nim samym. Autor *Balu u Salomona* potrafi jednak od niego uwolnić, wyśmiewając wszelkie przejawy takiej postawy. W wierszu ujawnia się też, nie po raz pierwszy w poezjach Gałczyńskiego, współlistnienie autoironii i satyry na społeczeństwo. Poeta zdaje się szukać dialogu z innymi, wchodząc w

¹⁶⁸ W. P. Szymański, op. cit., s. 64.

tłum. Jednak różnice okazują się zbyt duże: to, co inni przyjmują serio, dla niego jest obiektem drwiny. Zachodzi więc także różnica wartości.

Podobną sytuację mamy w wierszu *Polska*, ukazującym społeczeństwo, któremu nieobcy jest także grzech snobizmu, czego wynikiem jest takie oto traktowanie ojczyzny:

Ale my, głośnie pawie, pyszałki odęte,
niecna zgraja aktorów, hałastrą wyrodna,
kneblujemy jak łotry Twoje usta święte
i spychamy Cię na dno, bo jesteś... niemodna. (DPI, 14)

Ten młodzieńczy rozrachunek zostaje jednak po bez mała dwudziestu latach uzupełniony o słowa:

Wybacz mi, Polsko, że żonę i dziecko
ukochałem bardziej niż Ciebie. (*Okulary Staszka*, DPII, 16)

Poeta odżegnując się od podążania za modami, (do których notabene ojczyzna okazuje się nie należeć) nie popadł jednak w drugą skrajność – w zapatrzenie w sprawy państwa. Są bowiem rzeczy ważniejsze. Poeta znakomicie z tej decyzji, mogącej być uznana za oburzającą wśród konserwatystów, „rozgrzesza” się – autoironizując. Jak sądzę, w rzeczywistości nie miał on potrzeby szczerego tłumaczenia się z takiej hierarchii wartości, bo kierował się wartościami odczuwanymi, a nie uznawanymi¹⁶⁹. Nie miał poczucia powinności wobec stereotypowo rozumianej ojczyzny jako wartości stojącej dużo wyżej od spraw życia prywatnego.

W celu wyeksponowania swojej postawy, czy wręcz narzucenia własnej wizji poeta często wykorzystywał perswazyjną funkcję gry. Funkcję, którą na wzór definicji gombrowiczowskiej można określić jako „szczególnego rodzaju doświadczenie poznawcze (...) ustalenie hierarchii i systemów wartości w kreowanym świecie za pośrednictwem gry”¹⁷⁰. Postawa taka dodaje poecie sił, by przewycięzać w sobie też inne narodowe wady, które mimo biegu czasu nie opuszczają Polaków:

¹⁶⁹ S. Ossowski, *Konflikt niewspółmiernych skal warto ci*, w: idem, *Dzieła*, t. III, Warszawa 1967, s. 73.

¹⁷⁰ J. Jarzębski, op. cit., s. 33, 71.

Tylko my, biedni Sarmaci,
wciąż chodzimy kołowaci,

od wieków wciąż tacy sami...
Boże, zmiłuj się nad nami! (*Rok polski*, DPI, 393)

I znowu poeta mówi ironicznie „my”, bo jego ostry sposób percepcji rzeczywistości w niczym nie przypomina „kołowatości” postaci na przykład z „Wesela” Wyspiańskiego. Sarmatyzm zaś, wbrew jego stereotypowemu obrazowi, nie był wiekiem złotym, chwalebny. A jednak inteligencja rościła sobie prawa do szlacheckiego rodowodu, choć zaprzeczały temu fakty historyczne¹⁷¹. Poeta świadom tego, mówiąc „my”, myślał zapewne „wy”. Sandauer tego typu zabiegi rozrachunkowe określił jako „przewycięzanie pewnych elementów psychiki narodowej, [które, aby były skuteczne E. B.] Gałczyński musiał »wyżyć« do końca”¹⁷². Częstotliwość ataków Gałczyńskiego na społeczeństwo, którego mimo wszystko czuł się częścią, udowadnia bowiem, że równie jak na własnym oczyszczeniu i odrodzeniu, tak zależało mu na wprowadzeniu innych w taki stan świadomości. Świadomości, która jest już początkiem czynu.

* * *

Choć poezja Gałczyńskiego bezsprzecznie jest literaturą popularną, to opinia, że „literatura masowa jest jedną z możliwych praktyk literackich stabilizujących stereotypy”¹⁷³, jak widzieliśmy, nie odpowiada praktyce poety, a na pewno nie w sensie stabilizacji jako aprobaty. Powtarzając stereotypy, poeta, owszem, odświeża ich widmo w umysłach czytelników, ale przedrzeźniając przy tym „oryginał”. Taką strategię uzasadnia jednak dążenie poety do uzyskania swobody, a więc i możliwości bycia autentycznym. Mamy tu oczywiście do czynienia z wolnością subiektywną, ale właśnie jako taka wspomaga ona poetę w podejmowaniu działań autokreacyjnych. Gałczyński wyraźnie zdawał sobie sprawę z potrzeby nadania tak swojej klasie, jak i wizerunkowi Polaka nowego kształtu. Walczył o to, wydrwiwając własną poetycką projekcję Gałczyńskiego – „inteligenta dawnych dni”, Gałczyńskiego – Polaka z narodowymi wadami.

¹⁷¹ J. Żarnowski, op. cit., s. 7.

¹⁷² A. Sandauer, *O Gałczyńskim, tym razem ¼ bez taryfy ulgowej*, w: idem, *Dla ka dego co przykrego*, Kraków 1966, s. 196.

¹⁷³ Z. Mitosek, op. cit., s. 179.

Atakując siebie samego, ulegał dezintegracji, ale by móc się zintegrować już w nowym autentycznym kształcie. Jak dowodzi bowiem psycholog „skutkami świadomych procesów dezintegracji pozytywnej jest [właśnie] samouświadomienie, samowybranie, samopotwierdzenie, samowychowanie”¹⁷⁴. Niestety droga do tego nie jest łatwa, ponieważ zgodnie z formułą Fromma – wymaga „odwagi i odpowiedzialności”¹⁷⁵. Poeta ryzykował własną osobą, opinią, a nawet życiem. Jednak jego odpowiedzialność za bycie człowiekiem w pełnym znaczeniu tego słowa, nie pozwalała mu na uznawanie stereotypów za własne sądy. Wówczas bowiem tkwiłby w „uzależnieniu bez odpowiedzialności”, co jest przyjemnym, ale dehumanizującym pójściem na skróty, gdyż:

„Owe (...) więzi hamują pełny rozwój człowieka, pozwalają poznać siebie i innych jedynie przez jego albo uczestnictwo w klanie lub innej wspólnocie społecznej (...) hamują jego rozwój jako jednostki wolnej”¹⁷⁶.

A droga, jaką wybrał poeta, jest trudna, bo jest niezależnością, ale na własny rachunek¹⁷⁷.

¹⁷⁴ K. Dąbrowski, *Teoria dezintegracji pozytywnej w świetle psychologii Wschodu*, w: idem, *W poszukiwaniu zdrowia psychicznego*, Warszawa 1996, s. 131.

¹⁷⁵ E. Wnuk-Lopiński, *Przedmowa*, w: E. Fromm, op. cit., s. 10.

¹⁷⁶ Ibidem, s. 50.

¹⁷⁷ Ibidem, s. 10.

ROZDZIAŁ III

O ZNOSZENIU ANTYNOMII

W poprzednim rozdziale poruszyliśmy problem uwalniania się poety od skostniałych wizerunków, które ograniczały możliwość jego samorealizacji. Był to etap wolności negatywnej w sensie zdegradowania tego, co woli jednostki próbowała narzucić wola większości, wola „innych”. Od tradycji jako niewoli, która nie miała większego wpływu na jego fizyczną egzystencję, poeta mógł się z pełną nonszalancją odcinać. Jednakże celem niniejszej pracy jest danie możliwie pełnego obrazu funkcjonowania w poezji Gałczyńskiego specyficznej, bo wyzwalającej, autoironii. Wobec tego nie możemy ograniczyć się do oglądu problemu tylko z jednej strony. Otóż w myśleniu nad kolejnymi determinantami, których temat Gałczyński podejmował w swojej poezji, otwiera się kolejna ich kategoria. Jest ona odpowiedzią na pytanie – co zrobić z tym, co również ogranicza i jednocześnie stanowi o kształcie każdego przeżytego dnia? Odcięcie się od takich spraw, jak – źródła dochodów czy determinanty biologiczno-psychiczne – nie było jednak możliwe. I mimo że poeta znakomicie realizował założenie swego czasu mówiące, że „o ile akt twórczości literackiej jest działaniem samotnym i wolnym, o tyle wymaga pewnego odcięcia od wymogów społecznych”¹⁷⁸, to gdy pisanie spotykało się z życiem, poeta szczególny nacisk musiał kłaść na owo – „pewnego” odcięcia. Było to

¹⁷⁸ K. Rudzińska, *Mi dzy awangard a kultur masow*, op. cit., s. 72.

dla niego koniecznością, której nie mógł, a może nawet nie chciał zwalczać. Znajdował się on bowiem w swego rodzaju sytuacji granicznej, zwłaszcza że:

„Człowiek podejmuje swój los i budowanie siebie w sytuacjach (...) granicznych. Człowiek odpowiada na wezwanie wartości i w ten sposób nie tylko przekształca świat, lecz także buduje siebie jako wartość na tym świecie”¹⁷⁹.

Chcąc zaspokoić tę podstawową potrzebę aksjologiczną, poeta musiał więc szukać dróg kompromisu. Takich, dzięki którym owe ograniczenia mógł przekształcić na tyle, by mieć możliwość właśnie „budowania siebie jako wartości”. Jednakże jako ironista dążył też do tego, by ten sposób zapewniał mu jednocześnie poczucie wyższości nad tym, z powodu czego jego legenda stawała się coraz mroczniejsza. De facto wyzwalał się spod piętna opinii publicznej, która żywiła się nie tylko tym, co poeta przed nią obnażał, ale i wkradała się do jego życia osobistego. Udaje się to Gałczyńskiemu za pomocą podwójnie oznaczającej świat, wielointerpretacyjnej, a więc nie do końca uchwytnej – autoironii. Ironizuje on na temat swoich kontaktów z różnymi instytucjami oraz na temat własnych ułomności bez względu na to, czy są, czy nie są zależne od jego woli.

Mówić będziemy tu o „znoszeniu” a nie „zniesieniu” antynomii, ponieważ akt ten nie może być dokończony, bo oznaczałby wówczas uniezależnienie się poety od interesujących nas tu determinant, co, jak już powiedziałam, było niemożliwe. Jednakże ta gra „przybliżeń i oddaleń” może być powtarzana, nawet musi. Tym bardziej, że miara wolności, jaką był w stanie sobie zapewnić, w każdej z sytuacji była inna. Jako pierwszą z antynomii zajmujemy się tą zachodzącą między wolnością jednostki a koniecznością pewnej uległości w oficjalnych stosunkach z innymi ludźmi. Jednakże jest ona antynomią głównie dlatego, że jako taka utrwaliła się w zbiorowej mentalności. Byłby to więc w dalszym ciągu, w jakimś sensie, spór poety ze stereotypami. O mechanizmach ich działania, jak sądzę, wystarczająco powiedzieliśmy już sobie w poprzednim rozdziale, więc nie będę tu do tego powracać. Z jednej strony poeta burzył młodopolski wizerunek poety pogardzającego instytucjami, odcinającego się od zależności finansowych. Z drugiej zaś, zrywał z obrazem mecenasa jako „pana”, który płaci, i pisarza jako jego „niewolnika”.

Następnie przejdziemy do antynomii, która często zachodzi między wizerunkiem artysty w życiu publicznym a tym, jaki jest on prywatnie. O ile wymagającym ogromnej

¹⁷⁹ J. Tischner, *Etyka warto ci i nadziei*, w: J. Tischner, J. A. Kłoczowski, *Wobec warto ci*, Poznań 2001, s. 54.

determinacji i uporu przedsięwzięciem była walka o wolność od tego, czego w żadnym razie poeta przyjąć za swoje nie może, o tyle nie mniejszego wysiłku wymaga pogodzenie konieczności z własną wolą. Oba etapy zmagania wyraźnie wskazują, że poeta nie jest człowiekiem z kryjówki, mimo że postawa, jaką przyjmuje, gra, którą toczy, według koncepcji Tischnera mogłaby zostać uznana za posunięcia kogoś zaleknionego, dążącego do zawładnięcia nad innymi¹⁸⁰. Przyjrzyjmy się więc – nazwijmy go tak – etapowi przejściowemu, który jest równie niezbędny jak ten zaprezentowany w rozdziale II. Jest niezbędny do tego, by poeta mógł się w pełni samorealizować w swojej „wolności do”. A zatem w wolności człowieka „otwartej przestrzeni”, do czego wrócimy jeszcze w następnym rozdziale.

A) Człowiek publiczny – człowiek wolny

Potrzeba poruszania przez poetę problemu tego, że współczesny inteligent, a więc i on sam – rzeczywisty, a nie tylko ten pomyślany (stereotypowy) – to przede wszystkim urzędnik¹⁸¹, wynikała jak niemal wszystko w jego poezji z doświadczeń osobistych. Poeta, odrzuciwszy model inteligenta nieprzystosowanego do zastanych warunków, szuka dłań nowego wizerunku, bardziej odpowiadającego potrzebom czasu. W ten sposób realizuje swoją wolność pozytywną. Staje się artystą niestroniącym od różnego rodzaju instytucji, przez co jest także w pewien sposób uwikłany w politykę. Jednak jego wiecz- nie wątpliwa i podejrzliwa postawa chroniła go przed zniewoleniem. To zaś zdaje się klócić z jednoczesną tendencją poety do manifestowania roli poety-inteligenta zainteresowanego kwestiami materialnymi związanymi z jego działalnością. Znalazło się jednak pewne rozwiązanie. Przyglądanie się temu, na czym ono polegało, proponuję rozpocząć od sprawy mającej największy wpływ na życie Gałczyńskiego jako poety z zawodu.

Autor *Balu u Salomona*, postanowiwszy zarabiać piórem, nierozzerwalnie złączył swoje życie z redakcjami czasopism – pośrednikami między nim a czytelnikiem. I choć

¹⁸⁰ J. Tischner, *My lenie według warto ci*, op. cit., s. 412-413.

¹⁸¹ W. P. Szymański, *Konstanty Ildelfons Gałczyński*, op. cit., s. 86.

relacje te powinny mieć charakter wyraźnego przeciwstawienia: człowieka i instytucji, czyli „tego, co pozytywne i autentyczne, temu, co sztuczne, znakowe i konwencjonalne”¹⁸², jednak nie były one, jak już mówiłam, tak jednoznaczne. Owszem, kolejne redakcje, miejsca pracy rządziły się swoją polityką, stawiały wymagania. Poeta potrafił jednak, pozostając człowiekiem publicznym, wyznaczać obszar swej wolności. Aby zmniejszyć napięcie wynikające z drażniących sytuacji, sięgał po autoironię, która ze swej istoty „zajmuje miejsce pomiędzy intelektem a życiem”¹⁸³. Była więc odpowiednim tworzywem, by zapełnić tę wyrwę tworzącą się między wolną wolą a koniecznością; szczelinę, która nie pozwalała poecie normalnie funkcjonować. Potrzeba taka wynikać musiała z poczucia ograniczenia własnej wolności. Niestety zdarzało się, że ustępstwa były jedynym rozwiązaniem dla człowieka, który wiedział już, że „granice wolności wyznacza opór i moc świata”¹⁸⁴, co znakomicie ujął w słowach:

Nie mogę. Zrozum. Jestem mały
urzędnik w wielkim biurze świata,

(*Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich*, DPI, 497)

Był to problem, na który można więc spojrzeć jak na konieczność, która dzięki temu, że jest uświadomiona – powiedzmy w myśl filozofii Hegla – staje się wolnością. A wobec tego jedna z zasadniczych antynomii ludzkiej egzystencji, antynomia wolności i konieczności, mogłaby być zniesiona. Rozważywszy owo na pozór paradoksalne stwierdzenie, wracamy do rozumienia wolności poety nie tylko przez pryzmat jego czynów, ale i sfery psychicznej. Gałczyński był bowiem nieustannie skłaniany przez potrzeby materialne do tego, by pisać do czasopism nawet o sprzecznych poglądach. Jednakże wiedział, dlaczego tak postępuje. Zdobyte przy tej okazji wiedza i doświadczenie dawały mu pewność siebie. Przy tej okazji wart przytoczenia jest sąd Bohdana Urbankowskiego, który polemizuje z Arturem Sandauerem na temat tego, że Gałczyński podjął współpracę z „Prosto z Mostu” z głodu. Sam zaś mówi: „To nieprawda – ta współpraca była jak najbardziej świadoma i bynajmniej nie wynikała z przymusu”. A jako dowód przytoczył fragmenty po dziś cenzurowanego i przemilczanego artykułu Gałczyńskiego

¹⁸² Z. Mitosek, *Literatura i stereotypy*, op. cit., s. 127.

¹⁸³ W. Wirpsza, *Próba o esejach T. Manna*, w: op. cit., s. 531.

¹⁸⁴ J. Lipiec, *Granice wolno ci*, w: *Studia nad ide wolno ci*, red. Z. J. Czarnecki, Lublin 1995, s. 26.

*Do przyjaciół z 'Prosto z Mostu'*¹⁸⁵. Natomiast poeta wcale nie uważał, aby jego stanowisko polityczne było przesądzone. Współpraca z tym czasopismem miała bowiem rację bytu, dopóki Gałczyński nie zdał sobie sprawy z tego, jakie etykiety zostaną mu w związku z taką decyzją przyklejone. Jednocześnie – jak słusznie zauważa monografista Gałczyńskiego –

„polityka nie dawała się odpędzić żadnymi zaklinaniami, (...) temperament Gałczyńskiego zapędzał go w chaszcze nacjonalizmu, ale trudno mówić o ustalonym wyborze”¹⁸⁶.

Sąd ten chciałabym podtrzymać, a zarazem pokazać, że nie wyklucza on tego, że poeta dbał o swoją niezależność, i to nie tylko „kiedy zaczyna mu ciążyć funkcja i pozycja pisarza uzależnionego od politycznego mecenasa [więc] odcinał się od niej z całą nonszalancją, pisząc wiersze takie jak *Impresario i poeta*”¹⁸⁷. Przyjrzyjmy się więc temu, jak się okaże, wieloznacznemu wierszowi:

ty jesteś cyfra, ja – zgryzota.

Jedziemy tak już wiele lat.

(...) Jakkolwiek zwiesz się: stary druh,

redaktor, prezes – jest nas dwóch

i zawsze dwóch, i zawsze razem;

toczy się nasz zabawny wóz

(...) a w wozie kanciarz i błazen.

Ty wciąż rachujesz, ja wciąż śpię;

ciągniesz za rękaw, budzisz mnie,

żebym pofruwał, żebym tworzył.

A kiedy stworzę, krzywy pysk

mi pokazujesz, żeby zysk

mieć większy z moich dziwactw bożych.

(DPI, 369)

Odpowiedź na podstawowe pytanie – kim jest cyfra i redaktor, a kim zgryzota i błazen, od chwili wydania wiersza w „Prosto z Mostu” brzmiała: Piasecki, Gałczyński. Gdyby trzymać się tej bardzo prawdopodobnej interpretacji, wówczas łatwo o wnioski, że ironizując na temat zarówno swego impresaria, jak i na swój własny, poeta chciał wyrazić świadomość rzeczywistego obrazu relacji między nimi. A mianowicie, że „stary druh” okazywał się także „kanciarzem”. Jednakże czy poeta naprawdę miał się od czego wyzwalać? Urbankowski na przykład przełamuje powtarzane wciąż sądy o antysemityzmie, faszystymie i rasizmie przypisywanych „Prosto z Mostu”, mówiąc, że:

¹⁸⁵ *Gałczyński na nowo odkryty*, „Nowa Myśl Polska”, nr 21, z dn. 25. 05. 2003, s. 15.

¹⁸⁶ A. Stawar, *O Gałczyńskim*, op. cit., s. 189. Zupełnie inne stanowisko wobec tej sprawy przyjmuje A. Z. Makowiecki, *Trzy legendy literackie*, op. cit., s. 154.

¹⁸⁷ M. Wyka, *Wstępy do: K. I. Gałczyński, Wybór poezji*, op. cit., s. XXXVII.

„»Prosto z Mostu« było jednym z najlepszych pism literackich w historii Polski, a jego redaktor naczelny, Stanisław Piasecki, jednym z najwybitniejszych krytyków i publicystów. Zła sława »Prosto z Mostu« bierze się stąd, że pismo to było skuteczną przeciwwagą dla owianego niesłusznym nimbem tygodnika »Wiadomości Literackie«, w którym rej wodzili liberałowie i lewica”¹⁸⁸.

Niezaprzeczalnie, czas współpracy z tym tygodnikiem był dla poety czasem dostatku. O ile jednak przed wojną ten związek był opłacalny, o tyle później wielokrotnie wytykano Gałczyńskiemu ideologiczną lojalność. Rozstrzyganie o tym, jakie były prawdziwe intencje poety, wykracza poza moje kompetencje. Niemniej jednak istnieją podstawy filologiczne skłaniające do tego, by Gałczyńskiego nie czytać w sposób prostoliniowy. By uzasadnić potrzebę reinterpretacji *Impresaria i poety*, proponuję sięgnąć po przykłady obrazujące poglądy poety na politykę.

Nie sposób potraktować serio obrazu skruchy w wierszu napisanym w niespełna rok po *Impresariu i poecie*:

Tak już dawno to było, gdym śpiewał
nacjonalistyczny huragan:
(...) Zaśpiewałem i miałem przykrości.
Potem mdłości. I sporo bólu.
(...) Ja żałuję. Ja złożę podanie,
które Kazio spinaczem dopnie. (*Moja gwiazdka*, DPI, 391)

Autor *Balu u Salomona* był w pełni świadom swojej „czarnej legendy”, którą z zapałem ugruntowywał mu Miłosz – Gałczyńskiego jako nacjonalisty, antysemitę, koniunkturalistę czy alkoholika. Natomiast sam zainteresowany nie twierdził nic innego, podejmował tę rolę i „grał ją”, ale jednocześnie i „nią”. W ten sposób „dokumentował” swoją wyższość w myśl tego, że „poczucie wyższości sprzymierza się w ironii z antagonistycznym poczuciem przyzwolenia na ułomność czy też względność wszelkiej naszej wiedzy o świecie”¹⁸⁹. Jeśliby założyć, że poeta faktycznie nie był świadom tego, że „obiektywizm nie mieścił się w kręgu ambicji (...) »Prosto z Mostu« i że popierało ono ideologię faszystowską i antysemityzm”¹⁹⁰, wtedy owo wyznanie win byłoby głęboko ironiczne, byłoby zakpieniem z przyczepionej poecie etykiety. Bo przecież, jak już za-

¹⁸⁸ Cyt. za *Gańczyński na nowo odkryty*, op. cit., s. 15.

¹⁸⁹ W. Maciąg, *Słowo wst pne*, op. cit., s. 12.

¹⁹⁰ A. Zawada, *Dwudziestolecie literackie*, op. cit., s. 171.

uważyliśmy, poeta tylko umownie staje się tym, kim inni chcą, by był. Chcą wieszczą, będzie nim; nacjonalisty będzie mówił, że śpiewał ten „huragan”; chcą skruchy, oto i jest. Autoironia, służąca ironii wobec innych – chyba tak można by nazwać ten zabieg. Jedno jest pewne: ten swoisty podstęp pozwalał mu odetchnąć. I choć z czasem Gałczyński rzeczywiście wstydził się za to, co przypisywano temu czasopismu, jednak i tę kłopotliwą sytuację rozwiązał, mówiąc:

„Ale myślę, że różne wstydy dzieli ze mną duży odłam naszej inteligencji [oraz odpie-
rał zarzut reżimowości – E. B.], nie bywałem na ministerialnych herbatkach
sanacyjnych”¹⁹¹.

Jako poetyckie dowody takiej postawy przytoczyć możemy:

Poeto, pluń, gdzie komuna, sanacja i endecja.	Tylko nieboszczyk ma ustalone opinie.
Tylko ona cię zbawi, przeklęta i jedyna –	Czasem mruczy. Lecz nie należy do
(...) mowa inna –	żadnych grup.
poezja. (<i>Muzie nó ki cauj</i> , DPI, 344)	(...) Stuprocentowy trup.
	(<i>Tylko nieboszczyk</i> , DPII, 116)

Autor wyraźnie tu podkreśla, że chce być poetą, a nie politykiem. A jak wskazuje Szymański, poeta takimi wypowiedziami podważał „czytelnicze przekonanie o swoim konkretnym wyborze politycznym”¹⁹². Tym bardziej, że Gałczyński nie poczuwał się do takiego obowiązku, o czym zaświadcza przykład drugi.

Po tej, oświetlającej problem z kilku stron, dygresji powróćmy do wiersza *Impresario*

i poeta. Skoro poeta drwi tam zarówno z siebie, jak i z Piaseckiego, to kazałoby szukać innego wyjaśnienia niż dotychczasowe. Może ich role są równie niefortunne i dlatego właśnie „jadą na jednym wozie”, i są od siebie zależni. Gałczyński – jak wspominają najbliżsi – był bowiem zafascynowany Piaseckim. Ale głównie jako „pierwszym redaktorem, który zauważył talent poety, otoczył go szumną reklamą”¹⁹³.

Niemniej jednak prawdopodobna jest też koncepcja Sandauera, piszącego o poecie, że:

¹⁹¹ K. I. Gałczyński, *O sobie*, „Odrodzenie” 1950, nr 8, s. 5.

¹⁹² W. P. Szymański, *Konstanty Idefons Gałczyński*, op. cit., s. 34.

¹⁹³ K. Gałczyńska, *Konstanty, syn Konstantego*, op. cit., s. 54.

„Dwoistość marzyciela i biznesmena miał – jak sam nieraz podkreślał – w sobie. Nie bez kozery poeta i impresario skuci są razem na całe życie – tak jak się bywa skutym z samym sobą; konflikt, jaki zobrazował, ma więc charakter wewnętrzny”¹⁹⁴.

Za taki punktem widzenia opowiadam się z niejaką satysfakcją, bo moje podejrzania będące polemiką z tym, jak najczęściej się odczytuje ten utwór, zyskują poparcie. Tym bardziej, że Piasecki opublikował ten wiersz w czasopiśmie, dalej, co prawda już nie długo, ale współpracował z Gałczyńskim. A co najwymowniejsze – przyznano poecie w rok po tym wierszu, czyli w 1938, nagrodę od „Prosto z Mostu”¹⁹⁵. W związku z tym – albo redaktor nie był świadom prawdziwych intencji Gałczyńskiego, albo były one inne, niż się na ogół uważa i w rzeczywistości go nie obrażały.

Sądzę, że wymaga wyjaśnienia, dlaczego pozwoliliśmy sobie na dłuższe zatrzymanie się przy tym utworze i przytoczenie różnych możliwości odczytywania go. Po pierwsze w celu ustalenia, kto jest tu adresatem ironii oraz od czego podmiot liryczny chce się wyswobodzić. W związku z przyjętą przeze mnie interpretacją tego wiersza wątpliwości może budzić celowość umieszczania go w kontekście problemów polityczno-instytucjonalnych poety. Jest to jednak na tyle ważne, by pokazać, jak w poezji tak ambiwalentnej pod względem znaczeniowym i aksjologicznym łatwo o problemy interpretacyjne. Zwłaszcza, gdy chodzi o tak płynne zjawiska jak autoironia i wolność.

Jakkolwiek *Impresaria i poet* można było odczytać, wykluczając rozrachunek poety z nieudaną współpracą z czasopiśmem, to co do wielu innych wierszy nie można mieć wątpliwości, że są reakcją na tego typu zarobkowanie. Już w 1930 poeta bowiem pisze:

(...) cierpię na	nachodzi jakiś period:
prostrację periodyczną.	
	Ni stąd, ni zowąd wstaję zły
Uwierzcie słowom moim, gdyż	jak serce Almanzora
mówić przywykłem serio:	(...) Tak mija życie. Tysiąc bied
by na niewiastę, na mnie tyż	nad jedną zwisa gażą. (<i>Julian Prostrata</i> , DPI, 159)

Wiersz ten jest przykładem wielokierunkowej gry poety. Gry – udania, czemu zaświadcza drwina z siebie i czytelnika w słowach „mówić przywykłem serio”. Obaj jednak wiedzą, że jest inaczej, że natura ironisty-Gałczyńskiego jest skłonna do czegoś wręcz przeciwnego. A mianowicie –

¹⁹⁴ A. Sandauer, *Dla ka dego co przykrego*, op. cit., s. 171.

¹⁹⁵ A. Zawada, op. cit., s. 197.

„gdy ironista udaje kogoś kim w rzeczywistości nie jest to mogłoby się zapewne wydać, że zamierza skłonić innych, by mu uwierzyli. Tymczasem jego prawdziwym celem jest doświadczenie wolności, jaką daje mu właśnie ironia”¹⁹⁶.

Towarzyszy temu przejawskrawiony, komiczny obraz cierpień na prostrację, czyli na krańcowe wyczerpanie nerwowo-psychiczne połączone ze spadkiem sił fizycznych i zubożeniem. Przy czym zapewne nie przypadkowe jest użycie takiego określenia, które kojarzy się z periodykiem – czasopismem. Komizm wywołuje także porównanie się poety do wezyra, który sprawował nieograniczoną władzę, więc i prawdopodobnie miał porywczy charakter. Natomiast używając słowa „gaża”, potwierdza domysły innych, że podejmując decyzje w dużej mierze kierował się kwestiami finansowymi. Stąd wielkim zmartwieniem stawał się brak miejsca pracy. Jednak i z tego poeta potrafił choćby tylko częściowo się wyzwolić, (auto)ironizując. I w ten sposób nie po raz pierwszy – poddawać odbiorcę „pewnemu oddziaływaniu z góry już przewidzianemu”¹⁹⁷:

bardzo niedobrze:	„Dziś i Jutro” codziennie
chciałem prosto, Bóg świadkiem,	psy na mnie wiesza,
muszę na poprzek –	też „Tygodnik Warszawski”,
a chciałoby się, chciało	też pan Kulesza,
oddać duszę i ciało,	(...) Katolicy, Stefanie,
lecz, niestety, w tej sprawie	żyć mi nie dają,
któż mnie tu poprze?	(<i>Pod choinką</i> , DPII, 88)

Poeta znów udaje skromnego i skorego do poprawy. Tymczasem, co zaskakuje, nie znajduje on dzięki temu poparcia. Pozostaje mu bycie nadal „na poprzek”. Wszyscy z kręgu polityczno-kulturalnego odwracają się od niego. Jednakże humor towarzyszący mówieniu o tym znosi groźbę sytuacji „niepopartego poety”. Gra, jaką prowadzi Gałczyński jest reakcją na szereg niepoehlebnych mu artykułów. Ze względu na to możemy powiedzieć, że „konfiguracje elementów znaczących dzieła, zyskują poparcie w realnej przestrzeni i czasie [a] stawką jego gry przestaje być jedynie literacki efekt”¹⁹⁸. Taką też rangę ma rozrachunek poety w poniższych fragmentach:

¹⁹⁶ S. Kierkegaard, *O poj ciu ironii z nieustaj cym odniesieniem do Sokratesa*, op. cit., s. 250.

¹⁹⁷ K. Gałczyńska, *Gałczy ski a wzory literackie*, op. cit., 89.

¹⁹⁸ J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, op. cit., s. 48.

<p>Teraz mi bardzo przykro: pan Gołubiew mnie wyklął (<i>Nagrobek</i>, DPII, 162)</p>	<p>zaklęty w capa przez miłość, wyklęty przez «Tygodnik Powszechny», Bacchus demokracji powracający z Indii. (<i>Wjazd na wielorybie</i>, DPII, 135)</p>
---	--

W 1946 Gałczyński rozpoczął współpracę z „Tygodnikiem Powszechnym”, którego współredaktorem był Antoni Gołubiew, jednak nie układała się ona pomyślnie. Redaktor zaatakował poetę w liście otwartym, na co ten odpowiedział wierszem *Nagrobek*¹⁹⁹. Gałczyński, przybierając tu znów pozornie postawę poniżonego, skruszonego, odreagowuje nieprzyjemną sytuację. Przedstawia ją w pewnym sensie taką, jaką była, ale odbiera jej właściwe znaczenie. Nie traktuje jej bowiem jak swojej porażki, bo nie on okazuje się „tym gorszym”, a Gołubiew. Stąd ironicznie brzmi nawet owo postawione przy jego nazwisku „pan”.

Fragmenty trzech ostatnio przytoczonych wierszy można by uznać za kpinę poety z poprawności, której odeń wymagano. Autor *Kolczyków Izoldy* wyśmiewa tu siebie takiego, jakim inni chcą by był. Podczas gdy „ja idealne” oznacza dla niego „ja” autentyczne, a więc spontaniczne, nieulegające bez oporu gustom redakcyjnym. Pisząc, z pewnością był świadom tego, że:

„utwór literacki, będąc komunikatem jest jednocześnie sekwencją celowych działań realnego nadawcy, powodujących, określone u konkretnych odbiorców, reakcje wykraczające daleko poza zwykłe zdekodowanie odebranego przekazu”²⁰⁰.

Z tego poeta z premedytacją korzystał. Nie szczędził także ostrych reakcji na dokonywane przeróbki jego wierszy, czemu daje wyraz choćby w *Dialogu z szubrawcami* czy w *Inge Bartsch*. Nie przytaczam tu już tych fragmentów, bo w nich ironia jest wyraźnie ukierunkowana na innych, a nie na poetę. Nas zaś interesuje autoironiczność, która z kolei przeziiera ze słów dotyczących wręcz tragicznej sytuacji, skąd tytuł wiersza – *Tragedia profesjonalna*:

<p>Najprzód wierszyk napisałem, potem wierszyk podpisałem pseudonimem „Groźny Ali”;</p>	<p>potem zrobiłem winietkę: lire, gwiazdkę, ptaszków setkę; potem nie wydrukowali. (DPII, 685)</p>
---	--

Poeta w sposób przejawiony pokazuje proces tworzenia, niedole związane z pracą nie tyle nad treścią wiersza, ile nad jego formą wydawniczą. Używa charakterystycz-

¹⁹⁹ A. Drawicz, *Konstanty Idefons Gałczyński*, op. cit., s. 174.

²⁰⁰ J. Jarzębski, op. cit., s. 57.

nych dla siebie rekwizytów, czym znakuje utwór. Dołącza do tego przykuwający uwagę pseudonim, więc zdawałoby się, że ma idealny materiał do druku. Niestety – „nie wydrukowali”. Pytaniem jednak nie jest – dlaczego, ale – jak funkcjonuje tu ironia. Z pewnością jest to słowny odwet na wydawcach za ignorowanie poety. To jeden etap wyzwania się poety spod piętna takich sytuacji. Tymczasem, jak sędzę, skuteczniejsza jest obecna tu także autoironia. Poeta przedstawia siebie jako pewnego rodzaju „biedaczynę”, pragnącego spełnić wszelkie oczekiwania wydawców, ale jak wiemy taka postawa była obca poecie. Ta sprzeczność sugeruje jednocześnie, że poeta mówi co innego, a myśli co innego. Dowartościowuje się jako artysta, bo potrafi nawet zadrwić ze swoich niepowodzeń, a więc się w stosunku do nich zdystansować.

Podobnej pozornej deprecjacji samego siebie jako artysty Gałczyński dokonuje w *Wycie Konstantego Hdefonsa Gałczyńskiego*. A jednocześnie zwalcza oskarżenia o znalezienie sobie hojnego mecenasa – państwa.

Konstanty czuł, skąd muzyka,	o matołach i aniołach.
więc wziął i do „Cyrulika”	
Pisał wiersze, a z wesoła,	Płaciła mu dobra Polska, (DPI, 301)

Mówienie o sobie po imieniu jak o kimś drugim niewątpliwie zapewnia niezbędny dystans do tego, by móc stosować ironię samouwłaczającą²⁰¹. Poeta mówi bowiem o sobie jak o kimś przebiegłym, ale tworzącym niewyszukaną twórczość, za którą jeszcze – „Płaciła mu dobra Polska”. Epitet pozytywny został tu jednak użyty ironicznie. Skoro Polska okazałaby się tu jednak złą, to przez analogię marny poeta – okazałby się świadomym swego talentu i wartości twórcą.

Tym wierszem zbliżamy się do problemów już czysto politycznych, do konieczności, przed którą, jak uważa Szymański, poeta uciekał: „Żartobliwość jest tu zasłoną przed atakiem, jaki zawsze spotyka człowieka niezdecydowanego, czy lepiej: człowieka, który nie potrafi, nie umie, nie chce się zdeklarować”²⁰². Spróbujmy to przeanalizować. Wyjątkowo proponuję rozpocząć nie od utworu lirycznego, a próby teatralnej pod tytułem – *Nocna rozmowa z mam*. Ujawnia się tu kolejna tendencja poety, a mianowicie

²⁰¹ *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, op. cit., s. 73.

²⁰² W. P. Szymański, *Konstanty Hdefons Gałczyński. Wjazd na wielorybie*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Kraków 1971, s. 433.

cie do stwarzania hipotetycznych sytuacji. Projektuje on tu rozmowę z matką, z którą także w rzeczywistości nie miał wspólnego języka²⁰³:

synek:	synek:
sen miałem prześliczny, mamu,	We wtorek miałem. W czwartek łkałem.
że przystępuję do ...arzy	W sobotę zapomniałem.
(...) By rzec prawdę, z pustego w próżne	Mama:
przelewamy, a sobie na konto.	czy przyszłości nie lękasz się wcale?
(...) Grunt mamu to teren. Taki jest teren.	synek:
Przystosowujmy Się do terenu.	Nie. Mam posadę, legitymację
Mama:	i prawie cztery medale
czy nie masz wyrzutów sumienia?	(DPIII, 22)

Ale tym, co nas tu interesuje, nie jest próba przedrzeźniania relacji rodzinnych, a metoda poety na odpieranie ataków na jego osobę. A atakowano go między innymi z powodu jego stosunku do spraw politycznych, interpretowanego jako lekceważący. Świadom tego, poeta kreuje się na postać w pełni zaangażowaną. Aby zwiększyć efekt, stylizuje się na dziecko, jeśli potraktujemy dosłownie, a nie ironicznie określenie „synek”. Jest on znakomitym strategiem pewnym swych działań, czyli dokładnie takim, jaki według poety jest ideał obywatela w oczach adwersarzy. Zwłaszcza, że rzeczywiście „wartościami najbardziej cenionymi w środowisku sanacyjnych dygnitarzy było: pochodzenie szlachecko-ziemiańskie, stopień oficerski, order, służba w ułanach”²⁰⁴. Tu bohater nie ewoluje jak biedny Lolo, już od początku jest zmanipulowany przez politykę, a który z nich jest bardziej tragiczny – trudno ocenić. Niemniej jednak obaj są projekcją poety jako kogoś, kim w istocie nie jest. Ta autoironia pozwala mu jednak oczyścić swój fałszywy wizerunek, dając satysfakcję.

Znakomitym dopełnieniem tego wiersza, jako ciąg dalszy losów „synka”, wydaje się napisana w tym samym roku *Moja gwiazdka*.

wieczorem znów szepną kawiarnie,	(...) ja lojalny byłem i mam za to,
że... nadzieja, że... noc... Barłomieja,	że tak powiem, adekwatne order.
– Gałczyńskiego – krzykną – na latarnię!	
A ja na to: – Przepraszam, to nie ja:	Ach, nie bijcie staruszka, nie trzeba,

²⁰³ K. Gałczyńska, *Gałczyński*, op. cit., s. 21.

²⁰⁴ J. Żarnowski, *O inteligencji polskiej lat mi dzywojennych*, op. cit., s. 132.

Tu jednak Gałczyński-„synek” wypiera się swojej prawdziwej tożsamości, zasłania się osiągnięciami. Groteskowa sytuacja staje się jednak miejscem na wykpienie się poety od pomówień go o niezaangażowanie w sprawy polityczne, narodowe. Jak sądzi, dowodami postawy „poprawnej” są w oczach ogółu właśnie owe ordery i stanowiska, więc nimi właśnie się chwali. Jednak w rzeczywistości wszelkie podejrzenia o lojalizm poety są tylko spekulacjami, bo, jak trafnie ocenia Kulawik, „katastrofistą jest się nie dlatego, że wierzy się że któraś z organizacji politycznych wyprowadzi społeczność z chaosu”²⁰⁵. Stąd dziwić nie może, że rzeczywistość „prześlicznego snu” synka o przynależności do tajemniczych ” ...arzy”, w oczach poety wygląda tak:

Dyrektor teatru tuman, ale, widzi pan, należy do...

Dziennikarka – zidiociała staruszka (15000 miesięcznie), ale, widzi pani, należy do....

Redaktor naczelny – bardziej chory na pęcherz niż dziennikarz, ale, widzi pani, należy do...

Stypendysta – nikły osiłek, ale, widzi pani, należy do...

W ten sposób mają raj

durnie, śmierdziele a szuje... (*14 Grüssen aus Polen*, DPI, 323)

Wiersz dostatecznie wymownie uzasadnia, dlaczego poeta nie chciał nigdzie należeć. Jednak ta prawda musiała budzić nienawiść wielu z czytelników, bo burzyła pozory, rozwiewała złudzenia²⁰⁶.

Gałczyński widząc tak jaskrawo, czy wręcz groteskowo sytuację w kraju, musiał dać bardziej osobisty wyraz swojej niezależności. W tym samym roku powstaje więc *Wiel-kanocna spowied Kiciusia*:

Biedny Kiciuś z POS-em w klapie od miasta do miasta się pętał,

(...) poszedł się spowiadać do Bezpartyjnego Bloku,

(...) Biedny Kiciuś w te słowa: – Ojczy polityczny,

przyszedłem tutaj na spowiedź z mych grzechów rozlicznych:

Portretu Becka nie ma w mym domu, o Gdyni raz miałem myśli nieskromne

i z pewną posłanką z opozycji zgrzeszyłem, ile razy nie pomnę.

Tudzież muszę się przyznać, że mój wujek nie należy do „Strzelca”,

a ciocia Liza dostała róży w kolanie akurat, kiedy witali Goebbelsa.

²⁰⁵ A. Kulawik, *Konstanty Ildelfons Gałczyński*, op. cit., s. 22.

²⁰⁶ J. Tischner, J. A. Kłoczowski, op. cit., s. 120.

(...) Co do Ubezpieczeń Socjalnych, też mam zastrzeżenie lekkie
i na koniec nie rozumiem, jak to jest z tym Szarym Człowiekiem. (DPI, 311)

Ciąg dalszy historii Kiciusia znamy już z rozważań nad pozycją inteligencji. Podobnie jak tam, tak tu mamy do czynienia z wykpieniem się. Tym razem od konieczności bycia „wzorowym” obywatelem. Udana pokora ironisty-cynika wyraźnie przejawia się w skrupulatnym wyliczaniu nie tylko własnych, ale i rodzinnych „grzechów”. Poeta jednak potrafi zapanować nad tym „światem na opak”, w którym jest „Bezpartyjny Blok” i „Ojciec polityczny”. Wyczuwalny dystans do własnej osoby i tego, do czego chce go „zresocjalizować” społeczeństwo, pozwala odczytywać prawdziwe intencje Gałczyńskiego. Jeśli tak ma wyglądać człowiek zdeklarowany politycznie, on woli już być apolityczny. Ponadto zdaje się, że poeta-demaskator był świadom tego, że ów szary człowiek, o którym w dwudziestoleciu mówiło się tak dużo, był „fikcją socjalną”, a nie rzeczywistym efektem „niwelowania różnic klasowych”²⁰⁷. Mimo symulowanej ułomności poeta odnosi więc zwycięstwo, wykazując więcej niż tylko ułomność instytucji.

Choć poeta w 1935, kiedy powstał cytowany wiersz, odżegnuje się od powiązań politycznych, to przecież kilka lat wcześniej miał do czynienia z życiem „oficjalnym”, życiem instytucji. W 1928 pracował w Polskim Towarzystwie Emigracyjnym, a w 1930 był referentem cenzury. Ale właśnie wtedy napisał autoironiczną *mier poety*:

Najprzód gwiazdy i róże,
potem stołek w cenzurze –
sprzedajny pisarz! (DPI, 154)

Tu poeta także, jak już widzieliśmy w innych wierszach, gra osobami. Opinie, które krążyły o poecie, są tu przedrzeźniane. Wygląda to jak atak na poetę ze strony postaci pojawiających się w wierszu, ale w rzeczywistości jest to działanie samego Gałczyńskiego. Świadomość istnienia takich sądów na temat jego sposobów zarobkowania zapewne ciążyłaby mu jeszcze bardziej, gdyby tego nie wypowiedział, nie ubrał w maskę humoru. Humor gorki w istocie, ale przynoszący ulgę. Owszem, wydaje się, że: „twórca nieco z nas drwi, droczy się i przekomarza się z nami, chce żebyśmy źle o nim sądzili”²⁰⁸, a jednak taka wypowiedź nie jest zabawą. Autoironizowanie na temat swojej urzędniczej pracy prowadzone jest jakby według logiki domniemyanych przeciwni-

²⁰⁷ A. Stawar, op. cit., s. 77.

²⁰⁸ W. P. Szymański, *Konstanty...*, op. cit., s. 28.

ków. „Najprzód” rzeczy piękne w poezji Gałczyńskiego, „potem” coś, co jakby ma zaprzeczać jej wartości, czyli postawa poety. Jak gdyby według oskarżycieli pisanie o „gwiazdach i różach” miało być zasłoną przed oskarżeniami, próbą zmylenia obserwatorów. Poeta w takim toku rozumowania jest dla siebie wręcz okrutny, lecz dzięki temu wytrąca przeciwnikom broń. Sam przedstawia ewentualny zarzut, wobec czego „Zakpienie z siebie samego jest [tu] sposobem uniknięcia cudzej kpiny”²⁰⁹.

Nieco inaczej wygląda próba wyzwolenia się poety nie tyle od wizerunku kogoś kierującego się w życiu kwestiami finansowymi, ile wręcz od wizerunku zdrajcy. Bo przecież w 1946 o dylemacie wrócić – nie wrócić do kraju pisze:

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* ¼, DPI, 497)

Ironią tłumaczy się z niezdecydowania wynikającego z najoczywistszej ludzkiej potrzeby – finansów, której zaspokojenia nie był pewien w swoim kraju. Jednak poeta wcale nie pochwała swojego obecnego stanu, bo pracuje w „firmie / kłamstwa, żelaza i papieru” czy, jak dalej ją nazywa, w firmie „Trwoga & Żołądek”. Jako jej pracownik podlega tej samej karzącej sile ironii, czyli możemy mówić o swego rodzaju autoironii. Jednakże ona nie skazuje poety na porażkę, nie stawia na pozycji „złego” Polaka, bo jego zachowanie jest w gruncie rzeczy zdrową reakcją na „złą” Polskę. Gałczyński w ten sposób manifestuje kolejną ogólnoludzką, podstawową potrzebę – „człowiek nie może żyć w świecie kłamstwa. Żadna inna wartość nie jest mu w stanie zastąpić na dłuższy czas wartości prawdy”²¹⁰.

Jednak ten „rozsądek zdrowy” poety nigdy nie był doceniony. Tym bardziej, że rozliczano go zarówno z tego, kim był, jak i z tego, kim nie był. Dręczący go do końca życia fakt bycia urzędnikiem, odbił się wystarczająco mocno na jego samopoczuciu i wizerunku. A był przecież urzędnikiem jak wielu innych przymierzających „drewnianą głowę”, tak jak bohater poniższego wiersza – bajki:

²⁰⁹ S. Gałczyński, *Anatomia komizmu*, op. cit., s. 50-51.

²¹⁰ J. Tischner, J. A. Kłoczowski, op. cit., s. 111-112.

„to mną kierował rozsądek zdrowy,
 wnet pojdziesz sekret drewnianej głowy”
 (...) Wchodzi kolega (z drewnianą głową),
 co dawniej patrzył na mnie surowo.
 Widząc, że też mam drewnianą kulę,
 zaczyna do mnie przemawiać czule,
 mówi: „Mój kotku!”
 (...) wieść się roznosi jak ryki krowie,

kariera rośnie, szacunek wzrasta,
 jestem na ustach całego miasta,
 (...) mam pełny spokój. Z powodu głowy.
 Niech żywe głowy budują, a ja
 tylko oceniam, tylko zagajam,
 (...) Jestem szczęśliwym biurokrata.

(Bajka o drewnianej głowie, DPII, 529)

Podmiot liryczny rozpoczyna swą opowieść od autoironicznego podkreślenia, że dzięki swojemu „zdrowemu rozsądkowi” zaopatrył się w rzeczywistą głowę z drewna. Oczywiście niesie ona ze sobą konotacje symboliczne, jednak w konwencji tej bajki jest czymś namacalnym. Jej sekret zdaje się tkwić w tym, że dzięki niej bohater w końcu spełnia oczekiwania otoczenia. W rezultacie kolega przemawia doń czule, całe miasto ma go na ustach. Aż dochodzi do tego, że „drewniana głowa zapewnia drogę do sukcesu drugiej drewnianej głowie”²¹¹ i bohater staje się „szczęśliwym biurokrata”. Jednak awans bohatera i jego aprobatą dla takiego życia są pozorne. Na wyraźną drwinę wskazuje parenetyczna uwaga o drewnianej głowie kolegi przeciwstawionej głowie żywej. Powtarzanie partykuły „tylko” ogranicza zakres czynności biurokraty zachowywania bezpiecznego dystansu. Problem, którego dotyczy wiersz, był znany poecie z doświadczeń pracy w cenzurze i konsulacie. Gałczyński jak gdyby usprawiedliwia się tu z faktu, że nie wiąże się z żadnym światopoglądem czy orientacją polityczną²¹². Ale jak już była mowa, na przynależności do czegoś takiego poecie zupełnie nie zależało. Stąd urzędnicze stanowiska zajmował zawsze bardzo krótko, kończąc skandalem. Ale takim, który miał jednocześnie zaznaczać, że poeta nie pozwoli się zniewolić. Można rzec, że przyjmował postawę zgodną z przekonaniem, że „nie chodzi o to, co zrobiłeś lub zrobisz, chodzi przede wszystkim o to, kim jesteś, robiąc to lub tamto”²¹³. A Gałczyński zawsze był sobą, choć trudno było określić – czyli jakim? Groteska, konflikty z regułami zdrowego rozsądku doprowadzały bowiem do absurdu wszystko, co mówił. Zastanowienia się wymaga jednak sąd Marty Wyki o tym, że „poetyka absurdu i nonsensu ma obronić

²¹¹ K. Gałczyńska, *Gałczyński*, op. cit., s. 189.

²¹² W. P. Szymański, op. cit., s. 93.

²¹³ J. Tischner, J. A. Kłoczowski, op. cit., s. 68.

poetę przed rzeczywistością”²¹⁴, ponieważ mógłby on rzucać podobne światło na autoironię. Nie mówimy tu przecież o niej jako o obronie w sensie izolacji, ale że świat oparty na zasadach absurdu, groteski czy autoironii jest światem, w którym poeta czuje się pewnie, bo jest jego kreatorem. Natomiast czytelnik nie zawsze, czasem gubi się, błądzi, miesza sensy i sprawy, co jest skutkiem trudności, jakie stwarza ta poezja. Ma ona więc więcej z pułapki niż z azylu, z gry niż jasno dających się określić celów.

Jako człowiek publiczny, a więc rozpoznawalny poeta mógł się spotykać z sytuacjami takimi, jakie opisuje w *Zaproszenie do piaczu*. Zwłaszcza, że bądź co bądź był też człowiekiem interesu:

biegnę – szaleniec –	
różnych ludzi spotykam po drodze:	Biorę pięćdziesiąt. I ginę...
– W sprawie (...)	(Kiedyż to wszystko bomba zatłucze?)
Mówię: – Dobrze! – I nie przychodzę.	Przez sen powiedziałem: – Już idę.
(...) Biorę sto złotych. I przepadam.	
(...) Pan niech da tytuł. – Powiadam: – Mucha.	I nie poszedłem (DPI, 389)

Nazywa siebie „szaleńcem”, ale czy tak zachowuje się człowiek szalony? Z jednej strony ma tu wiele z cyganeryjnego usposobienia, z drugiej jednak – z człowieka znającego wartość pieniądza. I jak sygnalizuje już tytuł wiersza, a potwierdza parenetyczne „Kiedyż to wszystko bomba zatłucze?”, jest tu mowa o tym, co poecie ciążyło, jaki tryb życia, jaki typ relacji z innymi ludźmi. Akt opowiedzenia tego w formie niepozabawionej autoironii z pewnością w jakimś stopniu pozwala poecie na odreagowanie napięcia. W niespełna dziewięć lat później formułuje on nawet własny „kodeks”, w którym zanegowane są wszelkie zachowania antyspołeczne, składające się na legendę poety:

Czcic drobnostki. Drobnostki załatwiać punktualnie (...)

Długo kalkulować odruchy. I nie być niegrzecznym społecznie. (*Augustiniana*, DPII, 156)

Poeta autoironizuje tu na temat swoich obowiązków i powinności względem społeczeństwa, budując swoją wypowiedź na zasadzie zaskakującego rozwijania oraz sprzeczności między intencjami a tym, co jest wypowiedziane. I jak się po raz kolejny okazuje, przejęta w pracy z terminologią filozoficznej wolność negatywna w poezji Gałczyńskiego nie realizuje się jako rodzaj zniewolenia²¹⁵. Ten paradoks nie ma w jego świecie racji

²¹⁴ M. Wyka, *Wst p do*: op. cit., s. XXXIX.

²¹⁵ A. Niemczuk, *Wolno egzystencjalna. Kant i Kierkegaard*, op. cit., s. 163.

istnienia, bo nie sama świadomość konieczności pozwala mu się wyswabadzać z ograniczeń. Ta wolność „od” przekłada się też na zmiany w świecie zewnętrznym, fizycznym. Co przecież w myśleniu filozoficznym jest już „wolnością do”, wolnością, która realizuje się w czynie.

Podjęty w tej części pracy problem z pewnością nie został rozpatrzony wyczerpująco, mógłby zapewne stać się tematem odrębnej pracy. Jednak przed nami jeszcze niejedna odsłona autoironicznej walki poety o wolność. Wywołującej szczególne emocje, bo nie zamykającej się w obrębie poetyckiej konwencji, ale daleko wykraczającej poza nią. Bo przecież poetycki świat kogoś, kto mówi, że pisze tylko tak, jak żyje²¹⁶, jest wręcz:

„modelem świata w ogóle, [a to, co jest wypowiedziane – E. B.] modeluje pewne poznawcze perspektywy, {w związku z czym} literaturę uważać można za szczególny rodzaj symulacji, gry zaś za gry symulacyjne, czyli modelową, eksperymentalną realizację rozgrywek zachodzących w rzeczywistym świecie. Badając gry, badamy jednocześnie światopogląd nadawcy”²¹⁷.

B) Życie prywatne – legenda

To, czemu chciałabym się z kolei tutaj przyjrzeć, jest w pewnym sensie kontynuacją problemu człowieka publicznego. Legenda poety stanowiła bowiem niejako jego wizytówkę. Stąd był on znany nawet tym, którzy nie wiedzieli, czym on się właściwie zajmuje²¹⁸. Jednak takie wizerunki najczęściej są jedynie maską nakładaną tuż przed spotkaniem z jakimś „Innym” bądź tylko nieznacznym odzwierciedleniem prawdy o osobie, której dotyczą. Natomiast Gałczyński był człowiekiem-legendą w dosłownym znaczeniu, co sam często podkreślał. Stąd jeśli nie znak równości, to chociaż przybliżenia postawić można między tym, jak go widziano, a jakim był w istocie. Wszelkie zarzuty kierowane w jego stronę traciły więc sens, bo w wielu przypadkach nie były czymś, czego poeta nie byłby świadom i czego by z premedytacją i upodobaniem nie czynił. Aczkolwiek pojawiały się także historie o wydarzeniach niemających nigdy miejsca.

²¹⁶ K. Gałczyńska, *Zielony Konstanty*, op. cit., s. 84.

²¹⁷ J. Jarzębski, op. cit., 54.

²¹⁸ A. Z. Makowiecki, op. cit., s. 130.

Wówczas poeta ten dysonans między legendą a życiem łagodził za pomocą powtórzenia tej opowieści w sztuce, będącej pośrednikiem między istnieniem realnym i kreowanym.

Owszem, zdawała się nieraz porywać poetę „tęsknota” do zerwania z takim sposobem bycia. Dał temu wyraz w formie wręcz wyrzutu wobec losu czy nawet wobec

siebie w *Liryce*, w słowach:

jakby nie można było
wreszcie bez krzywych linii
życia ułożyć miło,
po prostu, tak jak inni. (DPII, 243)

Trudno jednak ustalić, na ile szczerze jest to wyznanie, zważywszy na powtarzające się w życiu poety właśnie owe „krzywe linie”. Jedno jest pewne, że takie przeżycia i oczyszczająca siła autoironii były mu potrzebne, gdyż:

„nie może być rozwoju (twórczego, przyspieszonego) bez przeżyć, wstrząsów psychicznych, konfliktów zewnętrznych i wewnętrznych, bez stanów nierównowagi psychicznej, niepokojów, lęków, dążności do przewycięzania siebie, do przekroczenia własnego typu psychologicznego”²¹⁹.

To wszystko poeta zdaje się streszczać w *Balu u Salomona*.

Jak Biblia, co się jak ryba gastrycznie przypomina,
jak garbata dziewczyna w cieniu pianina,
jak krótkie spięcie, co się ustawicznie powtarza,
jak nuda w poczekalni lekarza,
jak idiosynkrazja w dzień, a w nocy mania,
jak hipopotama dypsomania
(...) takie jest moje życie. (DPI, 198)

Ten oparty na barokowym koncepcie wiersz w momencie największego napięcia – w ostatnim wersie niemal przekonuje o zgodności między tym, co jest wypowiedane, a intencjami nadawcy. Jednak sprzeczność między nim a wcześniejszymi wersami, które początkowo wydają się humorystyczne, sprawia, że zauważalną staje się przyjęta przez poetę postawa autoironiczna. Z premedytacją kreował się on bowiem na człowieka rozdieranego przez sprzeczności, co musiało być nieraz uciążliwe i zapewne drażniące, a

²¹⁹ K. Dąbrowski, *W poszukiwaniu zdrowia psychicznego*, op. cit., s. 12.

jednak tego nie zmieniał. Było to bowiem tym, w czym czuł się najlepiej. Wobec tego przytoczony fragment jest przywołaniem cudzych opinii, a nie jego własnym zdaniem. A najbardziej rozpowszechnioną opinią była chyba ta dotycząca skłonności poety do alkoholu.

Świadomość istnienia takiego elementu legendy czy też istnienia w rzeczywistości takiego problemu, kryje się pod naukową nazwą „dypsomania”. Termin ten oznacza niepohamowany i występujący okresowo pociąg do picia alkoholu. Krążyło wiele opowieści o awanturniczo-alkoholowym sposobie życia Gałczyńskiego, o jego prowokacjach, zabawowym trybie życia. Dla jednych najważniejsza jest jego poezja, dla innych te historyjki dodają tylko jego twórczości pikanterii. Gdzie i kiedy napisał ten wiersz, co go zainspirowało, komu go dedykował i dlaczego? Trudno więc rozstrzygnąć obiektywnie, jaki był naprawdę. Kira Gałczyńska, która obcuje przy tym, że daje świadectwa prawdziwego Konstantego, pisze na ten temat tak:

„przez dziewięć – dziesięć miesięcy w roku nie brał alkoholu do ust.(...) Nieprawdą jest, że K. I. G napisał większość utworów pod wpływem alkoholu (...) pił – tak, ale tylko w okresach depresji, to była forma ucieczki przed nudą, coś, co pomoże przetrwać chwile zwątpienia. Ale tak w ogóle to był abstynentem, »całkowitym abstynentem«, a wszystkie te opowieści to podtrzymywanie legendy”²²⁰.

Jednakże te słowa podważać może fakt, że autorka jako córka mimo wszystko subiektywnie odbiera postać ojca. Poza tym, czy ojciec zwierzałby się ze wszystkiego własnemu dziecku? Wspomnienia Miry Zimińskiej-Sygietyńskiej wygadają bowiem nieco inaczej: „mąż tuż przed przyjściem Gałczyńskiego napelniał swoją ukrytą wśród książek piersiówkę i po przyjściu gościa razem udawali, że coś czytają”²²¹.

Poeta jednak paradoksalnie sam wzbogacał swoją legendę, nie próbował się usprawiedliwiać. A wręcz potwierdzał pomówienia o wykroczenia, czym znosił do-mniemaną antynomię między tym, jaki artysta jest naprawdę, a jakim jawi się innym. Stąd z taką swobodą przejmuje jak gdyby rolę adwersarzy i pisze o sobie:

Ach, znamy, dobrze znamy twoje promenady
od „Kresów” do „Ziemiańskiej”, z „Ziemiańskiej” do „Kresów”,

²²⁰ K. Gałczyńska, *Zielony...*, op. cit., s. 72.

²²¹ K. Gałczyńska, *W Kazimierzu i troch dalej*; w: eadem, *Splątało się, zmierzchno. Wspomnienia*, Warszawa 1995, s. 166.

dżdżyste rajdy autami z córkami mechesów,
noce w mrocznych winiarniach, komersze i szpady.

Faktycznie, pamiętamy „noce infernalne”

(...) twoje usta za duże, spalone przez koniak

i przez miłości słotne, a fenomenalne. (*Na dziwny a niespodziewany*^{1/4}, DPI, 46)

Wiersz ten skłania do tego, by przyjąć, że „akt opowiedzenia zdarzeń równa się swoistemu »przyrządzeniu« pola gry i uzasadnieniu własnych ekscentrycznych poczynań.”²²² I rzeczywiście ta elegia, jak wskazuje podtytuł wiersza, niewiele ją przypomina. Można powiedzieć, że jest jej parodią. Jednak nas tu bardziej interesuje sposób, w jaki poeta potraktował swoją słabość. Takie zabiegi, jak – karcące powtórzenie „znamy, znamy”, wyliczenia kolejnych ekscesów, nie niosą ze sobą zapewne rzeczywistej nagany. Celowość tego zamyka się raczej w słowach – „u podłoża drwiny z własnych wad i błędów leżeć może dumne przeświadczenie: stać mnie na to, przewyższam sam siebie, jestem od samego siebie mądrzejszy”²²³. Słowa takie niestety nie miały siły sprawczej i ta mądrość nie przekładała się na zmiany w sposobie życia poety. Jednak jako konwencja literacka, pewien abstrakt, musiały mieć pewien wpływ na psychikę twórcy. W przeciwnym razie nie stanowiłyby tak częstego w jego poezji zjawiska.

Zapewne taka postawa miała wiele wspólnego z dumą, bo jak mówi poeta o sobie gdzie indziej:

Płynę przez miasto last not least

poeta-alkoholik. (*Julian Prostrata*, DPI, 159)

„Ostatni” – poeta-cygan, ale zarazem „nie najmniej znaczący” – poeta świadom swej wartości. Z tym jednak tworzy kontrast inna świadomość – świadomość bycia uzależnionym od alkoholu. Niemniej jednak w takim skonstruowaniu wzniosłego z trywialnym jakby traciła swą negatywną wymowę. I choć, co oczywiste, nie sposób wnikać w psychikę poety, to ta autoironia ma zadatki na bycie także antyironią. Poeta przedstawiając siebie jako kogoś gorszego, w zasadzie obala taką perspektywę, wykazując jej bezsens, skutek czego dowartościowuje się.

²²² J. Jarzębski, op. cit., s. 276.

²²³ S. Garczyński, op. cit., s. 47.

Grę aprobaty i nagany poeta stosował także wobec innych swych ułomności wchodzących w skład jego legendy, która, jak pisze Makowiecki, całościowo wyglądała tak oto:

„eksponuje ona te sytuacje, w których ujawnia się model poety jako człowieka »zabawy« i »nieodpowiedzialności«. Należec będą do nich wszelkie gesty cyganeryjne, w tym pijaństwo jako rodzaj środka potęgującego »rozluźnienie« i błazeństwo, skandalizujące zachowania, trafne i wielce wymowne bon moty”²²⁴.

Pojawia się nam kolejna legendowa „skaza” – nieodpowiedzialność, będąca wręcz „programowym tropem” poety²²⁵. Podobnie jak „programowa niedojrzałość”, jest ona reakcją Gałczyńskiego na wszelkie skostniałe formy. Stąd aprobata poety dla wszelkiej spontaniczności tak w życiu, jak i w poezji, co przeziara przez strofy:

Jest taka chwila w pijaństwie, kiedy parowóz wjeżdża do głowy i zapomina się o konsekwencjach urzędowych i że jest policja w państwie. (...) Jedno piwo wypite nad miarę, a nieszczęście już, a katastrofa!	(...) Taka to się zdarzyła historia – (Nie mieszajcie piwa z wódką, niestety!) groteskowa śmierć redaktora, czarne więzienie dla poety. <i>(Morderstwo na Piazza Irrealne, DPI, 190)</i>
--	--

W przypadku tego wiersza można by mówić o zastosowaniu jednego z ironicznych chwytów – uprawdopodobnienie zmyślnego wydarzenia²²⁶. Gałczyński w swoich fantazjach dopuszcza się projekcji popełnienia zbrodni pod wpływem alkoholu. Tak więc nie dość, że nie kryje się ze skłonnością do trunków, to jeszcze opisuje ich działanie i skutki. Drwi z siebie, z własnego wizerunku, ale i z czytelników, z tych, którzy rozszerzają jego legendę o takie elementy. Ponadto poeta sam ją wzbogaca o kolejne wiersze z fabułą budzącą podejrzenia o pewną zbieżności z realnymi wydarzeniami w jego życiu. Tak może być na przykład z wierszem *Lilie* o znamiennej podtytuł – *kwiatki prohibicyjne / ballada ostrzegaj ca:*

²²⁴ A. Z. Makowiecki, op. cit., s. 137.

²²⁵ M. Wyka, *Gałczyński a...*, op. cit., s. 121.

²²⁶ Anaskene – termin zaczerpnięty z W. Szturc, *Ośiem szkiców o ironii*, Kraków 1994, s. 109.

Do maleńkiego baru
stuk, puk, stuk, puk.

(...) Wychodzi portier-szpicel,
z punktu po mordzie wali:
– Koniec z alkoholizmem,
nie ma spirytualii. (...)

I chociaż traci wiarę
(...) do knajpki „Pod Zegarem”
(...) – Próżne twoje stukanie,
nadaremna ochota,
nie ma wódki, kochanie,
smutnym została słota. (DPI, 156)

Wiersz w dużej mierze przypomina *Na dziwny a niespodziewany...*, tu jednak poeta nie sygnalizuje, że mowa jest o nim samym. Tymczasem pierwsze czytelnicze skojarzenie kieruje się w stronę właśnie jego osoby. Jednocześnie można by rozpatrywać ten utwór jako parodię romantycznej ballady pod tym samym tytułem. Którejkolwiek by z tych opcji nie wybrać, jej znaczenie będzie podobne – zachowanie przez poetę odpowiedniego dystansu w stosunku do dotykających go spraw. Dzięki temu poeta nie pogrąża się w problemach, ale żyje, kierując się wolną wolą, choć niepozbawiony jest świadomości konsekwencji takiego trybu życia. Grozę tego typu Gałczyński potrafi w pewien sposób załagodzić, autoironizując choćby przy okazji kreacji przyszłych hipotetycznych sytuacji, takich jak ta:

Żona klaskała w dłonie:
– Ach, przecie nadszedł koniec
pijackich orgii.
Bólów miałam niemało,
nareszcie twoje ciało

wezmą do morgi.
(...) po co „Pod Zegarem”
łał w brzuch wino stare
świętek i piątek?
(*mier poety*, DPI, 154)

Oskarżano poetę, że większość swoich utworów napisał pod wpływem alkoholu, wobec czego powtarza on to podejrzenie, mówiąc:

„Może to jest poezja, a może tylko alkohol”
(*Admiral*, DPI, 122)

a „poetyczne dale”
to były te skandale
w „Małej Ziemiańskiej”.
(*mier poety*, DPI, 154)

Pozornie poniża siebie, ale jednocześnie powtarzając z pewnością bolesne uwagi, wyzwala się z tego. Jakkolwiek poeta nie potwierdza tu prawdziwości tych domysłów, to w takim mówieniu o sobie tkwi pewien podstęp. Osoby żyjące w przekonaniu o marności jego pióra poczuć się zwycięzcami nieświadome tego, że z perspektywy poety po-

noszą klęskę. Z tej czytelniczej nieświadomości wypływać mogły także oskarżenia poety o „rosyjskie», zanarchizowane zamiłowanie do samoopluwania”²²⁷. I rzeczywiście poeta bardzo często posługuje się techniką poniżania własnej osoby, ujmowania jej zalet, talentu, wiedzy, nawet statusu człowieka. Ale przez tę mnogość i zmienność okazuje się sprawnym (auto)ironistą, ponieważ:

„Dla wielu odmian ironii to, co wspólne, da się określić za pomocą kategorii udania, że jest się kimś innym, niż to się usiłuje wmówić; że się myśli co innego, niż to się wyraża; że się tworzy zgoła inaczej, niż daje się to do zrozumienia w warstwie literalnej wypowiedzi. Wspólna jest też kategoria niepowagi, a może lepiej iluzji”²²⁸.

Jednak zarówno na realne, jak i legendowe życie poety składał się szereg innych chorób niż tylko alkoholowa. Podobno poeta cierpiał na cyklotymię²²⁹, zaburzenie osobowości charakteryzujące się zmiennością nastrojów, występowaniem na przemian okresów depresji i wzmożonej aktywności, uważane za lekką postać psychozy maniakalno-depresyjnej. Ponadto Gałczyński sam, na przekór, podsuwał pomysły na nowe choroby:

Nie pomogły zastrzyki,
recenzje i pomniki
ni kwaśne mleko:

(...) – Dementia praecox. (*mier poety*, DPI, 154)

Dementia praecox, czyli urojenia, postać schizofrenii przejawiająca się ograniczeniem lub zerwaniem kontaktu połączone z osłupieniem lub gwałtownym i chaotycznym pobudzeniem.

Chcąc natomiast nieco ostudzić zapal „znawców literatury” do wynajdywania sensacji w jego życiu, poeta pisze:

I wśród skamandrów, „znawców”, szorów
zaczął wędrować cichy pomruk,
żem reumatyk, syfilityk,
że onanista, a
matka moja była strzyga,

że w nocy piję, we dniu rzygam,
i że po prostu: „Prosto z mostu”,
obłąd, furia i mgła.

(„Prosto z Mostu” 1938, nr 18)

²²⁷ J. Błoński, *Poeci i inni*, op. cit., s. 86.

²²⁸ W. Szturc, *Ironia romantyczna*, op. cit., s. 6.

²²⁹ K. Gałczyńska, *Gałczyński*, op. cit., s. 556.

Makowiecki podsumowuje taką postawę Gałczyńskiego jako „zartobliwie kwitowanie negatywnych opinii o sobie, równocześnie utwierdzanie ich w świadomości odbiorców”²³⁰. Sądzę jednak, że przedstawiony problem jest zbyt poważny, by poeta przejawiał

tu jedynie swoje poczucie humoru.

Wiersz *Na dziwny a...* poruszył także problem równie silnie związany z legendą poety, a mianowicie posądzenia o rozliczne ekscesy erotyczne. Poeta zaś zbywał oskarżycieli choćby takim obrazem:

Była tam w haremie Fatma,	Mianowicie brali gruszkę
puszczalska, nawet nieładna,	i białą zajęczą nóżkę,
z którą – według pewnej wersji –	potem leżą pod poduszką
Kocio oddał się perwersji.	ona z gruszką, a on z nóżką

(*wzrost Konstantego* ¼, DPI, 301)

Owo „według pewnej wersji” sugeruje, że prawda się nie liczyła, bo ona ma tylko jedną wersję. Ale czy to nie sam „Kocio” ją wymyśla i tu przytacza? Banalne rekwizyty ośmieszają potencjalne domysły czytelników. A przypomnijmy sobie omawiany już wiersz *Boj si zosta wieszczemi* i pamiętne „przyjdzie! Boy i powie” (DPI, 108). Jedną z pań, o romanse z którymi zostaje poeta tam podejrzewany, jest niejaka Taubenhau-nówna. Owo nazwisko bardzo przypomina nazwisko uczestniczącej, podobnie jak poeta, w spotkaniach Koła Literackiego Studentów UW – Ady Taubenhauzówny²³¹. Nie sposób rozstrzygnąć, na ile moje domysły są słuszne, niemniej jednak wiersz ten mógłby być próbą kolejnego wykpienia się poety od pomówień. Aczkolwiek nie wszystko można podejrzewać o to, że było tylko kreacją czytelniczych fantazji, bo Gałczyński rzeczywiście miewał romanse. Jeden z nich nawet zaowocował synem. W kilka miesięcy po wierszu *Gwiazdy*, w którym nikt wcześniej nie zauważał aluzji do niejkiej Lucyny Wolanowskiej, pojawia się ich syn. Poeta jednak nie dowiaduje się o nim, czego przyczynę jego przyjaciel tłumaczy słowami:

„Zobaczywszy szczęście rodzinne, zrezygnowałem z zamiaru oddania mu fotografii jego dziecka (syna), które urodziło się ok. 2 miesięcy po jego wyjeździe z Höxter, o co prosiła mnie Lucyna Wolanowska”²³².

²³⁰ A. Z. Makowiecki, op. cit., s. 131.

²³¹ K. Gałczyńska, *Gałczy ski*, op. cit., s. 31.

²³² *Wspomnienia o Gałczy skim*, op. cit., s. 127.

I choć córka poety zaleca czytać słowa podobne do takich, jak te:

Po co dziewczki uwodził,
nocą domy nachodził,
sen rwąc dzieciątek; (*mier poety*, DPI, 154)

z pewnym dystansem i uśmiechem²³³, nigdy jednak nie można być pewnym, na ile to humor, a na ile autoironia; na ile fikcja, a na ile aluzja do prawdziwych wydarzeń. Ale wyśmianie nawet prawdziwych faktów, z których świadomością poeta musiał żyć, było mu potrzebne, bo „zakpienie z siebie samego jest (...) okazaniem wyższości nad »dopusstem« własnego charakteru”²³⁴. Mimo że poeta sprawiał wrażenie człowieka aprobującego swój styl życia, to jednak usłyszane z ust innych kolejne wersje jego życiorysu mogły wywoływać poczucie uwłaczania jego osobie.

Owszem, poeta nieraz czynił swego rodzaju postanowienia, jak na przykład w *Notatkach z nieudanych rekolekcji paryskich*.

żebym unikał jak ognia: alkoholu, głupich kobiet i lenistwa; (DPI, 497)

Jednak nie udaje mu się znieść praw własnej natury, która była dlań jednocześnie koniecznością i świadomym, wolnym wyborem. Poza tym właściwością ludzi wybitnych, jest właśnie to, że muszą sobie czymś rekompensować wysiłek twórczy. Jeśli skutkami nie są zaburzenia psychiczne, to często bujny bądź ekscentryczny tryb życia. Stąd dla przyjaciół poety na pytanie:

„Czyśmy go lubili? [odpowiedź jest prosta – E. B.] Ze wszystkimi wadami, z całym śmietnikiem w sercu i po kieszeniach, z wierszami nabazgranymi wołowymi literami na zmiętych, restauracyjnych serwetkach, z pijackimi burdami”²³⁵.

Może autoironia, po którą tak często sięgał, pozwalała mu w pewnie mierze „prześcić wstydzic się samego siebie”, ponieważ, jak zapewnia Tischner:

„tylko w ten sposób zdołamy uwierzyć we własną wielkość. Dlatego każdy, kto ucieka od pytania o prawdę własnego bycia, nie jest w prawdzie, mieszka bowiem w nim strach – strach przed pytaniem”²³⁶.

²³³ K. Gałczyńska, *Zielony...*, op. cit., s. 107.

²³⁴ S. Garczyński, op. cit., s. 50-51.

²³⁵ *Wspomnienia o Gałczyńskim*, op. cit., s. 304.

²³⁶ J. Tischner, J. A. Kłoczowski, op. cit., s. 121.

Poecie z pewnością udało się odkryć inną stronę życia, zrozumieć więcej niż przeciętnemu człowiekowi, jednak by tego doświadczyć musiała nawet „osiągnąć dno”. I choć „wiedział, jaką cenę przyjdzie mu zapłacić nie umiał, więcej – nie chciał inaczej żyć”²³⁷. Taki tryb życia przysporzył kłopotów nie tylko jemu samemu, ale i jego najbliższym. Głośno był o tym, że państwo Gałczyńscy mimo wysokich honorariów poety nieraz cierpieli biedę. Jednak i te niedogodności autor *Balu u Salomona* wykpiwał. Niską rzecz potrafił przekształcić w coś wspaniałego:

Prawda: na auto nie stać nas,
miła moja.
Lecz spójrz: tylko się durnie spieszą –
ileż dostojniej chodzić pieszo, (*Miła moja*, DPI, 272)

W ten sposób nie tylko dyskredytuje tych, którzy mogą się pochwalić autem, ale i potrzebę gromadzenia pieniędzy w celu takiego poważniejszego zakupu. Znajdował więc metodę na swego rodzaju usprawiedliwienie się z „hulaszczego” trybu życia. Z drugiej strony osobowość tak antynomiczna skłonna jest zadeklarować się, że:

A kiedy będę bezrobotny,	
(...) Pójdę! ach, czemu nie? wiadomo:	Nie jestem przecie święty Idzi...
Życie to życie, nie przelewki.	(...) Ja – takie małe, brzydkie słówko
Pójdę, jak w transie za oskomą...	(człowiek jest słaby, ale krewki...)
(...) Człowiek się wstydzi, człowiek się wstydzi.	(<i>Fragment z ¹Balu u Salomona</i> , DPI, 220)

O Gałczyński nieraz się mówiło, że jest gotów wiele zrobić, by pozyskać środki finansowe. Jednak gdy poeta potwierdzał to taką, mającą wiele ze szczerości, wypowiedzią, godził w przyzwoitość. Tu znów poniża siebie, a najboleśniej brzmią słowa: „Ja – takie małe, brzydkie słówko”. Czyżby indywidualista wypierał się swej niezależności? Przeczy temu temperament poety, choć potwierdzać zdają się fakty biograficzne. Można się także sugerować jego zmysłem ironisty, dlatego że:

²³⁷ K. Gałczyńska, *Konstanty, syn...*, op. cit., s. 114.

„gdy ironista udaje kogoś, kim w rzeczywistości nie jest, to mogłoby się zapewne wydać, że zamierza skłonić innych, by mu uwierzyli. Tymczasem jego prawdziwym celem jest doświadczenie wolności, jaką daje mu właśnie ironia”²³⁸.

Szczególnym elementem historii opowiadanych o Gałczyńskim stało się to, że „pod koniec 1945 po Polsce rozlewa się fala informacji o śmierci poety. Jedne mówiły, że zmarł na gruźlicę, inne, że w Dachau”²³⁹. I tak tworzy się legenda o jego tajemniczej, przedwczesnej śmierci. W czasopiśmie pojawiają się wspomnienia o Gałczyńskim, który de facto w tym czasie podróżuje po Europie. Na człowieka, który poczuł oddech tej prawdziwej śmierci, czekała jeszcze ta dana mu przez społeczeństwo. Poeta jednak zdawał się być już oswojony z kostuchą, co wyznaje w liście z pola walki:

„Śmierć już mi dwa razy zaglądała w oczy, raz w strażnicy podczas napadu czerwonych, drugi raz w transporcie od pistoletu czarnych, zdaje mi się, że się kostuchy tak bardzo nie uląkł, teraz jest trzeci raz, kiedy kostucha się skrada”²⁴⁰.

A ponieważ śmierć czyhała nań każdego dnia, ale i nie sposób było żyć myśląc wciąż o niej, poeta musiał szukać rozwiązania, by uwolnić myśli. Jeśli nie od niej samej, to od jej przerażającego wizerunku, który nawet po latach od tamtych wydarzeń musiał odnawiać się w pamięci. Ponadto późniejsze dwukrotne przejście zawału serca, zanim nastąpił trzeci, który okazał się jednak ostatecznym, z pewnością pozwoliło Gałczyńskiemu nabrać dystansu do spraw ostatecznych. Za pomocą autoironii prowadził więc grę, powtarzając legendę o tym, który wykpił się od śmierci, a jednocześnie po raz kolejny próbował znieść jej przewagę nad sobą. Tej, która jest koniecznością niedającą się odpuścić ani siłą woli, ani za sprawą zabiegów. Można ją jednak wielokrotnie symbolicznie przeżywać, jak czynił poeta. A ponieważ w dużej mierze żył tak, jak głosiła jego legenda i pisał tylko tak, jak żył, więc jego twórczość powinna być obrazem Gałczyńskiego prawdziwego. Powinna choćby w jakimś stopniu, bo nie można nie podejrzewać takiego poety także o pewną prowokację. I choć jak niemal każdy artysta był w pewnym sensie tragiczny, to jego tragizm nie tkwił w rozszczepieniu między tym, jaki był, a tym, za jakiego siebie uważał²⁴¹.

A w wyobraźni poety to śmierć jest groteskowa, a nie on. Taki sposób jej przedstawiania był powszechny w dwudziestoleciu, Gałczyński odpowiadał więc ówczesnej po-

²³⁸ S. Kierkegaard, op. cit., s. 250.

²³⁹ K. Gałczyńska, *Splawo si...*, op. cit., s. 9.

²⁴⁰ K. Gałczyńska, *Gańczyński*, op. cit., s. 105-106. (list z 15 października 1941)

²⁴¹ Por. z J. Tischner, J. A. Kłoczowski, op. cit., s. 70.

trzebie manipulacji jej przerażającym wizerunkiem²⁴². O wielokrotnych podchodach kostuchy, w swoich poezjach pisał na przykład w taki oto sposób:

Coraz bardziej wszystko mnie boli, już mi szkodzi nawet i ser;	I już mnie ciągnie ta dama przez wertep, gdzie deszcz i noc, i wiatr, i mgła.
(...) Głowa od rana puchnie jak bania, cóż za pożytek z takich bań?	Gdzieś pod latarnią w wietrzną zamieć kostucha nagle w płacz i krzyk: – Skąd ma pan siedem dziur w piżamie? Wygląda pan jak siódemka pik.
(...) Bo spać nie mogę. Ha. Ktoś stuka kościstym palcem do mych drzwi. Już wiem. Poznaje: to kostucha: – W taniec – powiada – pójdź, K. I.	– Właśnie – powiadam – to mnie boli, moja kochana, czyli ma chère: Siedmioma szpadami melancholii przebiłem się jak Apollinaire.
No cóż, przejmuję jej ofertę, choć tak w piżamie to faux-pas.	

(*Elegia*, DPII, 255)

Wiersz ten, napisany przez poetę wkrótce po zawale, wbrew tytułowi jest kolejnym wyraźnym przełamaniem konwencji elegijnej. Nie ma w nim nic z patosu pieśni żałobnej. Pozorne uzalanie się nad sobą jest kpina z słabości własnego ciała. Podkreślenia „już”, „nawet” brzmią komicznie w związku z przyczyną udreki – „serem”. Podobny efekt daje kolokwialne określenie bolącej głowy. Są to zapowiedzi nadejścia tej, którą poeta rozpoznaje bez problemu. Jest bowiem początkowo prawie taka, jak ją sobie wyobrażano od stuleci – koścista dama zapraszająca do tańca. Poeta jednak nie przejawia strachu, a jego jedynym zmartwieniem jest nieodpowiedniość stroju. Pozwala się prowadzić do momentu, kiedy wkraczają na jego teren, bo przecież „deszcz”, „noc”, „wiatr”, „mgła” czy „latarnia” są motywami swoistymi dla poezji Gałczyńskiego. W przestrzeni podlegającej temu, który jest tu ofiarą, zachodzi zaskakująca zamiana ról – to kostucha jest przerażona. Działa tak na nią figura karciana będąca złym omenem, symbolem nieszczęścia, nieszczęścia poety, który „Siedmioma szpadami melancholii/ przebił się jak Apollinaire”. Czyżby więc nie straszna była mu śmierć, do której przemawia słodko – „ma chère”? Najwyraźniej, tym bardziej że dzięki swoim zabiegom zyskuje przewagę nad jednym z podstawowych ludzkich lęków. Autoironia poety spełnia się tu w asyście groteskowej konstrukcji świata. Ta możliwość współlistnienia dwóch technik, dwóch

²⁴² *Poezja polska okresu mi dzywojennego. Antologia*, wstęp i oprac. M. Głowiński i J. Sławiński, S. I, nr 253, s. LX.

sposobów percepcji świata wynika z pewnej właściwości sprowadzającej je do wspólnego mianownika:

„pierwszą i najistotniejszą właściwością groteski jest to, że wchodzi ona w konflikt z przyjętymi wyobrażeniami utrwalonymi w świadomości społecznej, neguje utarte przekonania na temat struktury świata, zachowań ludzkich, historii”²⁴³.

Podobna technika i postawa zostaje obrana we fragmencie *Depresji wileńskiej*, gdzie poeta tak oto się przedstawia:

Jestem jak gdyby kotek,
biedny kotek żółcieńki, (Dw, 98)

a więc próbuje wzbudzić litość. Poeta, który często nazywany był „Kotem”, tu sam siebie nazywa „biednym kotkiem”. W ten sposób chce oszukać śmierć, która podejmując jego grę (?) swoją własną (?):

(...) powiada: – Wejź,
maleńki, do trumieńki... (Dw, 98)

Gałczyński potrafi nawet zaprojektować scenę swego odejścia, co robi w wierszu *Wio spodnie czarne, cmentarne*. Jednak jego „zuchwałość” osiąga swoje apogeum w napisaniu własnego epitafium:

Felicja, słodka poetka,/ napisze mu epitafium:
„JAKA SZKODA PANOWIE I PANIE,
ŻE ZNOWU POETĘ SZLAG TRAFIŁ! (DPI, 19)
A po pogrzebie pod korniszon
niech epitaphium mi napiszą:
TU LEŻY MAGIK I MAŁPISZON, (*Liryka, liryka*^{1/4}, DPII, 33)

Napis nagrobny „zaprojektowany” w 1924 przez młodego poetę nie jest ostatnim, bo po latach napisze kolejne, między innymi w *Liryka, liryka*. I nie byłoby w nim żadnej przesady, gdyby nie jego forma. Zalecenie pisania patetycznego utworu przy pospolitym korniszonie jest po prostu komiczne. A nazywając siebie obraźliwym określeniem – „małpiszon”, poeta łamie reguły dobrego smaku. Wiele w tych fragmentach z humoru, z

²⁴³ M. Głowiński, *Groteska we współczesnej literaturze polskiej*, w: idem, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 154.

którego słyną poezje Gałczyńskiego, lecz wyczuwalna jest także nutka autoironii. Owa aprobata dla stworzenia po jego śmierci żartobliwego napisu jest pozorna. Zostają powtórzone sądy, które, owszem, można potraktować jako nieagresywny humor, ale z drugiej strony także jako próbę obniżenia rangi Gałczyńskiego jako poety. Narzekano przecież na „dziwactwa” w jego poezji dalekiej od patosu. Poeta jednak drwiną odpędza swój niepokój z powodu niedoceniań, a może wywołany przez świadomość tego, że śmierć istnieje naprawdę. Badacze widzą tu raczej „próby usprawiedliwiania katastroficznych lęków poety ludyzmem, zabawą, grą”²⁴⁴, co zdaje się dotyczyć tylko powierzchni problemu. Sugerowałabym raczej potraktowanie tego typu zabiegów, przyjmowanej przez poetę postawy ironisty, cynika nie tylko jako przejawu jego skłonności do igrania z intelektem czytelnika, ale jako swego rodzaju terapię²⁴⁵. A jest to zmiana znacząca, ponieważ zmiana celów poezji pociąga za sobą przewartościowanie wszelkich posunięć poetyckich w jej obrębie.

* * *

Podsumowując, pragnę zwrócić uwagę na to, że poddane w tym rozdziale rozważaniom tak różne sfery życia Gałczyńskiego odbijające się w jego poezji, mimo wszystko wyraźnie wskazują na ten sam aspekt wolności poety. Za pomocą autoironicznej gry poeta zaciera granicę między aprobatą a naganą, między akceptacją a odrzuceniem spraw dotyczących życia publicznego czy prywatnego, faktów biograficznych czy fikcji. Wobec tego nie można mówić już o antynomiach. Autoironia znosi bowiem zachodzący, w innym przypadku czy istniejący tylko w przesądach, dysonans. Gałczyński przyjmując taką, a nie inną postawę zarówno wobec wytworów kultury, jak i wobec własnej natury, osiąga dostateczny dystans, by poczuć się człowiekiem wolnym. Wolnym, ale nieodrzucającym konieczności, które ze swej istoty powinny być dlań zniewoleniem, ale nie są. Taki stan sprawia, że hipotetyczni adwersarze zostają zaskoczeni, nie tylko przez tak głęboką samoświadomość poety, ale bardziej faktem wypowiedzianych przez niego, co mogłoby stać się oskarżeniami w ich własnych ustach. Mogłoby, ale już nie może, dzięki czemu poeta powiększa przestrzeń swojej wolności. Z podobnym zjawiskiem mieliśmy do czynienia, gdy wyswabadzał się on od stereotypów, czyli od przeszłości. W tym rozdziale przyglądaliśmy się tym samym próbom, ale wobec tego, co jest wytworem

²⁴⁴ M. Wyka, *Wst p do*: op. cit., s. LXXIX.

²⁴⁵ P. Łaguna, op. cit., s. 24.

czasu zastanego rozciągającego się także na przyszłość. Zważywszy zaś na względność pojęcia wolności, która jest zawsze „wobec czegoś innego, [i ma] granice, wyznaczone zarówno przez swój podmiot, jaki i przez to, wobec czego ów podmiot pozostaje w relacji niezależności i otwarcia”²⁴⁶, poecie niezaprzeczalnie udaje się osiągnąć bardzo dużo. Dość, by móc pokazać się w indywidualnym „kształcie własnym” i tak też tworzyć. Zapraszam więc w tę podróż.

ROZDZIAŁ IV

AUTOKREACJA, CZYLI „WOLNOŚĆ DO”

Już wiele lat temu zainicjowana została teza o zachodzeniu przeobrażeń w pojmowaniu wolności przez Gałczyńskiego, kiedy Tomasz Lewandowski napisał: „wolność Gałczyńskiego, początkowo anachroniczna wolność od, stopniowo przemienia się w wolność do”²⁴⁷. Tylko że na tym – jak dotąd – kończy się ten temat, co gorsza – ograniczony do upatrywania przyczyn owego przejścia jedynie w kryzysie ekonomicznym, pojawieniu się faszyzmu. Problem jednak, jak próbowałam już sygnalizować, sięga głębiej. Wynika on z indywidualnych potrzeb poety – jako artysty i jako człowieka, dlate-

²⁴⁶ J. Krokos, *O prawdzie i wolno ci*, op. cit., s. 66.

²⁴⁷ T. Lewandowski, *Przemiarki do tematu: Konstanty Ildefons Gałczyński*, „Poezja” 1987, nr 11, s. 17.

go że „jeżeli osobowość nie staje się samą sobą, popada w rozpacz”²⁴⁸. Gałczyński zaś, mimo zmiennych nastrojów, nałogów, nie był człowiekiem, który się poddawał, który chciał żyć w kryjówce. Z pełną nonszalancją prezentował swoje „ja”, chciał być sobą. Stąd jego autostylizację należy traktować jako „pewien wybór moralny, a nie zabieg trefniącego się samoluba”²⁴⁹. W momencie uzyskiwania choćby nawet względnej wolności od determinant, o których już sobie powiedzieliśmy, otwierała się przed nim możliwość nadania sobie odrębnego kształtu. Poeta musiał dokonywać swego rodzaju samozniszczeń, by następnie sięgnąć po możliwość samostworzenia. To, o czym powiemy sobie w tym rozdziale, pojawiało się w pewien sposób w przykładach wierszy już przytaczanych. Dokonany przeze mnie podział fragmentów wierszy, ze względu na realizującą się w nich za sprawą autoironii wolność „od” lub „wolność do”, jest bowiem, niestety, w jakimś stopniu sztuczny. Jednakże pewne uszeregowanie jest konieczne, by w ogóle móc podjąć ten temat. Obserwacja sposobu pisania poety i podejmowanej przezeń problematyki prowadzi do wniosków, że wyłączając pierwsze naśladownicze poniekąd próby poetyckie, cała jego twórczość jest świadectwem jednoczesnego wyzwalania się i autokreowania. Nie sądzę więc, aby dało się dokładnie wyznaczyć jakąś kolejność następowania tych etapów w postawie poety.

Tym bardziej, że pierwsza oficjalna manifestacja indywidualizmu poety miała miejsce już w roku 1929. Wtedy też w Klubie Artystycznym odbył się jego pierwszy wieczór autorski, z którego „zachowało się jedno zdjęcie, na którym poecie towarzyszy napis NIEODWOŁALNIE – symbol potrzeby pisania jak i pewnego wręcz skazania na bycie artystą. (...) Ale właściwie jakim?” – pyta na koniec Baranowska²⁵⁰. Jak logika podpowiada, aby móc przyjąć jakąś możliwość, trzeba rozpatrzeć ich jak najwięcej, przy tym jedne zostaną odrzucone, a inne ewentualnie zmodyfikowane. By następnie móc skorzystać z możliwości „otwarcia się (...) na inne dobra czy wartości, które jest chceniem, możliwością wyboru lub samym wyborem, decyzją kontynuującą czyn”²⁵¹. W wyniku tego poeta kreował nie tylko siebie, ale i własną poezję w sposób nie do powtórzenia. Autokreację rozumiem tu nie tyle w kategoriach prawda – fałsz, ile jako proces i efekt tworzenia własnego stylu pisania, własnej koncepcji poety, ale także i stylu

²⁴⁸ A. Niemczuk, *Wolno egzystencjalna*, op. cit., s. 101.

²⁴⁹ S. Filipowicz, *Prototyp twarzy: Rozważania o naturze moralno ci*, w: idem, *Twarz i maska*, Kraków 1998, s. 62.

²⁵⁰ M. Baranowska, *Konstanty Hldefons Gałczyński nieodwoalnie poeta*, „Literatura” 1974, nr 20, s. 5.

²⁵¹ J. Krokos, *O prawdzie i wolno ci*, op. cit., s. 43.

życia. Z uwagi na to, nieodzowne stają się odwołania do życia Gałczyńskiego jako autora, a nie tylko jako podmiotu lirycznego. Urzeczywistniał on bowiem własne „ja” poprzez realizację całej osobowości, w czynnym wyrażaniu swoich możliwości i wskutek tego jako już osobowość zintegrowana w nowym kształcie „dostępował” wolności pozytywnej²⁵². Jednak paradoksalnie odrzuca jedne formy, by przyjąć kolejne. Czyżby miało się spełniać gombrowiczowskie – „a przed gębą nie ma ucieczki, jak tylko w inną gębę”? Budziłyby się wówczas wątpliwości co do osiąganego tą metodą przez poetę autentyzmu oraz co do tego, czy rzeczywiście w ten sposób daje on wyraz swojej wolności. Jednak, jak sądzę, pytania te tracą sens, gdy uświadomimy sobie, że są one wynikiem jego samodzielnych, niezależnych decyzji, wobec których paradoksalnie poeta zachowuje dystans. I właśnie w owej umiejętności przybierania postawy wiecznie wątpliwej tkwi tajemnica tego, jak udaje się poecie nie zastygać w formach i tym samym nie ulegać zniewoleniu. Ten dynamiczny stan możemy uznać za coś w rodzaju wiecznej pogoni za autentycznością. Jednak by była ona możliwa, by pojawiające się przeszkody zostawały niejako zmylone, poeta podejmować musi pewną grę. Grę będącą aktem kreacji, stwarzaniem wizerunku, który ma być odczytywany jednoznacznie, choć takim w istocie nie jest.

Te kwestie oczywiście wyjaśnimy sobie jeszcze dokładniej na konkretnych przykładach. Zaznaczyć jednak muszę, że niestety tym przejawom wolności poety poświęcę mniej uwagi, niż by na to zasługiwały, między innymi w celu uniknięcia powtarzalności. Temat kreacji Gałczyńskiego poruszany jest bowiem niemal w każdej dotyczącej go pracy, co nie może dziwić, ponieważ stanowią one cechę najbardziej znamiennej dla jego osoby i poezji. Ale z tego też powodu nie można nie podjąć próby kolejnego przyjrzenia się specyfice poezji będącej wyrazem indywidualnych i wolnych decyzji poety. A od tego właśnie proponuję zacząć.

A) Własnym głosem

W rozdziale II, gdzie przyglądaliśmy się zmaganiom Gałczyńskiego ze stereotypowym obrazem poety i poezji, wspomniałam, że poeta w pewnym sensie jednak chciał

²⁵² E. Fromm, *Ucieczka od wolno ci*, op. cit., s. 241.

być wieszczem i kapłanem sztuki. Ten paradoks wynika stąd, że zmienił on bądź – powiedzmy inaczej – odnowił znaczenie słów. Jego „wieszcz” i „kapłan” są już innym „wieszczem” i innym „kapłanem”. Nie interesowały więc Gałczyńskiego próby wyniesienia go na piedestał [w tradycyjnym znaczeniu tego słowa – E. B.] przez młodych „narodowców”²⁵³. Autor *Boj si zosta wieszczem* chce być kimś wyjątkowym, ale pozbawionym komicznych póz, chce być tu i teraz pośród innych ludzi, a nie jak romantyczny marzyciel „tam, gdzie go nie ma” (definicja M. Janion). Ale także kimś, kto jednak przyznawałby sztuce rangę „mowy innej”, jak podkreśla w jednym ze swych wierszy. Poglądy te sprecyzował w głośnym liście *Do przyjaciół z 'Prosto z Mostu'*:

„Poezja jest szczyt, na który się wchodzi, albo przepaść, w którą się skacze. Poezja nie jest dla łączących po gruncie zniwelowanym jak tapeta. Na dnie najgłębszej męki, na wierzchołku najwyższego uniesienia rodzi się twórczość artysty”²⁵⁴.

Wydawać by się to mogło jasne i do przyjęcia, gdyby nie problemy, jakie napotykamy, interpretując jego poezje. Wszystko komplikuje się, gdy poeta sięga po autoironię, która nie wyraża jednoznacznych postaw²⁵⁵. W związku z tym trudno jest udzielić precyzyjnej odpowiedzi na pytanie, jakie funkcje w pojęciu poety miała spełniać nowa, wyzwolona poezja. Niemniej jednak nawet zaciemnione przekazy coś komunikują. Spróbujmy zatem dotrzeć do koncepcji sztuki, jaką skonstruował Gałczyński, do tego, jakim głosem chciał on przemówić.

Pytanie, które prześladowało poetę od momentu podjęcia przezeń decyzji o byciu poetą z zawodu, brzmiało: „Czy pisanie wierszy można traktować jako zawód? Jeszcze nikt z czegoś podobnego nie wyżywił rodziny” – tak oceniała go dalsza rodzina²⁵⁶. Gałczyński jednak udowodnił, że się mylili. Od początku bowiem przyjął i powtarzał koncepcję sztuki jako rzemieślniczej pracy, którą powinna być godziwie opłacana. Poeta nie był zresztą nowatorem na tle ówczesnych przemian w pojmowaniu sztuki przez młodych pisarzy. Oni także mieli poezję za towar, picadorczycy przecież stworzyli nawet swój cennik.

Uzasadnienie przyjęcia takiej postawy znajdziemy w niejednym wierszu autora *Balu u Salomona*, ale przyjrzyjmy mu się właśnie w tym utworze:

²⁵³ A. Stawar, *O Gałczy skim*, op. cit., s. 186.

²⁵⁴ K. I. Gałczyński, *Do przyjaciół z 'Prosto z Mostu'*, w: idem, *Utwory poetyckie*, Warszawa 1937, s. 203.

²⁵⁵ E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia*, op. cit., s. 21.

²⁵⁶ K. Gałczyńska, *Spl tawo si , zmierschwo. Wspomnienia*, op. cit., s. 59-60.

Jeśli to wszystko piszę, moja maleńka żono,
(...) to przecież wiesz, że są nam potrzebne pieniądze
i że mąż musi krzyczeć, ażeby był szczęśliwy, (DPI, 198)

Słowa te można by uznać za w pełni szczere wyznanie, gdyby nie miały w sobie jednak czegoś z podstępu ironisty. Przecież już Sokrates, powtarzając swoje „wiem, że

że jest inaczej. Jednak u ironisty udawanie ma jeden cel – „ukazanie prawdziwej istoty przedmiotu, takiej, jaką ona jest lub jaką ją widzi ironista”²⁵⁸. I właśnie w tej grze poeta się realizuje. W specyficzny sposób potrafi zadbać o to, by „być”.

Wszyscy, którzy znali Gałczyńskiego, wiedzieli, że w rzeczywistości poeta:

„Lubił stawać przy okienku i pogawędziwszy przyjaźnie z kasjerką, osobiście odebrać honorarium. – Żadnych przelewów, na żadne konta – bronił się – to, co się dzieje za moimi plecami lub ponad głową, już trąci metafizyką... Ja chcę do ręki, bo to moje owocobranie”²⁵⁹.

Wymyślał więc kolejne pseudo-usprawiedliwienia, absurdami bawiąc czytelnika i siebie:

Koń też by pisał wiersze,	(...) Umiem i metr wyszukać,
gdyby mu dać sto złotych,	i uśpić rym przy rymie,
też miałby aspiracje,	(...) W ogóle bardzo dziwne,
ambicje i tęsknoty;	że nie jestem bogaty;
(...) a cóż dopiero człowiek?	(<i>Evviva la poesia</i> , DPI, 135)

Tytuł tego wiersza przypomina tytuł tetmajerowskiego – „Evviva l'arte!” Idąc tym tropem, powracalibyśmy do zasygnalizowanej w rozdziale II polemiki poety z modelem poety tworzącego „sztukę dla sztuki”. Gałczyński zdaje się wyraźnie odpowiadać negacją na słowa „kto pieniędzy nie ma, jest pariasem” czy na „Cóż jest prócz sławy, co warte?”²⁶⁰ Dowodzi on bowiem, że dobra twórczość może powstawać za pieniądze, a godziwe honorarium jest rekompensatą bardziej satysfakcjonującą niż sława. Jednak przewartościowanie, jakiego poeta tu dokonuje, ulega też pewnej dewaluacji. Zaskakujące porównanie wprowadza poczucie sprzeczności między tym, co jest wypowiedziane, a tym, co tekst implikuje. Poeta jednak odczytywany był zbyt często dosłownie, a jego dbałość o otrzymanie wynagrodzeń przyczyniała się do częstych oskarżeń o sprzedajność jego sztuki.

Jakkolwiek nic sobie z tego nie robił, nie zaprzeczał. Potrafił dawać do zrozumienia, że wynagrodzenia rzeczywiście go cieszyły, o czym wspomina choćby Julia Hartwig:

²⁵⁸ I. Passi, *Humor*, w: idem, *Powaga mieszo ci*, przeł. K. Minczewska-Gospodarek, Warszawa 1980, s. 211.

²⁵⁹ *Wspomnienia o Gałczy* skim, op. cit., s. 311.

²⁶⁰ K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje wybrane*, oprac. J. Krzyżanowski, Bibl. Nar., S. I, nr 123, Wrocław 1968, s. 12.

„wszystkie passusy, znajdujące się w jego utworach, o rozkoszy otrzymywania za-liczek i honorariów, o kasie i wypłacie za wierszyki, wynikały z realnej sytuacji życiowej, [ale co warte szczególnej uwagi – E. B.] Gałczyński wołał raczej wykpić ten święty obrządek, niż przemilczeć go z udaną wyniosłością”²⁶¹. [podkr. moje]

Przykładu tej postawy dostarcza między innymi jego *Ars poetica*.

Wydawca płacze. Ty z miną Szopena	Kasjerce wdzięczność wyrażasz na migi.
cyferkę swą powtarzasz konsekwentnie,	A potem twoje są wszystkie dorożki.
że ani grosza taniej. Na wiersz łassy	I wszystkie kwiaty. Wszystkie makagigi.
wydawca da ci w końcu czek do Kassy.	„O, kiedy wiersze staną się monetą,
(...) Zgadza się. Cudnie. Błędu ani troszki.	cóż to za rozkosz być wtedy poetą!”

(DPII, 138)

I rzeczywiście poeta nie przemilczał tej radości. Jednakże groteskowa „Kassa” z wielkie litery i przez dwa „s”, określenia „Cudnie. Błędu ani troszki” są wyraźnym wydrwieniem domniemanej satysfakcji z powodu przemiany wierszy w monetę. Notabene w objaśnieniach poeta podaje, że: „Mammona jest terminem psychologicznym na oznaczenie zadowolenia wewnętrznego”, co tylko powiększa efekt komiczny opisywanej sytuacji. Mimo wszystko pisząc w taki sposób, był w pewnym sensie szczery, nie ukrywał w gruncie rzeczy prawidłowej reakcji. Wobec tego paradoksalnie wartość dlań zdawało się stanowić nie tylko pozyskiwanie korzyści materialnych, ale i pewien szacunek do samego siebie i czytelników. Nie chce jednak mówić o tym wprost. Grając, czuje się najlepiej. Swoje prawdziwe poglądy często maskuje, zmuszając dociekliwych do nie lada wysiłku. Rzec można, że podobnie jak Sokrates mógł on cieszyć się „sztuką ukrywania prawdziwego stanu rzeczy pod tak dobraną maską, że niemądre osoby wcale tej maski nie zauważają”²⁶². Słowa „Cóż to za rozkosz być wtedy poetą!” dla jednych mogły być wyznaniem materialisty, a dla innych po prostu żartem. Choć są to tylko domysły, niemniej jednak i taka perspektywa interpretacyjna mogła się rysować. Natomiast z mojego punktu widzenia – wszystko w poezjach Gałczyńskiego, co dotyczyło go bezpośrednio, nie miało charakteru tylko zabawowego, przekazywało pewną prawdę o nim samym za pomocą bardziej niż humor zdyscyplinowanego środka, czyli autoironii.

Kolejnym przykładem manifestacji wolności poety do tego, by twórczość przynosiła mu wymierne korzyści, jest wiersz *Na dziwny a niespodziewany odjazd...*:

²⁶¹ *Wspomnienia o Gałczyńskim*, op. cit., s. 570.

²⁶² W. Szturc, *Ironia romantyczna*, op. cit., s. 23.

po Nalewkach się błąkał twój kabriolet stary,
noc zmieniała się w strofy, a strofy w dolary...
hélas! strofy są zawsze, honoraria – w środy. (DPI, 46)

Jegomość mknący w kabriolecie o specyficznej porze, bo w nocy, jest postacią co najmniej podejrzaną. Tym bardziej, że więcej ma z biznesmena niż poety szanującego swój zawód. Bo jak podkreśla z zacięciem ironisty: „strofy są zawsze, honoraria – w środy”. Na takie, nie po raz pierwszy zresztą mające miejsce, wydrwienie samego siebie bezsprzecznie pozwolić sobie może tylko człowiek wierzący w absolutną wartość swej osoby, a więc wolny²⁶³.

Stąd też bez żenady, ze spokojem wręcz, poeta równie często opowiadał o swych mecenasach. Jednakże jego marzenia o bogatym sponsorze rozwiewały się, najczęściej bowiem spotykał takich, którzy własną nudę chętnie urozmaicali towarzystwem artysty²⁶⁴. Poeta mówi o tym w słowach:

prawie, co noc w „Empirze” grywałeś na lirze,
rachunki dobrzy ludzie płacili łaskawie. (DPI, 46)

Technika mówienia o sobie jako o kimś innym stwarza dla poety możliwość spojrzenia na siebie z pozycji obserwatora. Ale czy ktoś znający siebie i świadomie kreujący się na przedstawioną tu postać potrzebuje takiego samouświadomienia? Z pewnością nie. W ten sposób zdecydowanie tylko gra z czytelnikiem. Ta część życia poety, o której mowa w wierszu, była efektem jego świadomego wyboru, ale przez innych była niestety potępiana. Poeta sam więc ironizuje na temat tego, co dla niego było wartością pozytywną, ale ta negacja jest tylko pozorna. Możliwe także, że przytoczony fragment jest aluzją do tego, że kawiarnie były dla młodych artystów miejscem pracy. Zwłaszcza dla Konstantego, który potrafił napisać wiersz na serwetce pod wpływem nacisków któregoś z redaktorów. Aczkolwiek pozostawały one także miejscem rozrywki, miejscem, które zapewniało pewien komfort psychiczny, bo stanowiło rzeczywistość rozpoznaną i oswojoną²⁶⁵. Notabene, jak sądzę, na podobnej zasadzie funkcjonowała w umyśle Gałczyńskiego autoironia, będąc dlań także taką „przestrzenią” czegoś znanego, swojego. Wyczeki-

²⁶³ A. Niemczuk, op. cit., s. 158.

²⁶⁴ A. Stawar, op. cit., s. 90.

²⁶⁵ A. Zawada, *Dwudziestolecie literackie*, op. cit., s. 79.

wanie na mecenasów nieraz wywoływało w umyśle ironisty potrzebę wydrwienia przysparzanych przez nich zmartwień. Ale nie tyle, by zdystansować się wobec niepokojów o zabezpieczenie materialne, ile właśnie przyznać sobie prawo do tego typu roszczeń.

Na walkę o indywidualny kształt tego, co się tworzył, składa się także konieczność dokonania wyboru tak co do treści, jak i formy. Poeta zaś zdawał się podejmować koncepcję poezji jako dziedziny wyobraźni²⁶⁶. Wyobraźni, której doświadczamy w każdym jego wierszu. Wobec tego dziwi ujmowanie jej wartości w *Hymnie do Apollona*:

Wyzwól mnie, Apollonie,	Męczycie mnie – primo: hyperretoryka,
od literackich dziwactw, niech zginie	sekundo: metaforologiczna kombinatoryka
we mnie ta mania na zawsze,	i tzw. smaczki – po trzecio, (DPII, 333)

Stawar przyczyn takich rozterek upatruje w tym, iż:

„nieustanne polemizowanie, borykanie się z tradycją poetycką (...) wytwarza specyficzny niepokój [co powodowało – E. B.] często znaczne zawikłania wypowiedzi, co Gałczyński sobie uświadamiał. Wyraził to w formie autokarykatury (...) Nie można być jasnym za wszelką cenę – a tego właśnie domagała się część krytyków i oceniaczy Gałczyńskiego”²⁶⁷.

Komiczne nazwy tego, co męczy poetę, niczego nam nie wyjaśniają, w związku z czym można mieć podejrzenia, że użyta autoironia nie tyle służy autokrytyce, ile zredukowaniu wszelkiego dystansu za pomocą właśnie zdystansowania się²⁶⁸. Z drugiej zaś strony zabieg taki służy wydrwieniu czytelnicznej percepcji poezji autora *Balu u Salomona*. Jak sądzę, przez negację, przejawskrawienie poeta dąży do osiągnięcia przeciwnego efektu, niż dałaby dosłowna interpretacja przytoczonego fragmentu. Pod tajemniczymi nazwami zapewne kryją się znamienne cechy jego poezji, którym paradoksalnie nadane zostały tu prawo bytu. Tym bardziej, że Gałczyński wyznacza swojej twórczości zupełnie inne cele, niż miała ona jeszcze do niedawna. Nie jest już bowiem rekompensatą za niedolność życiową ani trzecią z dróg ucieczki od świata obok nirwany czy miłości. Bo jak słusznie zauważa Kulawik „tworzywem tematycznym twórczości Gałczyńskiego jest właśnie ten defekt poezji”²⁶⁹.

²⁶⁶ *Poezja polska okresu mi dzywojennego*, op. cit., s. LXI.

²⁶⁷ A. Stawar, op. cit., s. 301-302.

²⁶⁸ K. Zamojski, *Mi dzy Husserlem a Kartezjuszem ± w tpienie, dystans, ironia (oraz o Kierkegaardzie i szyderstwie filozofii)*, „Verte”, nr 1, lipiec 2004. Cyt. za

<http://www.verte.art.pl/mysl/miedzyhusserlemakartezjuszem/index.html>

²⁶⁹ A. Kulawik, *Konstanty Ildelfons Gałczyński*, op. cit., s. 22.

Poeta zdaje się także świadom tego, że język ze swej istoty zniekształca przekaz, stając pomiędzy „odbijającym” się a „odbitym”. Stąd w innym wierszu, co prawda, znów w ironicznej formie, ale wyraźnie przejawia właśnie zgodę na ową „ułamność” swojej poezji:

Dzwonnice krzywe? Możliwe.

Dorożki dziwne? Zapewne. (*Wile skie imbroglia*, DPI, 342)

Jednakże jest to wynik jego świadomej decyzji, zgody na poezję właśnie pełną udziwień i sprzeczności. Owo, tak łagodnie wypowiedziane „możliwe, zapewne” w ustach ironisty znaczy tyle, co „oczywiście, a jakżeby inaczej”. To prawo jednak niejednokrotnie było negowane przez innych, poeta godził bowiem w czytelnicze gusta. Niemniej jednak nie poddawał się. A wręcz z upodobaniem sięgał po symulację własnego upadku, udając przy tym kogoś gorszego, niż był w rzeczywistości, tak jak w poniższym fragmencie:

Ale tylko gwiazdy Polski uciekły	niepotrzebne drzewo (...)
i krzyczały: to był człowiek wściekły,	niepotrzebna rozkochana piosenka,
niepotrzebny zakochany pasterz, (...)	(...) i słodycz, i noc, i zagłada.

(*Gwiazdy*, DPI, 489)

Poeta poprzez wielokrotne anaforyczne powtórzenie epitetu „niepotrzebny” ironicznie charakteryzuje swoją twórczość. Mimo że odrzucał młodopolski model pisania, miał jego pewne elementy we własnej twórczości: „egzaltacje – tęsknice, nastrojowe ponuractwa, górnolotność”²⁷⁰. Jednak ta autoironia nie bawi, jest przepelniona gorczyczą. Bo mimo spiętrzenia znaczeń stanowi zapis prawdziwego przygnębienia poety, rozważającego w 1945 w Paryżu kwestię powrotu do kraju. Za Błońskim widziałabym więc w tym wierszu kompromitację nie tylko świata, ale i siebie samego przez poetę, rozbijanie własnych uczuć i demaskację wzruszeń²⁷¹. Demaskacja zaś to jeden z najczęstszych zabiegów ironisty, dlatego dokonane przez poetę wyliczenie nie służy jedynie wyśmianiu sentymentalizmu goszczącego w jego poezji, ale i obronie posiadania do niego prawa. Skoro poetę gościnnie przyjęły „gwiazdy” innych państw, a tylko ta własna, polska go nie docenia, to nie może być wina nieudolności poety. Gałczyński manifestuje w ten

²⁷⁰ K. Gałczyńska, *Gałczyński*, op. cit., s. 19.

²⁷¹ J. Błoński, *Poeci i inni*, op. cit., s. 206.

sposób swoją wolność do bycia twórcą podlegającym potrzebom wewnętrznym, a nie wymogom społecznym.

Natomiast w zupełnie inny sposób poeta rości sobie prawa do szczególnego traktowania bez względu na to, co staje się tematem jego wierszy. Przykład tego odnajduję w *Modlitwie polskiego poety*:

Mnie zaś poczucie koniunktury, i żebych miał jednakową pasję,
wille, marmury, sławę Kiepury, czy proletariat śpiewam, czy białą akację,
szampan, kotlety perfumowane – rewolucję mas czy śmietanę! (DPI, 244)

Gałczyński wierszem tym manifestuje swoją wolność do czynienia tematem poezji wszystkiego, czego zechce. Ale ponadto powinien czerpać z tego jak największe profity. Nie ma więc przesady w powiedzeniu, że „Gałczyński nie znał rozgraniczenia między muzą lekką a poważną, satyrą a liryką, wszystko u niego jest na równi zarobkowe.”²⁷² Z zaznaczeniem, że nie w negatywnym tego znaczeniu, bo umiejętność pisania w różny sposób i wzbudzania tym zainteresowania jest darem, a nie upokorzeniem dla zawodowego poety.

Kolejny przykład podkreślenia przez poetę prawa do pisania na zamówienie znajduje w *Nadziejach i trwogach majowych*. Tu jednak jest ono wypowiedziane w zupełnie innym tonie:

„Wiersz to więc będzie z kwiecia i tęsknoty...”
A może walnąć z tego cztery słuchowiska?
(...) Nie; lepiej od razu powieść pt. „Wiśniowy się sypie kwiat...”
(...) Już wiem: najlepiej krótki wierszyk w „Porannym Kurierze” (DPI, 444)

Jest wiele danych na potwierdzenie tego, że podmiot liryczny wiersza ujawnia tu kulisy tworzenia literatury na zamówienie. Poeta pisał przecież także teksty, w których:

„usprawiedliwia sam siebie (...) z utworów, o których wie że były napisane na zamówienie.[ale co ważne i co uzupełni nasze rozważania z rozdziału II – E. B.] To usprawiedliwianie się ma coś z prowokacji wobec epoki poprzedniej – którzy z poetów Młodej Polski przyznałby się do czegoś takiego.”²⁷³

A przecież tylko człowiek wolny jest w stanie mówić o swoich błędach. W gruncie rzeczy Gałczyński nawet tym dość poważnym oskarżeniem o „sprzedajność” próbuje grać.

²⁷² A. Sandauer, *Poeci trzech pokoleń*, op. cit., s. 245.

²⁷³ W. P. Szymański, *Konstanty Hldefons Gałczyński*, op. cit., s. 28.

Doprowadza do oscylacji między dążeniem do wolności do czegoś a paradoksalnym pragnieniem wyzwolenia się od tego, o co walczył. Nieco już innego przykładu na to dostarcza nam wiersz *Wielkanocna korespondencja redaktora z współpracownikiem*. Szczególnie warte przywołania są pytania-prośby Współpracownika:

Może nowelkę z racji tej zapropnuję śmieie? (...)	A czy nie zechciałby Pan mieć ekspromptu? Jestem w wenie! (...)
(...) Że dobry skecz to dobra rzecz, nigdzie mi nie zaprzeczą... (...)	A więc testament Panu ślę, (...) dowcipny, więc się przyda.
Cierpliwość cnotą jest. Więc Pan może mi przyjmie przekład?	Już mogę umrzeć? (DPI, 183)

Szykanowano poetę za to, że pisał dla zarobku bez względu na jakość tego, co wychodziło spod jego pióra. Jednak on jako sprawny ironista sam to właśnie uwypukla. Ten absurd doprowadza aż do propozycji samobójstwa, aby tylko móc tuż przed zgonem napisać testament, który ewentualnie przyjąłby redaktor do druku. W ten sposób, stosując metodę persyflażu, czyli szyderstwa zamaskowanego pozorami uprzejmości, z jednej strony osiąga efekt komiczny. Wszystko jednak sprowadza się do zaznaczenia, że zachowuje on jednak dystans wobec wolności do pisania na zamówienie.

Gałczyński często podkreślał, że zróżnicowanie poziomu artystycznego tego, co otrzymują jego czytelnicy, jest czymś dobrym. Chciał sobie jednak w ten sposób przyznać też prawo do potknięć artystycznych, niedopracowania. Ze wspomnień jego córki wynika, że według poety cała prawda o nim zawarta jest w jego wierszach, bo drukował wszystko. Uznawał to za słuszne, gdyż dzięki temu czytelnik mógł go poznać nie tylko z najlepszej strony, ale także wiedział o jego wadach i brakach. Tym bardziej, że – jak sądził – „dzieło sztuki bez błędu jest nudne”²⁷⁴. Stąd też w omawianym przed chwilą wierszu pojawia się takie ironiczne wyliczanie różnych gatunków literackich, w których poeta mógł się ćwiczyć, nie podejmując odpowiedzialności za efekty tych prób.

Z kolei towarzysząca także większości jego utworów groteska nie wykluczała dążeń poety do zapisu wrażeń każdego dnia, wychwytywania ważnych zjawisk rzeczywistości. Rozważenia wymaga więc wiersz powstały w związku ze współpracą poety z Kwadrygą, co prawda, dość krótką, ale niepozostającą bez echa. Poniższy fragment wiersza *Muzie*

²⁷⁴ K. Gałczyńska, *Konstanty, syn Konstantego*, op. cit., s. 62.

nó ki całuj najczęściej interpretowany jest jako przejaw niechęci poety wobec jednego z podstawowych założeń tej grupy, a mianowicie „poezji uspołecznionej”:

„Nastawienia” społeczne? Dla karzełków.

Recenzje niedorzeczne? Dla zgiełku. (DPI, 344)

Jednak Danuta Buttler, wykraczając poza powtarzalne interpretacje, pisze:

„Brzmiały te słowa jak manifest sztuki wyzwolonej od obowiązku społecznego i jak zupełna negacja wartości ideowych. Ale czy nie była to pozorna sprzeczność? Czy w jego niechęci do nastawień społecznych nie tkwiła po prostu chęć ocalenia swego własnego, środkami poetyckimi wyrażonego, dialogu ze społeczeństwem?”²⁷⁵

W rzeczy samej, Gałczyński jako poeta czujący swą wolność może swobodnie odrzucić sprawy, które mogłyby przylgnąć do jego wizerunku na zasadzie etykiety. Czyni to, autoironizując na temat swojej własnej przeszłości. Nie odżegnywał się jednak od poruszania w swej poezji problemów społeczeństwa. Przez negację wskazuje jedynie, z czym kształt jego poezji nie może być identyfikowany, a mianowicie z Kwadrygą. Poecie bowiem zależało na indywidualizmie mimo podejmowania przejściowej współpracy z różnymi grupami. Zrozumienie tego staje się dlań pierwszym krokiem do doświadczania swojej autentyczności²⁷⁶. Ale nie autentyczności zamkniętego w sobie indywidualisty, ale człowieka w spontaniczny sposób przekazującego własne zdanie o świecie i otaczających go ludziach. Albowiem wzięte tu w cudzysłów „nastawienia”, czyli sztucznie wytwarzane porozumienie z czytelnikami, zastępuje czysto ludzkim dialogiem.

Z podobnym zabiegiem pozornego wypierania się czegoś nie ze względu na istotę tego zagadnienia, lecz – nazwijmy to – presję społeczeństwa, mamy do czynienia w *14 Grüssen aus Polen*. W części zatytułowanej *Problematyka* czytamy:

Napadają krytycy na poetów, że brakuje im problematyki,
całkowicie popieram te prztyczki i przytyki od krytyki; (DPI, 323)

Poczynione tu wyznanie jest jednak zwykłą mistyfikacją w kontekście kolejnego wersu:

jeszcze we Lwowie z Irzykowskim byłem chwalcą tego ideologicznego zdobnictwa...

²⁷⁵ D. Buttler, *Groteska j zykowa Konstantego Hldefonsa Gałczyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1973, nr 2, s. 18.

²⁷⁶ *Człowiek jako przedmiot samowiedzy*, op. cit., s. 156.

Gałczyński zdaje się posługiwać sokratejską metodą „tak zgadzam się... ale...” To, o czym mówią adwersarze jest przecież zaledwie „ideologicznym zdobnictwem”. Aczkolwiek najprawdopodobniej jest to eufemizm, pod którym kryje się o wiele poważniejsza sprawa. Poeta bowiem ma w zupełnej pogardzie owo wymuszone problematyzowanie poezji. Aby unicestwić zobrazowaną presję, ironizuje na swój temat, mówiąc, że był „tego chwalcą”. Jego postawa ma zatem nieco z cynika, ale nie w znaczeniu pejoratywnym. Odrzucanie wartości powszechnie przyjętych w danej społeczności jest bowiem na skali wartości poety czymś pozytywnym. Poeta po raz kolejny daje wyraz sprzeciwowi wobec narzucania jakichkolwiek formalności w dziedzinie sztuki. W związku z czym obroną, a zarazem atakiem, staje się retoryczne pytanie:

Lecz czemu problematyki nie wymaga się też od pp. Ministrów Rolnictwa? (DPI, 323)

Poeta wykpiwa się pozorną chęcią zrównania obowiązków różnych zawodów, bo prawdziwym jego celem jest pokazanie absurdalności tzw. polityki kulturalnej. W swej działalności Gałczyński chce bowiem pozostać człowiekiem wolnym. Można rzec, że posłużył się tu tym rodzajem ironii, która wykazuje bezzasadność oskarżeń, co oskarżonemu (czyli jemu samemu) odbiera rys postaci negatywnej, a wręcz podnosi jego wartość. Z drugiej strony, zważywszy na to, że „etos ironii polega na usankcjonowaniu negacji jako metody wyławiania wartości [i że] wiąże się z nim mistyfikacja podmiotu, jeśli służy odnalezieniu prawdy w przedmiocie”²⁷⁷, okazywałoby się, że poeta prezentował nowy sposób docierania do prawdy, do tego, co wartościowe. Co prawda, sposób ten znali już starożytni²⁷⁸, ale dzięki niemu poeta wyróżniał się na tle swojej epoki a tym bardziej tej kończącej się.

Rozpatrywany wiersz można by interpretować także jako ilustrację tego, jak poeta wyzwala się od wymogów społecznych. Niemniej jednak w tej pracy nie jest aż tak istotne rygorystyczne roztrząsanie granic jednego i drugiego rodzaju wolności. Wart uwagi jest bowiem sam fakt dążenia poety do jej jak największego pozyskania i wykorzystywania w celu tworzenia indywidualnego kształtu własnej poezji i osoby. Dbłość w tej kwestii była szczególnie ważna, gdyż istniało realne zagrożenie bylejakością, zwłaszcza że pisarstwo w międzywojniu należało do wspomianej już polityki kulturalnej. W jej zakres wchodziło między innymi przyznawanie nagród. A ponieważ poezja

²⁷⁷ W. Szturc, op. cit., s. 36.

²⁷⁸ Ibidem, s. 12. Autor podkreśla, że dla cyników ironia była metodą dążenia do prawdy.

Gałczyńskiego i w taki sposób była doceniana, zasady przyznawania nagród musiały interesować poetę. Zasady, gdyż nie było oczywistym to, że otrzymują je tylko ludzie zdolni, co widać w innym fragmencie z *14 Grüssen aus Polen*. Tu przewiduje się, że duże szanse na nagrodę ma pewien pisarz skupiający się w swej powieści na kształcie brodawki bohatera, w związku z czym jest pisarzem „przypuszczalnie totalnie nieszkodliwym”. Widzimy więc, jak owa bylejakość, a wręcz brak jakości tego, co powstaje jako „literatura poprawna politycznie”, łatwo zyskuje poparcie. Gałczyński zaś ma odwagę wypowiedzieć na ten temat własne zdanie. Wysztycha taki sposób pisania mający na celu spełnienie wymogów. Pisanie o czymś, co nie dotyka problemów dnia codziennego, jest mu bowiem zupełnie obce. Ten atak poety na artystów ulegających wymogom politycznym nabiera szczególnego znaczenia w kontekście autoironicznego ostrzeżenia:

Obywatele!

Miejcie się na baczności!

Jestem niebezpiecznym poetą! (*Słowa zwycięzcy*, DPI, 18)

Autor ukazany w tym fragmencie jest zupełnym przeciwieństwem poprzedniego „artysty”. On sam informuje, czego się można po nim spodziewać, a raczej mówi, że niczego nie można być przy nim pewnym. Postawa „niebezpiecznego poety” nie była przejawem nowatorstwa Gałczyńskiego, bo sięgali po nią skamandryci czy futuryści. Jednak taka deklaracja, jak sądzę, nie pełniła w jego poezji jedynie funkcji elementu, który „dynamizuje i ożywia twórczość liryczną”²⁷⁹. Określenie „niebezpieczny” konotuje ujemne wartości, ale to właśnie ta cecha stanowi o sile poety, podnosi jego poczucie własnej wartości. To, że poeci niestanowiący zagrożenia piszą rzeczy o wątpliwej jakości, sugerowałoby, że ktoś, kto deklaruje się jako osoba niebezpieczna, jest nią, ponieważ ma talent. A Gałczyński jest przecież kimś takim, o czym świadczy jego umiejętność władania piórem, zwłaszcza gdy ma na celu kogoś zdemaskować. Z drugiej strony, aby móc tak mówić o samym sobie jak on, potrzeba odpowiedniego dystansu do własnej osoby. Jest to wolność niejako przyrodzona człowiekowi, ale nie każdy z niej korzysta. Gałczyński zaś, cóż, czyni to przy każdej okazji, bo im częściej powtarzany jest akt wolności, tym więcej się jej ma.

²⁷⁹ M. Wyka, *Gałczyński a wzory literackie*, op. cit., s. 87.

Stąd też poeta tak chętnie rozwija kreację swojej twórczości jako zagrożenia dla polityki:

a wręcz –

U nas, uważasz, trzeba z prądem,	chce być jak Ironita
ty chcesz pod prąd...	<i>(Mira uwa aj, DPI, 274)</i>

Mimo że ten wiersz napisany został z myślą o autentycznej Mirze – Mirze Zimińskiej-Sygietyńskiej, dziennikarce piszącej zgryźliwe satyry²⁸⁰, można jednak poczytać ją za „alter ego” samego Gałczyńskiego! On także jako satyryk, a więc „idący pod prąd”, narzązał się, bo „Satyry nie kocha rząd”, a mimo to nie pozwalał na ograniczanie swojej wolności do odkrywania prawdy. Choć z drugiej strony z pewnością zdawał sobie sprawę z zakorzenienia w zdecydowanej większości społeczeństwa przekonania o nieszkodliwości literatury, z czego wynikała pobłażliwość dla arogancji artystów „podobna do tej, z jaką społeczeństwa prymitywne traktują jednostki zresocjalizowane, wiedząc dobrze, że ich istnienie jest do pewnego stopnia gwarantem nienaruszalności ładu społecznego”²⁸¹. W związku z tym poeta mógł być „śmielszy” niż na przykład polityk, mógł pozwolić sobie na bycie „Ironitą”, czyli – jak sugeruje skojarzeniowa strona tego neologizmu – ironistą. Poeta nie uznawał bowiem zasady „trzeba”, a kierował się zasadą „chcę”. Realizował się jako wolny człowiek, jako autentyczny twórca, dla którego autoironia nie była narzędziem szkalującym jego osobę, ale pozwalającym na docieranie do prawdy własnego „ja”. Nie sposób stwierdzić obiektywnie, jaka była ta prawda, a jednak zdaje się, że teza – „niezaangażowanie [polityczne] intelektualisty może być tylko mitem”²⁸² – dotyczy także twórczości Gałczyńskiego. Stąd nieraz deklarowana przez niego apolityczność jest pewnym przekłamaniem. Drwina z systemu wymaga jego znajomości, którą zyskuje się poprzez jego aktywną obserwację, czyli właśnie zaangażowanie. Mimo że poeta nie mówił nigdy o tym otwarcie, to autoironią, jak sądzę, przyznawał swojej poezji prawo do wpływu na wydarzenia w państwie. Pozornie wyśmiewając, tak jak w powyższym fragmencie, swój demaskatorski zmysł, dokonywał jego usankcjonowania.

Owa, odsłonięta tu niedawno, zasada „chcę” nie zawsze musiała kolidować z tendencjami jego pokolenia, któremu przyświecał cel znalezienia „takiej formuły litera-

²⁸⁰ K. Gałczyńska, *Spl taio si ...*, op. cit., s. 184-185.

²⁸¹ K. Rudzińska, *Mi dzy awangard a kultur masow*, op. cit., s. 73.

²⁸² J. Żarnowski, *O inteligencji polskiej lat mi dzywojennych*, op. cit., s. 154-155.

tury i takiego wizerunku pisarza, które odpowiadając na potrzeby życia społecznego, zapewniłyby jednocześnie twórczości artystycznej wyodrębnioną pozycję²⁸³. Wydaje się, że Gałczyński próbował spełniać to założenie, choć inni w praktyce często sprowadzali je tylko do zaspakajania potrzeb masowego czytelnika. Wobec tego autoironiczny Gałczyński w *Ars poetica* składa taką oto pseudo-deklarację :

A więc poeta winien mieć przy lustrze
żurnal, z którego widać, co się święci:
Czy dłuższe wiersze idą, czy też krótsze,
na co ma naród chęć bądź nie ma chęci, (DPII, 138)

Mielibyśmy do czynienia z prawdziwą deklaracją, gdyby potraktować ten fragment jako pełen patosu przepis na to, jak być poetą popularnym. Jednakże pewna wyczuwalna tu maniera uwznioślająca połączona ze słownictwem potocznym – „co się święci” sugeruje istnienie „drugiego dna” takiej wypowiedzi. Po jego odkryciu, ujawnia się pozorność aprobaty wyrażanej wobec przedstawianej postawy. Autor *Piekna polskiego*, będąc poetą, mówi tu także o sobie, a więc celuje ironią między innymi we własną osobę. Podejrzenia o fałszywość chęci przyjęcia takiej postawy potwierdza puenta:

W modzie wyraża się obłęd epoki. (DPII, 138)

Jednocześnie poeta stawia pod znakiem zapytania obiegową opinię o tym, że pisał on, kierując się wyłącznie gustem czytelników. Autoironizując, przejawia swój wizerunek. Ponadto okazuje się, że postulat epoki wypełniał jednak w dość śmiały sposób, bo przez pryzmat swoich własnych potrzeb, uznając je właśnie – za autentyczne i słuszne. Nie oznaczało to jednak, jak już wiemy, zamknięcia się, wyłączenia poety ze społeczeństwa.

Wyraźny kontrast z przedstawionym fragmentem *Ars poetica* stanowi inny jej fragment, gdzie poeta czyni zalecenia względem dalszych losów tego, co się napisało:

W więc kiedy wiersz napiszesz, w teczkę włóż go, Czekał. Wydawca sam w końcu zadzwoni.
kawy się napij, ale nie mów o nim, I powie: – Mistrzu, proszę, przyjdź (...)
żadnych wysiłków rączką ani nóżką. Wtedy idź, ale pamiętaj, by skromnie.
(DPII, 138)

²⁸³ M. Wyka, *Gałczyński a...*, op. cit., s. 17.

Ten nietypowy zbiór porad udzielanych krawcu – adeptowi sztuki przez poetę, antagoniczny wobec stereotypu, jest właśnie według poety przepisem na sukces. Przyznać można, że Szymański nie bez powodu nazwał ten utwór „autoironicznym kodeksem poety”²⁸⁴. I choć podany jest on w groteskowej, a wręcz cynicznej formie, to wskazuje na pewną sprawdzoną przez samego Gałczyńskiego prawdę. Prawdę o potrzebie dystansu zamiast usilnych starań o protekcję. Wówczas bowiem zyskuje się status mistrza pewnego swego talentu, ale i potrafiącego być strategiem i udawać skromność, gdy trzeba. Gałczyński w ten sposób implikuje swoją wąpiącą postawę nawet wobec tych, którzy mu płacą. Kreując się na osobę żądną zysku, wbrew pozorom nie przekraczał pewnych granic, za którymi zaczynałoby się już zniewolenie i całkowita uległość. Nie chciał on bowiem wieść egzystencji poetów młodopolskich, którzy próbując coś wydać, musieli to często robić własnym sumptem, a jeszcze częściej, aby przeżyć, zmieniali zawody²⁸⁵. Jakkolwiek poeta nie daje się spętać przez kwestie finansowe, choć przyznaje im prawo do bycia więcej niż tylko tematem swoich utworów. Jednakże ta deklaracja, że jako poeta – dobry majster zrobi, co mu się każe, jeśli dostanie godziwą zapłatę, jest wygłaszana z przymrużeniem oka. Stąd też jego stosunek do czytelników był bardziej skomplikowany, niż wskazywałoby literalne odczytanie niejednego jego utworu.

Tę ambiwalencję stosunku do publiczności widać na przykład w kolejnym fragmencie *Ars poetica*:

Teraz à propos forsa, Teofilu,
za którą człowiek Publiczność wypasa:
(...)
Wyborny majster zawsze bierze drogo
i tylko lichy partacz robi tanio, (DPII, 138)

Tu poeta pisze o niej wręcz pogardliwie, że jest „wypasana” i jeszcze za to płaci. Stąd mogłoby się okazać prawdą podejrzenie Lewandowskiego, że „szary człowiek przelewa na artystę własne nieposiadanie i za kompensatę artyście chce płacić”²⁸⁶. Niemniej jednak Gałczyński przedstawia tu sprawy dla niego ważkie, choć w komicznej formie, co nie umniejsza ich rangi, a pozwala na łatwiejsze ich przyswojenie sobie przez publicz-

²⁸⁴ W. P. Szymański, op. cit., s. 51.

²⁸⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, op. cit., s. 17.

²⁸⁶ T. Lewandowski, op. cit., s. 16.

ność. Sądzę, że zabieg ten funkcjonuje tu na podobnej zasadzie jak w bajkach, gdzie pod lekką formą kryła się najczęściej gorzka prawda. Gałczyński więc nawet wtedy, gdy chce powiedzieć o czymś, do czego rości sobie prawa, jest bardziej intelektualny niż żywiołowy. I choć nieraz podkreślano spontaniczność poety, to nie podważano jego panowania nad tym, co pisze. „Sponte” z łaciny oznacza bowiem – „z własnej woli”²⁸⁷, a więc wola kieruje działaniami poety, stanowiąc kolejną metodę na przekraczanie granic. Gałczyński, niestroniący od kąśliwych uwag wobec innych, zwłaszcza tych, którzy sami go atakują, sięga po tę metodę wręcz „bezkarnie”. Tę swobodę zapewnia mu sposób, w jaki mówi. Jest on nie lada sztuką, sprawia bowiem, że to, co poeta komunikuje staje się dla wielu do przyjęcia. Byłoby zaś odrzucone, gdyby miało formę buntowniczego manifestu. A mianowicie to, że „

rzył. Jego poezja jako źró

fascynująca, ale i budząca lęk, jest zarówno potępiana, jak i podziwiana²⁹⁴. A w tym dualizmie zamykają się pierwiastki ze sfery sacrum i profanum. Ponadto, jak zauważył Szymański, jest coś wspólnego między przedstawicielami tych różnych obszarów, czyli między błaznem a poetą-prorokiem. A mianowicie – „jeden i drugi stara się być sumieniem narodu, jego sędzią i nauczycielem. Prorok czyni to serio, wzniosłe i patetycznie, a błazen kpiąc i wyszydzać”²⁹⁵. Stąd rodzi się potrzeba mówienia o stworzeniu nowego modelu wieszczca, choć takiego, który dla wielu był po prostu błaznem. W poezji Gałczyńskiego pozostaje on nadal kimś spoza społeczeństwa, lecz tylko pozornie stoi poniżej niego, bo w gruncie rzeczy tuż obok innych ludzi. Jest pełen ułomności, a jednak spełnia szczególną rolę. Ta koncepcji poety jako twórcy i jako człowieka łączy więc w sobie przeciwieństwa. Ale w ten sposób znajduje swój odpowiednik w (auto)ironii, za pomocą której Gałczyński próbuje dokonać syntezy atytez²⁹⁶. Przy tym role, którym powszechnie przypisana jest negatywność, stają się wartościami pozytywnymi. Już w poprzednich rozdziałach widzieliśmy poetę w niektórych z tych ról: alkoholika, szaleńca, błazna, magika i małpiszona, głupca czy włóczęgi. Powrócimy tu do nich przy okazji mówienia o kreacjach poety. Zabiegi, którym się przyjrzymy są autokreacjami, o których nie da się jasno i jednoznacznie powiedzieć czy są tylko maskami poety, czy mają coś z jego twarzy. Ale z pewnością stanowią realizację „nowego wieszczca” oraz pozwalają poecie czuć się wolnym i spełnionym.

Proponuję zatrzymać się na chwilę przy romantycznym motywie, motywie szaleństwa. W *Serwus, madonna* poeta sięga po niego w słowach: „Wszystko jak sen wariata śniony nieprzytomnie”. Natomiast wyraźnie autoironiczne rozwinięcie tego znajduję choćby w słowach z *Roku polskiego*.

a nad łóżkiem wisi napis:

„K. I. Gałczyński. Poeta.

Szaleństwo. Ścisła dieta”.

(...) Odpuśćmy grzechy wariatom. (DPI, 393)

Szaleństwo jako kolejna etykieta przypinana poecie czy jako jego samodzielny wybór?

²⁹⁴ M. Sznajderman, *Błazen ± narodziny i struktura mitu*, w: eadem, *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 2000, s.16.

²⁹⁵ W. P. Szymański, op. cit., s. 29.

²⁹⁶ W. Szturc, op. cit., s. 164.

Jedno i drugie, choć pojmowane w sprzecznych kategoriach. Poeta gra między potocznym negatywnym znaczeniem szaleństwa i jego implikowanym przez ironię znaczeniem pozytywnym. Według romantycznej percepcji szaleństwo łączyło się bowiem z darem prorokowania, z mądrością, co neoromantyzm rozwinął do stwierdzenia, że „norma to głupota, degeneracja zaś, to geniusz”²⁹⁷. W związku z tym poeta powtarzając oskarżenie o własne niezrównoważenie, właśnie je czyni swoim atrybutem. A sposób, w jaki nadaje mu taką rangę, określić można jako swego rodzaju „chytrość rozumu” stanowiącą źródło (auto)ironii²⁹⁸. Jest to także swoiste pojawianie się „tekstu w tekście”, tekstu i intencji.

Intencją poety jest zaś przejście ze starego modelu poety tylko tych cech, które mogłyby znaleźć się na wspólnej osi wraz z cechami błazna. Reszta natomiast stanowiłaby pole do polemiki. Wobec tego akt wyswobodzenia się autora *Balu u Salomona* od tego, co było mu obce, zdawałby się wskazywać na gotowość przyjęcia tego, co uzna on za bliskie. Jednak sprawa komplikuje się, gdyż autoironista nie przestaje nim być nawet wtedy. Poeta bowiem rolę błazna wartościował pozytywnie i traktował ją poważnie, podczas gdy społeczeństwo zupełnie inaczej. W związku z tym powstaje pierwsza sprzeczność. Druga zaś wynika z wyczuwalnego dystansu poety wobec wszelkich masek, w czym zdaje się postępować podobnie jak Gombrowicz:

„traktując literaturę jako przedsięwzięcie autokreacyjne (...) zaprojektował swój podmiot literacki jako nieskończony w tym sensie, że wysnuwa on z siebie wciąż nowe role i od nich się dystansuje”²⁹⁹.

Jednak ów dystans przybierać może różne postacie. W myśleniu o tym, jaki ma on charakter w przypadku podmiotu lirycznego poezji Gałczyńskiego, niezbędna jest uwaga Błońskiego, że „sprawiał [on – Gałczyński] długo wrażenie (...) człowieka bijącego się ze swą własną maską”³⁰⁰. Z tego wnioski, że choć własna i tak nieodzowna, to jednak maska jest czymś, z czym trzeba się zmagać. Czyżby zmagania dotyczyły tego, kto kim zawładnie? Otwierałby się wówczas przed nami głęboki problem zarówno egzystencjalny, jak i socjologiczny. Poeta nie chce żadnej z masek przyjąć na stałe, być może dlatego, że jest ona także pewną formą, a więc tworem kultury, dążącej do przystoso-

²⁹⁷ *Obraz gnujca i szale ca w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A. Z. Makowiecki, Warszawa 1996, s. 135. Cyt. za S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, Kraków 1902, s. 75.

²⁹⁸ I. Passi, op. cit., s. 287.

²⁹⁹ J. Jarzębski, op. cit., s. 120.

³⁰⁰ J. Błoński, *Gałczyński 1945±1953*, op. cit., s. 79-80.

wania wszystkich jednostek do pewnej hierarchii czy porządku. A może ta bójka była pozorowana, była jedynie grą, mającą dostarczyć większej dozy rozrywki. Wiele bowiem zależy od sposobu percepcji, czy jest ona prowadzona z pozycji widza-czytelnika czy jest próbą wczucia się w sytuację autora. Niemniej jednak dystans poety nie jest biernym, mechanicznym oddzielaniem się od tego, co nie powstało wskutek jego indywidualnej, jednorazowej decyzji, ale od tego, co jest utrwalane i zatwierdzane przez społeczeństwo. Ponadto ów oparty na podejrzliwości dystans ujawnia się w kpiącej postawie poety, w wymagającej pokładów sił i umysłowego ożywienia autoironicznej grze.

Grze, za pomocą której Gałczyński nie tyle opisuje, co konstytuuje świat, a w nim także podmiot liryczny tak często tożsamy z nim samym bądź w pewien sposób doń podobny. Dokonawszy swoistej nadbudowy nad światem realnym, z takiej perspektywy może powiedzieć o nim więcej, niż by mógł, czyniąc to wprost. Ironia nie zapewnia więc podmiotowi lirycznemu jego wierszy jedynie wolności negatywnej³⁰¹. Po pierwsze dlatego, że poeta nie wyzwolił się od rzeczywistości całkowicie, bo niejednokrotnie zawierał z nią pakt, co widzieliśmy w poprzednim rozdziale. Po drugie świat poetyckich kreacji Gałczyńskiego nie pozostaje światem izolowanym i jedynie mentalnym, a w dużej mierze przekłada się na realne życie poety. Wobec tego Gałczyński miał oparcie, bo trzymały go zarówno pewne zewnętrzne zależności, jak i obowiązki kreatora.

Obie te determinanty zdają się kumulować w jednym z jego najbardziej znanych utworów, gdzie pisze on o masce błazna, którą wybiera z bogatego repertuaru możliwości, jakie daje mu tradycja, jak o czymś, co jest kreacją tylko na pewien czas, czas pobytu na ziemi, wśród ludzi:

Wędruje, a rzewnie płacze,
tu i tam goryczy zazna.
Lecz w tej ziemi jak inaczej?
Trzeba z siebie robić błazna! (*ywoł Konstantego...*, DPI, 301)

Znaczące tu „trzeba”, a nie na przykład „chcę” wyznacza dystans mówiącego wobec przyjmowanej roli. Jeśli użytą tu ironię potraktujemy jako antyfrazę, wówczas pod owym „trzeba” kryłoby się właśnie „chcę”. Paradoksalnie bowiem wizerunek Gałczyńskiego – błazna nie był tylko czymś danym mu z zewnątrz, poeta wielokrotnie deklaro-

³⁰¹ A. Niemczuk, op. cit., s. 198.

wał identyfikację z nim. Przesłanianie twarzy nie było dlań piętnem tak jak dla wielu innych twórców XX wieku, czujących, że w ten sposób są o krok od destrukcji twarzy³⁰². Gałczyński nie mówi jak Miłosz:

Wolno nam było odzywać się skrzykiem karłów i demonów

Ale czyste i dostojne słowa były zakazane (*Zadanie*)³⁰³

Owe „słowa”, za którymi tęskni żagarysta, Gałczyński dawno już odrzucił jako przeżytki. A skoro posługuje się maskami, które świadomie sam wybrał, to nie jest człowiekiem na nie skazanym. Może kieruje nim świadomość tego, że: „używając masek właściwie badamy granice własnej tożsamości (...) usiłujemy zbadać granice swojej osoby, zrozumieć, co jest nią, a co jest na zewnątrz niej”³⁰⁴. Poeta w ten sposób mógłby lepiej poznawać samego siebie, a wiedza taka pozwałaby mu czuć się pewniej i swobodniej. Wyzwała się dzięki specyfice tych masek, ról, ale paradoksalnie i dzięki dystansowaniu się wobec nich za sprawą autoironii, pamiętając, że maska jednak jest czymś obcym. Gałczyński bowiem nieustannie pilnuje, by nie przekroczyć tej cienkiej linii rozgraniczającej autentyczność i jej przeciwieństwo. Jest to także obawa przed tym, że „któraś z masek przyłgnie w utrwalonym raz na zawsze grymasie do jego twarzy”³⁰⁵, skąd wypływa jego niejednoznaczny stosunek wobec masek. Jego lęki są uzasadnione, a jednak nie skłaniają go do szukania innej formuły własnego „ja”.

Dodajmy, iż pod pojęciem maski rozumiem tu każdy przejaw kreowania się poety na pewne utwierdzone przez tradycję postaci, łamiące wiele norm, jeśli nie wszelkie. Maski błazna, kuglarza, magika, szarlatana, wariata czy cygana, by nie wymieniać ich całej długiej listy, to znaki tego, co na pozór śmieszy swoją niedojrzałością, ułomnością, ale i budzi oburzenie. Jednak pod płaszczykiem pewnej powstającej wokół nich tajemnicy skrywa się ktoś znający znakomicie wartość tego, co bezcenne – wolności i podmiotowości. Ale wolność, jakiej zdaje się poeta pragnął, to także wolność, dzięki której inni zostają wpędzani w bezradność, bo nie wiedzą czy pochwała z ust kogoś takiego rzeczywiście jest pochwałą, a nagana – nagana, czy jakikolwiek komunikat można rozważać w kategoriach prawda – fałsz. Wolność poety, którą często odbierano jako

³⁰² S. Filipowicz, op. cit., s. 64.

³⁰³ C. Miłosz, *Gdzie wschodzi słońce i kąd zapada i inne wiersze*, Kraków, s. 63. Cyt. za J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, w: idem, *Romans z tekstem*, Kraków 1981, s. 86.

³⁰⁴ *Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek, t. II, Gdańsk 1980, s. 229.

³⁰⁵ A. Kamieńska, *Szczęście artysty*, „Życie Literackie” 1973 nr 49, s. 7.

akt samowoli, nie była jednak próbą usprawiedliwienia przez niego swoich fantazji. Ale nie tylko w poezjach, bo poeta wymienione postawy realizował także w świecie pozaliterackim. A mimo to w wielu z jego „obserwatorów” rodziły się podejrzenia o jakiś ukryty sens zachowań poety. Krążyły bowiem opinie, że „jak zawsze, z wyjątkiem stanów depresji, [Gałczyński] bywał takim, jakim chce żeby go oglądano. Odślania się rzadko. Ci, którzy przyglądają mu się uważnej (...) zauważają jednak, że jest w nim, w głębi, dużo smutku”³⁰⁶. Ta dwoistość usposobienia: barwa i cień czynić mogłaby zeń postać groteskową, ale racjonalizm poety skłania do szukania innej definicji jego osoby. A może był on – jak proponuje Elżbieta Sidoruk – błaznem podszyty katastrofistą? Myślę, że wybierając właśnie takie „alter ego”, poeta był świadom, że błazeńska profesja zawsze łączyła w sobie sprzeczne elementy: wesołość, zabawę, ale i zmysł demaskatorski, pewien pesymizm. Przecież Stańczyk i Marchońł są tylko dwiema wersjami tego samego. Tyle że poeta także wobec tej roli się dystansował. Natomiast to spiętrzenie znaczeń odczytywałabym nie jako chaos, w pejoratywnym znaczeniu tego słowa, ale jako wartość pozytywną. Bo jak już powoływałam się na Ossowskiego i zdrowy rozsądek – to, co faktycznie jest atrakcyjne dla danej jednostki, jest jej wartością odczuwaną. I jak sądzę, taką wartość dla Gałczyńskiego stanowiły jednocześnie dwa, choć utrwalone w kulturze jako antagonistyczne obszary – maska i twarz. Wobec tego powtórzyć mogę za Kołakowskim, że w takiej sytuacji „wyrażenie »fałszywa twarz« traci sens”³⁰⁷, paradoksalnie bowiem maska stanowi przejaw autentycznego „ja” poety. I nawet wtedy, gdy autoironizując niejako się oddalał od takiej koncepcji samego siebie, to miał zamiar za chwilę się do niej przybliżyć. Jak sądzę, poddawał się dezintegracji, by upewnić się w słuszności swego wyboru i uzyskawszy potwierdzenie, ponownie się wewnętrznie zintegrować. Nie tyle jako błazen, szarlatan czy kłown, ile jako człowiek pod maską. A zatem człowiek, nie rola jest tu najważniejsza, a wrażenie odwrotności tej hierarchii, jak sądzę, jest po prostu wynikiem zwodzenia czytelnika przez poetę.

Aby móc dokładniej przyjrzeć się błazeńskiemu obliczu poety, należy najpierw zbadać zakres znaczeniowy słowa „błazen”. W XVI wieku w języku polskim oznaczało ono trefnisia i głupca, kogoś kroczącego złą drogą. W języku czeskim zaś jego synonimami był obłąkaniec i wariat, a w bułgarskim błazen miał związek z pokusą i zgorsze-

³⁰⁶ A. Drawicz, op. cit., s. 225.

³⁰⁷ L. Kołakowski, *O maskach*, w: idem, *Mini-wykłady o maxi-sprawach. Seria trzecia i ostatnia*, Kraków 2000, s. 70.

niem³⁰⁸. Błazeńska maska zapewniała więc poecie pożądany dystans wobec społeczeństwa o tyle, o ile chciało go ono przystosowywać do swych potrzeb. Z drugiej strony poeta niejako zaspakajał jedną z takich potrzeb – widzenia artysty jako kogoś nieprzeciętnego. Wobec tego maska błazna okazuje się wyborem jak najbardziej trafnym. Zwłaszcza dla kogoś, kto chciał ocalać wartości, ale nie metodą buntowniczej ekspansji tego, do czego rościł sobie prawo, a za pomocą trudnej sztuki (auto)ironii. Błazeński przywilej mówienia prawdy jest przecież mówieniem w specyficzny sposób – nie mówiąc serio, ale też nie całkiem żartem, lecz „utrzymując świat (...) w dziwnym zawieszaniu”³⁰⁹. Dzieje się tak także wtedy, gdy poeta mówi o sobie. Wobec tego sam wątpiąc, w taki sam stan wprowadza czytelnika, skazując go na złudę domysłów. Świadczy to o tym, że poeta gra według własnych reguł, nie interesuje go gra, jaką proponuje mu społeczeństwo. Zdaje się on żywić przekonanie, że „jeśli wolność staje się błazenadą, błazenada staje się wolnością”³¹⁰. Te przykre wnioski wypływały z obserwacji społeczeństwa, któremu miał on wiele do zarzucenia. Zwłaszcza, że „wolność”, na jaką ono mu pozwalało, była w gruncie rzeczy iluzją. Stąd poeta wszelkie konwencje, a więc utwierdzone w społeczeństwie schematy rozbijał z taką pasją, wzniosłość sprowadzając do błazenady. A podejmując takie kroki, sam sobie przyznawał prawo do ich powtórnych realizacji.

Tak właśnie autor *Balu u Salomona* obchodzi się z maską barda, pieśniarza, której dopatrywał się w nim między innymi Czesław Miłosz. Napisał on o Gałczyńskim: „Lutnia w ręku i tłum wielbicieli – oto, czego pragnął, jak pragnęli dawni pieśniarze i poeci. Trudno o lepszy przykład pisarza buntującego się przeciwko izolacji intelektualisty w dwudziestym wieku niż Delta”³¹¹. Ale najważniejsze w tej wypowiedzi jest to, że rzeczywiście poeta przyjmował postawę otwartości wobec czytelników, nie izolował się. Trudno zaś mówić o przyjmowaniu roli barda w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, kiedy się ją wykpiwa. Tym bardziej, że Gałczyński był przez wielu odbierany jako bard, ale, będącego w pogardzie elit – drobnomieszczaństwa. Jednakże skoro chcą go widzieć jako pieśniarza, to będzie zabawiał tłumy balladami, do których notabene miał upodobanie:

³⁰⁸ F. Sławski, Hasło: *Błazen*, w: idem, *Słowniki etymologicznym j języka polskiego*, t. I, Kraków 1952-1956.

³⁰⁹ W. Szturc, op. cit., s. 190.

³¹⁰ P. Laguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz*, op. cit., s. 59.

³¹¹ C. Miłosz, *Zniewolony umysł*, op. cit., s. 220-221.

ORFEUSZ GRA NA ZIELONYM GRZEBIENIU:	Iwu głowę wkładałem do pyska.
„Ja, Orfeusz, (...)	I również jako poeta-komik. I co powiecie,
już nastroiłem grzebień i wam zagram	dwie noce w ogonku po bilety stali ludziska.
stary szlagier »O, sole mio!«	(...)
	I gdy mówił Orfeusz, cień jego rósł i rósł.
Bardzo przepraszam, umiem tylko tę piosenkę,	I odszedł. Z czapką na bakier.
słuch straciłem w obozie pod Altengrabowem.	
Te dźwięki są komiczne (...)	A jeszcze na odchodnym: „Rzućcie kwiat”,
W cyrkum też występowałem, w jednym powiecie	powiedział, „muzykantowi”.
	(<i>Romancero</i> , DPII, 311)

Słowa te nie nasuwają raczej pytania – czy to jeszcze bard, a może już klaun? Zbyt wyraźna jest bowiem przewaga drugiego, jedynie przedrzeźniającego z zacięciem ironisty tego, z którym jest mylony. W wytwarzaniu takiej sytuacji Gałczyński przejawia typową dla ironistów skłonność nie tylko do parodii, ale także i do autoparodii³¹². Wzniosłość i trywialność, udana skromność i przezierająca spoza niej duma jako zderzenia różnych kodów dają efekty nie tylko komiczne, ale i poczucie głębokiego tragizmu. Poeta wciela się w groteskowego Orfeusza, który swój muzyczny atrybut zastępuje grzebieniem! A przecież jest także kimś, kto „prawie co noc w »Empirze« grywał na lirze” (*Na dziwny a niespodziewany*^{1/4}, DPI, 46). Czyżby jednak silniejsze okazało się przekonanie, że „próżno wołać poecie, / na próżno budzić was lirą (C. K. W., DPI, 141), a więc próbować wpływać na publiczność w „tradycyjny” sposób. Wobec tego poeta postanawia sięgnąć po przedmiot pozbawiony cech sakralnych, który może okazać się skuteczniejszy. W ten sposób jednak nie tylko przełamuje schematy myślenia, ale i manifestuje swoją wolność. Oczywiście tu groteska burzy stary model, by na jego miejscu zbudować nowy. Jednakże poeta, stylizując się na tę postać, posługuje się także autoironią, która tu zdaje się opierać na podobnych mechanizmach jak groteska – burzy, by zbudować, by stać się „specyficznym doświadczeniem świadomości”³¹³. Podobne napięcie powstaje, gdy z poety drwi jego własny cień. Cień jest jego sobowtórem, czymś zastanym, a nie wybranym i działającym na zasadzie podobieństwa, analogii, czyli już czymś innym niż maska³¹⁴. Wydajne się, że ów cień jest w jakimś sensie ciemną stroną osobowości

³¹² W. Szturc, op. cit., s. 200.

³¹³ E. Sidoruk, op. cit., s. 19, 32.

³¹⁴ *Maski*, op. cit., s. 229.

poety lub kimś, kto go „prześwietla”. Odejście cienia, mimo spowijającego wiersz humoru, stanowi pewien dramat, który nie pozwala na lekki odbiór tego utworu. W gruncie rzeczy ta sytuacja nadaje mu charakter smutnej refleksji nad kondycją człowieka. Potwierdzający się w tym wierszu dualizm osobowości poety jako kłowna i filozofa znajdował wręcz swoje uzewnętrznienie, bo jak wspomina Zagórski: „było w nim coś z dziecka i clowna, [ale] w twarzy skrzywionej zabawnym grymasem oczy pozostawały poważne, sondujące, pełne niepokoju i dociekliwości”³¹⁵. Warto podkreślić tę złożoność, ponieważ nieodzownie towarzyszy ona wielu, jeśli nie wszystkim jego wierszom. Taka postawa wynikać musiała ze świadomości tego, że właśnie człowiek łączący w sobie wady i zalety i niezaprzeczający żadnej z nich, stanowi pełnię człowieczeństwa. Jednak, jak na ironistę przystało, nie mówi jasno co, czym jest i jak on sam siebie ocenia. W takim razie, gdy kreuje się na postaci ułomne, słabe, budzące śmiech, czyli zaczyna od nizin, to nie koniecznie chce się samookreślić i znaleźć swoje miejsce jako ktoś gorszy. Poeta z pewnością miał świadomość tego, że naturalną reakcją na kogoś, kto się poniża, jest niedowierzanie lub próba dowartościowania go, bo ktoś taki staje się nam bliższy³¹⁶. I to ten właśnie mechanizm, jak sądzę, sprzyjał dążeniom poety do przekraczania granic.

Toteż Gałczyński chętnie sięgał po ową maskę poety-komika, która pojawiła się już w poprzednim wierszu. Maskę, która w *Modlitwie polskiego poety* jest manifestacją błazeńskich skłonności do obrazoburstwa. Tu bowiem podmiot liryczny zwraca się do Boga z nonszalancką prośbą:

a kiedy będę już trup,
w następnym awatarze zrób
mnie pijanym właścicielem cyrku.

Amen. (DPI, 244)

Wiersz ten, jak wiele mu podobnych, zrodził się wskutek fascynacji Gałczyńskiego cyrkiem, dlatego nie jeden zapewne byłby w stanie uwierzyć, że poeta faktycznie mógł prosić Stwórcę o takie kolejne wcielenie. Jednak, jak sądzę, woli on być kuglarzem tu i teraz, łamać granice także słownej odpowiedzialności, zwodząc czytelnika swoimi fantazjami. Jednak zabiegi te nie służą tylko doznaniom estetycznym, motyw cyrku staje

³¹⁵ *Wspomnienia o Gałczyńskim*, op. cit., s. 233.

³¹⁶ J. Nagrabiecki, *Czary-mary sztukmistrza Hldefonsa. Wspomnieniowy esej o poecie wesolym, przekornym, sentymentalnym i paradoksalnym*, „Poezja” 1987, nr 11, s. 89.

się pewnego rodzaju filozofią. Gałczyński czuje się bowiem jednym z elementów świata, który nazywa „Egzystencjalnym Cyrkiem”³¹⁷. Tyle że chyba w potocznym, negatywnym znaczeniu słowa „cyrk”. Jakby chciał dać do zrozumienia, że skoro taki jest „porządek” świata, to on będzie w nim najważniejszym kłownem.

I choć zarówno błązna, jak i komika podejrzewać można o drugą stronę ich osobowości, o skrywające się pod ich barwną powierzchownością słabości, to jednak poeta z determinacją mówi:

nie jestem chuchrak ni słabeusz, (*Ulica Sarg*, DPI, 491)

W zacytowanym fragmencie mamy przykład tego, o czym pisała Anna Kamieńska, że Gałczyński „pokazywał siebie między innymi jako intelektualnego cherlaka [i] to właśnie owa cherlakowatość staje się nowym atrybutem artysty”³¹⁸. Poeta udaje więc, że nie jest kimś, kim jest w istocie. Owo „nie jestem” – skłania czytelnika do przeanalizowania tego sądu i jego weryfikacji. I mimo że poeta daje się łatwo zdemaskować, to ponownie kreuje się na postać ułomną, tym razem wyraźnie ułomną fizycznie.

Karzeł, którego mam tu na myśli, często bywał nadwornym błązmem, jednak w poezji Gałczyńskiego otwiera jeszcze inną ciekawą perspektywę. Z tym sposobem rozumienia jego społecznej roli mieliśmy już do czynienia w cytowanym fragmencie *Balu u Salomona*. „na małych skrzydełkach/ jak kapłan-karzełek u swego ołtarza (...)”. Gałczyński zdawał się tam z kretesem obalać tezę, iż „między kapłanami i błązami nie może dojść do ugody”³¹⁹. Poeta bowiem jest jednym i drugim, stając się „kapłanem na opak”. Rola ta zdawałby się niepoważna, a jednak poeta autoironią przyznaje sobie status człowieka, którego należy traktować bardzo serio. Widać to także we fragmencie *Notatek z nieudanych rekolekcji paryskich*, gdzie jednak już inaczej wykorzystana zostaje figura karła. Tu bardziej przypomina on szarlatana niż błązna:

z trwogą spogląda w niebo karzeł,
co nuty sprzedaje nad rzeką.
I w tłumach ciągle te dwie twarze:
oszusta i potępionego. (DPI, 497)

³¹⁷ S. Melkowski, *Magik i maupiszon mojej i waszej egzystencji*, „Poezja” 1974, nr 7, s. 46.

³¹⁸ A. Kamieńska, op. cit., s. 7.

³¹⁹ L. Kołakowski, *Kapłan i brazier*, w: *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*, oprac. D. Heck, Wrocław 2003, s. 199.

Marta Wyka w utworze tym widzi gorzką spowiedź poety oraz wyraz zrezygnowania w obliczu zadań poetyckich przekraczających jego możliwości³²⁰. Nie sędzę jednak, by rzeczywiście poeta miał podobne dylematy. Myślę, że dochodzi tu raczej do kolejnej próby oszukania czytelnika za pomocą symulacji własnej słabości, by paradoksalnie przybrać na sile. Nieraz bowiem karły okazywały się olbrzymami. Jednak tu ową hipotezę podważać może pojawianie się dwóch „ciemnych” twarzy. Czyżby „alter ego” poety, wyrzuty sumienia? Bo był przecież osobowością, która nie tylko musiała, ale wręcz chciała iść „na poprzek”, kreśląc kolejne „krzywe linie” swego życiorysu. Stąd wrażenie, że musi nosić piętno potępienia, ktoś kto zostaje w innym fragmencie *Notatek* określony słowami:

pełna „problemów”, niepokoju,
z zegarkiem wielka kupa gnoju. (DPI, 497)

Okazuje się to jednak iluzją. Poeta bowiem, mając odwagę do takiego mówienia o sobie samym, tym bardziej poszerza obszar swojej wolności, nie pozwalając zakorzenić się piętnu we własnej psychice. Mimo że ten „krok ku autentyzmowi okupiony [jest] wstrząsem, smutkiem i cierpieniem”³²¹.

W podobny sposób poeta próbuje dotrzeć do prawdy o własnym „ja” w wierszu *Pod choinką*, mówiąc na temat swojej wartości i praw jako poety:

więc chodzę nie poparty,	tylko wiatrem wolno mi
z własnym cieniem gram w karty,	szumieć nad krajem,
a cień mówi do mnie per	czasem jakiejś dziewczynie
„obłądna fajo”.	w sztambuch człek wierszem wpłynię,
(...) Niestety, nie tak prosto,	ot i wszystko, wiadomo:
jak Ci się zdaje,	liryczny frajer. (DPII, 88)

Autoironiczny poeta przydaje sobie negatywnych określeń, czyniąc ich nadawcą po raz kolejny swój własny cień. Tu jednak gra z nim w karty, przy których zwierza się ze swych zmartwień. Tylko cień mu pozostał, ale nawet on nie oszczędza swego „właściciela”, o ile jeszcze można nadać mu tu taką rangę. Zdaje się drwić z poety, a mimo to podmiot liryczny nie kłóci się z nim, zdaje się nawet zgadzać. Może dzieje się tak dla-

³²⁰ M. Wyka, *Konstanty Ildelfons Gałczyński*, w: *Autorzy naszych lektur. Szkice o pisarzach współczesnych*, pod red. W. Maciaga, Wrocław 1987, s. 82.

³²¹ K. Dąbrowski, *W poszukiwaniu zdrowia psychicznego*, op. cit., s. 12.

tego, że ten sobowtór jest nieodzownym elementem ludzkiego bytu. A ponieważ ma on w sobie wiele z ironisty, jest jakby dosłowną realizacją słów Norwida: „Ironia jest koniecznym bytu cieniem”³²². Formuła ta zdaje się odpowiadać także typowi świadomości, jakiej wyraz daje Gałczyński w swojej poezji. Ironizuje, by odkryć byt w całej jego okazałości.

Taka osobowość, która łączy w sobie różne pierwiastki, wartości, niezaprzeczalnie jest bogatsza, ciekawsza, lecz nie zawsze jako tak jest spostrzegana. Stąd o swojej „barwności” poeta mówi także ironicznie – kreując się na lekkoducha – motyla w *elegii na mier tego przejechanego przez samochód ci arowy*, gdzie czytamy:

Niepoważny stosunek do życia	zawsze się kończą wstydem i
figla ci w końcu wypłatał:	są wekslem bez pokrycia,
nadmiar kolorów, brak idei	mój ty Niprzypięni przyląta! (DPI, 146)

Wiersz ten bezsprzecznie jest aluzją do cech znamienych dla wczesnej twórczości Gałczyńskiego, która spostrzegana była jako manifestacja lekceważąco-wymijającego stosunku do świata³²³. A jednak, jak sądzę, nie zamyka się w tym jego znaczenie. Jest to bowiem nie tyle rozrachunek z czymś na kształt „błędów młodości”, ile zaznaczenie, że w rzeczywistości mowa jest o tym, czego poeta nie ma zamiaru poniechać. Taki właśnie sposób bycia jest po prostu dla niego wartościowy. Będąc świadom cudzych niepochlebnych opinii o sobie, niespodziewanie jeszcze sam siebie krytykuje za ów nonszalancki, cyganeryjny trybu życia, de facto po to, by wydrwić innych. Gdy weźmiemy pod uwagę to, że jednym z zachowań wiążących się z postawą cyganeryjną była niedojrzałość jako program skierowany przeciw dojrzałym konwencjom, schematom postępowania i jednostronnym wyborom, wówczas paradoksalnie zaprezentowana w tym epitafium postawa – zakpienie z siebie samego – staje się „świadectwem mądrości i filozoficznej dojrzałości”³²⁴. Autoironiczna wypowiedź prowadzi zatem do dowartościowania tego, co, odczytywane w sensie dosłownym, miałyby wskazywać na nieudolność poety. Tym bardziej, że człowiek niepoważny, barwny, rozmaity, czyli osobowość pełna jest przeciwieństwem, wspomnianego już przy innej okazji, szarego człowieka, który realizował się tylko w tłumie za cenę wolności „do” bycia sobą. Paradoksalnie jednak ów tłum stanowił dla poety ważny element na drodze do samorealizacji. Mimo to nie deter-

³²² C. K. Norwid, *Utwory wybrane*, oprac. M. Ingot, Wrocław 1997, s. 109. (wiersz *Ironia*)

³²³ A. Stawar, op. cit., s. 54-55.

³²⁴ S. Gałczyński, *Anatomia komizmu*, op. cit., s. 50-51.

minował go całkowicie, poeta potrafił bowiem podążyć własną ścieżką, nie zważając na zachęty do pozostania:

odjeżdżasz... never, never! Zostań chwilę jeszcze,
lubiła cię hołota, więc zostań z hołotą. (*Na dziwny a niespodziewany odjazd*^{1/4}, DPI, 46)

Ten manifest niezależności, prawa do chodzenia własnymi drogami otwiera przed nami temat kolejnej kreacji, którą obok błazna poeta najintensywniej eksploatował. A był nią cygan rodem z młodopolskiej cyganerii. Nazwa tego zrzeszenia wskazywać miała na podobieństwo pomiędzy ekstrawaganckim trybem życia jej członków, a życiem cyganów – wiecznych tułaczy, „żyjących od przypadku do przypadku, nieporządek, ale jakoś swobodnie, barwnie uroczo”³²⁵. To zapewne musiało pociągać poetę tak silnie, że zdecydował się na bycie ostatnim cyganem, ale już bez cyganerii. I co ważne, Gałczyński, głównie ten „odbity” w poezji był już innym cyganem: bez samotnictwa, ponurości i bez fatum poprzedników. Wykorzystuje więc coś znanego, ale w innym kontekście, przez co niezupełnie wraca do utrwalonej formy. Aczkolwiek podobnie jak młodopolska bohema poeta domagał się niezależności od norm i nakazów społecznych, etycznych czy obyczajowych, chciał żyć i tworzyć według własnego upodobania³²⁶. Taka postawa przeszła do jego legendy, w której skład jako gesty cyganeryjne wchodzi: uwiarygodnienie zmyślonej postaci podczas studiów anglistycznych, anegdota o odpowiedzi poety na pytanie egzaminacyjne w podchorążówce: „Co to jest karabin?”, która brzmiała – „narzędzie szatana!” oraz praca referenta kulturalnego w Berlinie. Ale współtworząc swoją legendę, Gałczyński dopuszczał się także innych naruszeń typowych dla tej konwencji, takich jak:

„eskapady alkoholowe i knajpiane, (...) teatralizacje własnej biografii, manifestacje nieskrępowanej fantazji i odrazy wobec konwenansu, prowadzące nawet do kolizji ze stróżami porządku”³²⁷.

Na tym właśnie polegała prowokacja „Mistrza Ildefonsa” – jak też mawiał o sobie poeta. Prowokacja, która przerodziła się w legendę. Jednak przyczynianie się do jej powstawania i poszerzania o nowe elementy uznać można, jak sądzę, także za akt wolności. Wówczas bowiem poeta w dużej mierze pokazuje się takim, jakim chce być po-

³²⁵ S. Kawyn, *Wst p do: Cyganeria warszawska*, oprac. idem, Wrocław 1967, s. IV.

³²⁶ Ibidem, s. V.

³²⁷ A. Z. Makowiecki, *Trzy legendy literackie*, op. cit., s. 130.

strzegany. Co prawda, rola ta miała wiele z udania, lecz była tym, w czym poeta czuł się autentycznie.

Warto było wymienić te wszystkie ekscesy z życia poety, gdyż ów „poetycki styl życia” znajduje swoje dość wierne odzwierciedlenie w jego twórczości. W pewnej mierze potwierdzeniem tego są wiersze cytowane już w poprzednich rozdziałach, dlatego wróćmy jeszcze do *Serwus, madonna* i przyjrzyjmy się wątkowi problemów poety z prawem. Mówi on o tym w słowach: „znają mnie redaktorzy, zna policja konna”. Prawdopodobnie użył tu eufemizmu na określenie tego, że był na komisariacie czy w areszcie. Jednak ta zaczepność leżała w naturze każdego cygana, wobec czego była niejako usprawiedliwiona przez konwencję. W wierszu pojawia się jeszcze jeden znaczący element, a mianowicie otoczenie, w którym zwykła obracać się właśnie cyganeria: „noc, noc deszczowa i wiatr, i alkohol”. W związku z tym poeta nabiera znamion „poety przeklętego”, na którego konsekwentnie się stylizował.

Przy okazji mówienia o kreowaniu się poety na cygana podkreślić trzeba, że to właśnie w tej koncepcji znajduje on uzasadnienie swojego prawa do gry zarówno z własną twórczością, jak i z czytelnikiem³²⁸. A ponieważ gra jest tym, co pozwala poecie w pełni zaistnieć, musi mieć on w niej jakąś rolę. Tym bardziej, że owa gra i rola pozwalają mu czuć się człowiekiem wolnym i czyniącym właściwy użytek z tej wolności. W celu poszerzenia myślenia o tym, chciałabym przytoczyć odmienny pogląd Lewandowskiego:

„w społeczeństwie mieszczańskim artysta, chcący zyskać uznanie powinien grać artystę, czyli cygana. Powinien grać człowieka wolnego [oraz że] Gałczyński wybrał rolę poetów wśród niepoetów, zgodnie z regułami gry poeta odpowiada społecznemu wyobrażeniu poety jako osobnika nieodpowiedzialnego”³²⁹.

Jeżeli grę zinterpretujemy tu jako udanie, wówczas owo stwierdzenie badacza byłoby dowodem tego, że nawet to, co poeta robił na serio, było traktowane jako kolejna mistyfikacja. Jednak właśnie dlatego był on wolny, bo nikt się nie spodziewał, że grając – nie udawał. Autor *Balu u Salomona* nie tylko stylizował się na człowieka wolnego, on nim był. Natomiast uproszczone pojmowanie znaczenia jego zabiegów wynikać mogło z tego, że nie wiadomo było, kiedy jego gra przebiegała między „ja” prawdziwym a „ja” wykreowanym, a kiedy między czytelniczymi wyobrażeniami a prawdziwym obliczem

³²⁸ M. Wyka, *Gałczyński a...*, op. cit., s. 93.

³²⁹ T. Lewandowski, op. cit., s. 17.

poety. W związku z tym znów mielibyśmy do czynienia z jego legendą, która dla osób drugich nie miała na celu poznania, a ocenę tego, o kim ona mówi³³⁰. Bo sam Gałczyński dążył przecież do wytworzenia zbieżności między swoim życiem a owiewającą je legendą. Tu jednak ma ona inne znaczenie niż w sytuacjach rozważanych w poprzednim rozdziale. Decyzje i działania, jakie podejmował, kreując się, wyraźnie bowiem stanowiły jego wolny wybór. Poeta nawet aranżując swoje zmagania z tym, co jest napiętnowane przez społeczeństwo, czyni to nie w celu przewycięzania się i ulegania „większości”, ale po to, by manifestować swoje prawo do realizacji swojej wolności właśnie w taki sposób. Stąd zapewne poeta nie tylko jako podmiot liryczny swoich wierszy często kreował się na cygana, bo sam wyglądał jak spadkobierca młodopolskiej cyganerii. Zapatrzył się w długą do ziemi, czarną pelerynę, z którą podobno nie rozstawał się nawet w upalne dni. Uwielbiał bowiem wszelkiego rodzaju teatralizację życia, a „jeśli nie robili tego inni, sam prowokował sytuację”³³¹. Teatralizacja oznacza także przyjmowanie póz, czynienie gestów, ale te, o których tu mówimy, wynikały z autentycznego wyboru poety, uznawał on je za odpowiednie narzędzie do wyrażenia siebie. To zaś chyba najsilniej przemawia za koniecznością zupełnie innego ich traktowania niż póz romantycznych. A ponieważ poeta nie jest błaznem mimo woli, więc chce korzystać ze wszelkich w związku z tym dostępnych przywilejów. Nawet z tego już bardziej symbolicznego niż rzeczywistego, że zachowanie błazna –

„nie mogło podlegać prawu ludzkiemu, a nawet boskiemu. I chociaż często błazen był po prostu synonimem wielkiego grzesznika, teologia nie była w stanie określić ani sposobu karania błazna za życia, ani jego pośmiertnych losów”³³².

Stąd zaś zapewne wynika swoboda, z jaką poeta, używając topiki szatańskiej, mówi o domysłach innych na temat swego przyszłego losu:

Dobrze ci, stary draniu,

za grzechy nad otchłanią

inferna zwisasz.

(...) A że lico miał bladsze,

orzekli: – Pewnie nadszedł

koniec kanalii.

(...) i szacowne to grono

orzekło unisono:

– Dobrze tak świni!

(*mier poety*; DPI, 154)

³³⁰ A. Z. Makowiecki, op. cit., s. 12. Cyt. za J. Krzyżanowski, *Legenda literacka*, „Przegląd Współczesny” 1935, nr 163-164 i odb.

³³¹ K. Gałczyńska, *Gałczyński*, op. cit., s. 148.

³³² W. Szturc, op. cit., s. 190.

W tym fragmencie jak i w całym wierszu widoczna jest (auto)ironia, do której powstania przyczynia się tu w dużej mierze zespolenie fantazji i rzeczywistości³³³. Właśnie owa fantazja podsuwa poecie wizję własnej sceny agonicznej, podczas której na zasadzie niby przytoczeń cudzych sądów sam obrzuca siebie wyzwiskami. Kreuje się więc nie po raz pierwszy na postać z marginesu społecznego, na „łotra i łobuza” – jak się nazwał gdzie indziej, inspirując się zapewne Villonem. Jednak jego tożsamość kogoś „innego”, odmienca stanowi nie piętno, a formę autoidentyfikacji³³⁴. By właściwie odczytać intencje Gałczyńskiego, trzeba pamiętać o istniejącym w obrębie jego światopoglądu, a nie tylko poetyki – by użyć określenia Micińskiego – „przestawieniu znaków”³³⁵. To, co przez społeczeństwo uważane jest za naganne, u poety zyskuje status czegoś pozytywnego i na odwrót, poeta odbiera wartość czemuś, co jest przez ogół waloryzowane dodatnio.

Jednak, by osiągnąć jeszcze większy efekt, samouwłączające określenia z metafor stają się swego rodzaju ich materializacją. W jednym ze swych najśłynniejszych wierszy Gałczyński kreuje się na kogoś, kto ma już o wiele więcej ze zwierzęcia niż w poprzednim przykładzie. Tu bowiem podmiot liryczny to:

(...) mitologiczne zwierzę,
ni to świno-byk ni to koto-pies,
w ogóle z innych stron: (*Liryka, liryka...*, DPII, 33)

Zwierzęcość tej postagpenij

Więc odjeżdżasz, oszuście, słodki szarlatanie,
któryś kochał alkohol, cygara i czaple,
któryś był taumaturga, bufon i hochsztapler, (DPI, 46)

W wierszu poeta określa się jako „taumaturga, bufon, i hochsztapler”, tworząc autocharakterystykę, którą krytycy chętnie powtarzają, choć wypowiedana jest ironicznie. Taumaturga to raczej oszust, kuglarz oferujący hokus-pokus niż rzeczywisty cudotwórca. Bufon, którym już gdzie indziej poeta deklarywał się zostać (puściwszy księgi z dymem), oznacza zarozumialca. Hochsztapler zaś oprócz tego, że jest oszustem i wydrwigošem, to do tego aferzystą, a dawniej oznaczał także żebraka³³⁷. Wszystkie te określenia konotują negatywne znaczenia, a jednak poeta chętnie po nie sięga. Jak wspomina Kira Gałczyńska – powtarzał on bowiem przez lata:

„»Marzę, aby zostać szarlatanem« i przez całe życie próbował, choć zbliżyć się do fascynującego go tematu. Studiował astrologię, zawierał znajomości z magami, potrafił do nich dotrzeć, aż ulegali mu, dopuszczali do swych tajemnic. A on następnie mieszał zmyślenie i prawdę. I pisał wiersze”³³⁸.

Stąd użyty w cytowanym wierszu zwrot „słodki szarlatanie” czytać można nie tylko jako kolejny przejaw ironii poety, ale także pewnego sentymentu. Jednak dla czytelnika nie musi to być tak łatwe do rozszyfrowania, gdyż

„gwarancją symetrycznej więzi między nadawcą a odbiorcą jest obopólna i jednakowa znajomość kodu realizowanego w utworze [a] wszelkie nieporozumienia (...) mają

miejsce o tyle, o ile są założonymi przez tekst”³³⁹.

Co sugeruje, że poeta celowo jest niejednoznaczny, by dezorientowany w ten sposób czytelnik nie mógł określić, co jest serio, a co żartem, i tym samym nie mógł ograniczyć poety do własnych przekonań. Jednakże nie bez powodu Elżbieta Sidoruk widzi w takiej technice pisania sposób na „kamuflowanie się, [spowodowane tym, że poeta – E. B.] chciałby zachować niezależność, a jednocześnie ma świadomość, że to niemożliwe”³⁴⁰. Uważam jednak, że ta wątpliwość wynika z innej perspektywy oglądu problemu, w której pod maską silnej osobowości mielibyśmy do czynienia z człowie-

³³⁷ F. Sławski, Hasła: *Bufon, Hochsztapler*, w: idem, op. cit.

³³⁸ K. Gałczyńska, *Gałczyński*, op. cit., s. 4.

³³⁹ J. Jarzębski, op. cit., 49.

³⁴⁰ E. Sidoruk, op. cit., s. 212.

kiem zwyczajnym, czyli ułonnym i potrzebującym czasem się ukryć. Jednak Gałczyński jako podmiot liryczny swoich wierszy nie daje się interpretować w taki sposób. Bo nawet przyznawszy się do jakiejś swojej słabości, zaraz niweluje ją za pomocą ironii. Tak jak czyni to choćby w kolejnym przykładzie szarlataneryjnych zachowań we fragmencie *Balu u Salomona*.

– A co pan robił przez te 14 księżyców?

– Jak to, co robiłem? Płakałem.

Trochę w dolarach robiłem, Madame,

Trochę w nostalgii i smutku. (DPI, 198)

U szarlatanów, jak sugeruje Sandauer, „wszystko jest fałszywe nawet łyzy, ale pozostaje u nich jednak coś prawdziwego – świadomość własnej szarlatanerii”³⁴¹. Jednak autoironiczny poeta zdaje się nie traktować tego jako przekleństwa, sam bowiem wybiera taką postawę, w niej upatruje sposobu na zachowanie indywidualizmu we współczesnym świecie. Pokazując się innym jako osoba co najmniej ułonna, aspołeczna, przejawiał znajomość mechanizmów kierujących społeczeństwem, które łatwo ulega iluzji prawdomówności kogoś, kto sam siebie szkaluje. Stąd może ulubionym wierszem poety jest ten, który dotyczy właśnie tej specyficznej grupy ludzi, czyli *Ulica szarlatanów* (DPI, 72). Jak wiernie charakteryzuje jej członków Stawar, są to: „ludzie niesamowici, dotknięci pewnym odium społecznym, pijący dziwne alkohole, przerażający bluźniercy”³⁴², którzy podobnie jak podmiot liryczny poprzedniego wiersza – ronią fałszywe łyzy. Trudno w przypadku tego wiersza mówić w sposób oczywisty o autoironii, bo nie jest widoczny w nim podmiot liryczny jako jeden z członków przedstawionej społeczności. Jednak szerszy kontekst każe się domyślać, że został on tam uwzględniony jako osoba prowadząca podobny tryb życia, choć wiele elementów biografii szarlatanów ulega hiperbolizacji. Podobnie ma się sprawa z wierszem *Kryzys w bran y szarlatanów* (DPI, 304). Przy tej okazji dopowiedzmy sobie, że słowo „szarlatan” oznacza: kuglarza, magika, człowieka udającego lekarza, człowieka sprzedającego na ulicy fałszywe leki. Nie będę dłużej zatrzymywać się przy tych dwóch wierszach z uwagi na tylko pewną ich aluzyjność do poety, bo ich autoironiczność jest kwestią dyskusyjną. Pewnym jest jednak to, że poeta dokonuje w swojej poezji niejako „reanimacji” szarlatana.

³⁴¹ A. Sandauer, *Poeci trzech 1/4*, op. cit., s. 221-222.

³⁴² A. Stawar, op. cit., s. 70.

Przejawia w tym przekorę typu – chcecie szarlatana, to będziecie mieli. A z tym zaś w parze szła świadomość swobód, jakie może zapewniać taka rola. Owszem z perspektywy społeczeństwa taki człowiek jest nieefektywny, nieproduktywny. Jednak to właśnie spełnianie tych „prawidłowości” jest wyrazem automatycznego dostosowywania się do wymagań ogółu i przejawem prymitywizmu, stereotypowości, ciągłej rezygnacji z własnej postawy moralnej. Wobec tego nieprzystosowanie szarlatana jest pozytywne, bo chroni go przed „niższymi formami wpływu otoczenia”³⁴³. Otoczenia, które na temat Gałczyńskiego pisało najczarniejsze scenariusze. A poeta z kolei sam dbał o to, by być spostrzeganym od tej ciemnej, a jednak fascynującej, bo tajemniczej strony. Może między innymi dlatego jego ukochanym dziełem było nie co innego tylko *Faust* Goethego. Nawet przyjaciel poety, wspominając go, pisze:

„Gdyby jednak ktoś mógł zajrzeć w głąb jego duszy, przeszedłby go dreszcz zgrozy na widok swoistego, ironicznego lucyferyzmu utajonego w poecie. Lucyferyzmu, mającego coś z metafizycznej prowokacji, z bluźnierstwa – jak w tej »Modlitwie polskiego poety«”³⁴⁴.

Przyjrzyjmy się więc odpowiedniemu fragmentowi tego wiersza, by zrozumieć, co mógł on mieć na myśli:

Wiek wieków królujesz który,
zaświeć swą gwiazdą z góry,
do Kasy dziecinę prowadź! (DPI, 244)

Przypomina się kwestia omówiona w poprzedniej części rozdziału, a mianowicie stosunku poety do pieniędzy. Ale piętno demonizmu nadaje mu tutaj zabieg włączenia go w konwencję modlitwy. Podmiot liryczny prosi bowiem o coś, co w chrześcijaństwie nie powinno mieć wartości. Tym bardziej, że ów przedmiot wyróżniony jest pisownią z wielkiej litery, a proszący jawi się jako „dziecina”, co wywołuje kolejne skojarzenia biblijne. Takie aluzje nie są u poety przypadkiem odosobnionym, zdarzało mu się bowiem częściej, i to nawet poważniej, godzić w społeczną moralność. Najsilniejszy wstrząs wywołać musiało nazywanie Boga szarlatanem, który winien przebaczyć tym ziemskim niejako współbraciom. (*Ulica szarlatanów*, DPI, 72). Nie będę tu poddawać rozważaniom stosunku poety do Boga i religii, gdyż wykroczylibyśmy wówczas poza cele tej pracy. Interesujące jest natomiast to, że poeta ów własny „lucyferyzm” potrafił wyko-

³⁴³ K. Dąbrowski, op. cit., s. 14, 19-20.

³⁴⁴ *Wspomnienia o Gałczyńskim*, op. cit., s. 425.

rzystać jako podłoże do aktów autoironii, aby przekraczać kolejne granice. Szturc trafnie więc określił ironistę w ogóle jako tego, który „jest swoim własnym Asmodeuszem, [i] dlatego powołany jest do paradoksów i sprzeczności”³⁴⁵. Ma to ogromne znaczenie dla zrozumienia charakteru i celu przyjętej przez Gałczyńskiego postawy autoironisty, który otwarcie mówi nawet o paktowaniu z nieczystymi siłami:

Z pomocą diabła Beliala –
(...) jako też Asmodeusza,
(...) zaczynam ten żywot pisać,
kto przeczyta, będzie się śmiać. (*Żywot Konstantego 1/4*, DPI, 301)

Mimo iż opisane wydarzenia mają jedynie charakter symboliczny, jednak oddziałują na czytelniczą wyobraźnię. Aby lepiej się temu przyjrzeć, określmy, co implikują owe, wybrane przez poetę przecież nie przypadkowo, demoniczne siły. Belialowi, jak mówi poeta, służą „wszelacy ziemscy łotrowie”. Obok wcielenia nieprzydatności, bezprawia jest on także symbolem niezależności, patronem tych, którzy poetę fascynowali – wróżek, czarownic i Cyganek. Asmodeusz zaś to demon rozbijający małżeństwa i zawiązujący stosunki nieprawne, czyli ten „co do nieczystości skusza”. W demonologii jest on zarządcą piekielnych domów gry³⁴⁶. Takie postaci muszą więc dawać pobudki do snucia domysłów na temat usposobienia tego, który obiera ich sobie na pomocników. Tkwi w tym oczywista ironia autora, która w odróżnieniu od zwykłego kłamstwa jest takim fałszem, który nie pretenduje do miana prawdy³⁴⁷, a jednak jest chętnie widziana przez innych jako choćby coś prawdopodobnego. I chyba do tego poeta dążył, do bycia tym, na kogo się kreował, kimś, kto narusza do tej pory tak szeroko eksploatowaną przez artystów sferę świętości.

Jednakże przenosząc swoje zainteresowania w sferę profanum, inferna i czyniąc w nich swoje „błazeństwa”, nie staje się on nieszczęśliwym żyjącym w upadku, daremnie marzącym o wolności i niebie³⁴⁸. Jak sądzę, autoironicznego Gałczyńskiego nie można zamknąć w tak jednoznacznej formule, bo mimo że wiele z wymienionych wad i rozterek towarzyszyło poecie i znajdowało wyraz w jego poezji, to jednak jego praca nie była nadaremna. Wymienione obszary nie były dlań niedostępnymi, co wynika z jego

³⁴⁵ W. Szturc, op. cit., s. 165.

³⁴⁶ M. Rożek, *Diabeł w kulturze polskiej. Szkice z dziejów motywu i postaci*, Warszawa 1993, s. 41.

³⁴⁷ I. Passi, op. cit., s. 319-320.

³⁴⁸ M. Sznajderman, op. cit., s. 163.

tendencji do zrywania pęt bądź do maksymalnego ich poluzowywania. Inspirując się tytułami, jakie nadała poszczególnym rozdziałom swojej książki Sznajderman, Gałczyńskiego nazwać mogę „błaznem w niebiosach i błaznem w otchłani”. Te sprzeczne określenia z jednej strony nazywają rodzaj przestrzeni, z jaką spotykamy się w wierszach Gałczyńskiego, czyli sacrum i profanum. Choć owo sacrum najczęściej ulega profanacji, bo nierzadko pojawiające się w jego poezji niebo bardziej przypomina cyrk niż swoje powszechne wyobrażenie. Z drugiej strony zamykają one w sobie specyfikę pojawiającego się w tej poezji czasu, bo jest w niej zarówno noc, jak i dzień. Choć nie trudno zauważyć, że noc jest jednak tą ulubioną porą poety. Aczkolwiek umieszczając się w takim otoczeniu, tylko pozornie deprecjonuje własną osobę. Jak sądzę, czyni to po to, by pokazać, że obszary kulturowo otoczone jakimś tabu nie budzą w nim lęku. Nie budzą go w poecie także jakiegokolwiek pomówienia powstające wskutek uwiarygodniania przez niego samego „podejrzanych” sytuacji, w których się umieszcza. Stwarza swój własny świat, choć nie jest on czymś nowym w literaturze. Stanowi jednak miejsce, w którym poeta czuje się najswobodniej. Autoironią wywalczył sobie możliwość sięgnięcia po taką jego koncepcję, lecz taką samą postawę podejrzliwości paradoksalnie przyjmuje wobec tego, co stworzył. I mimo pozorów nie mamy tu do czynienia z kimś zawieszonym w przestrzeni, bo człowiek po prostu musi mieć swoje miejsce. Symbolicznie dla poety stają się nim zarówno obszary zabawy, jak i kompletne tego przeciwieństwo – miejsca ciemne, zaułki, a wszystko otoczone swoistą tajemnicą. Ale ta sprzeczność jest tylko kolejnym dowodem predyspozycji poety do (auto)ironii. Wynika stąd, że przestrzeń i czas, w których poeta najpełniej się realizuje wraz ze swoją twórczością, są równie dwuznaczne, tajemnicze i ciężące ku temu, co spostrzegane jest jako negatywne, jak postaci, których maski przybiera. Z drugiej strony ta zapożyczona przeze mnie ze Sznajderman formuła charakteryzuje także wartości, jakimi poeta się posługuje. Nieobce są mu zapisy człowieka sięgającego wyżyn zachwyty jak i osiągającego dno. Można zatem powiedzieć, że błazen niewątpliwie przyczynia się do zaistnienia wielu światów. Jednak nie mogę już zgodzić się na sąd, że w związku z tą wielością – żaden z tych światów nie będzie ważny, że powstaje wówczas „chaos możliwości”, który jest zaprzeczeniem wolności, sposobem „bagatelizowania własnej niemocy”³⁴⁹. Bo przecież ów „chaos możliwości” jest tym, na czym opiera się jedna z najszlachetniejszych nauk – fi-

³⁴⁹ Ibidem, s. 168.

lozofia. Broniłabym więc przyjętej już wcześniej tezy o głębokich przemyśleniach poety nad kształtem tak własnej twórczości, jak i osoby. Owszem, porusza się on w świecie wypełnionym mnogością, jednak tylko takie szerokie patrzenie pomaga w odpowiedzi na podstawowe pytanie – kim jestem? Stąd postawę Gałczyńskiego określić można słowami Boya-Żeleńskiego –

„postawę mędrca umiał łączyć z błaznowaniem, które zresztą było głębsze i rozsądniejsze, niż wiele tego, co głosili, pisali rzekomo poważni matadorzy opinii mieszczańskiej. (...) Wysokie pojmowanie poezji nie przeszkadzało mu bawić publiczność na pozór grubą clownadą, która nieraz zawierała więcej isticie poetyckiej mądrości niż napuszone wiersze antagonistów”³⁵⁰.

Tak więc podmiot liryczny *ywota*^{1/4} kreowany na demonicznego błazna w rzeczywistości jest kimś posiadającym niezwykłą wiedzę, ale uzyskaną wskutek upadku, kimś doświadczonym, a więc jest mądrym błaznem. Aczkolwiek trudno w pierwszej chwili zgodzić się na taką tezę, gdy poeta dostarcza takich przykładów, jak choćby w *Nagrobku*.

pan Gołubiew mnie wyklął	siarką zachodzi buzia,
	w zadku smoła gorąca,
i na dno piekła spuścił,	
gdzie goreję w czeluści:	diabłowie krzyczą: huzia!
	i męczą Ildefonsa. (DPII, 162)

Tu przedstawia siebie jako osobę potępioną i wtrąconą do piekła, a raczej, jak wskazuje pełny tytuł wiersza, przygotowującą się do pobytu w nim. Dokonuje projekcji tego, co może go tam spotkać. Nie po raz pierwszy pojawia się tu znamieny dla poety humor absurdalny, lecz, co ważniejsze, doświadczamy tu także zjawiska manipulacji podmiotem lirycznym, swoim drugim „ja”, czyli „ja” odbitym w tekście. A zabieg ten stanowi jedną z oznak ironiczności utworu³⁵¹. Jednak pobudką do użycia autoironii zdaje się być chęć ugodzenia w tego, kto go „wyklął”. Wyklęty odpłaca błazenadą, nie wiele sobie robiąc z zaszłej sytuacji. Ale gdy zapytamy, skąd bierze się jego przewaga, wówczas znów muszą przyjść na myśl cechy tego, którego w kulturze zawsze stawiano obok kapłana i błazna, czyli mędrca. Człowieka pojmowanego jako postać jeszcze bardziej niebezpieczną niż błazen, bo potrafiącą za sprawą intelektu połączonego z jakąś wręcz me-

³⁵⁰ Cyt. za A. Stawar, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, op. cit., s. 76.

³⁵¹ J. Błoński, *Romans z tekstem*, op. cit., s. 77.

tafizyczną przenikliwością odkrywać prawdę o innych. Jednak mędrzec, aby móc zrozumieć, przeniknąć drugiego musi najpierw poznać samego siebie. A jak już wcześniej mówiłam, (auto)ironia jest tym, co wymaga szczególnej sprawności umysłu. Sprawności, której towarzyszyć musi także specyficzny typ moralności, dzięki której właśnie zarówno błazen, jak i mędrzec „wiecznie idą, nie znając odpoczynku i pewności”³⁵². Tyle że właśnie owo, karzące poecie pozostawać (auto)ironistą w niemal każdej sytuacji, wątplenie jest wartością, którą nie każdy jest w stanie przyjąć. Bo ta zdolność zawieszania sądów o wszystkim, co wydaje się innym oczywiste, bezsporne przyczynia się do burzenia ustabilizowanego, a więc niby bezpiecznego obrazu świata. Ale to dzięki niej właśnie poeta ujawnia własną siłę i skrywaną powagę. Wobec tego powiedzieć można, że Gałczyński zarówno jako realny człowiek, jak i podmiot liryczny swoich wierszy był mędrce-ironistą. Stąd „nie jest bynajmniej łatwe dotarcie do istoty jego wierszy przebicie się przez wielorakie pokłady i odsłanianie coraz to innych masek”³⁵³. Ale czy tylko prawdy pragnie czytelnik?

* * *

Omówione w tej części pracy zagadnienie masek, jakie przybierał poeta, bez wątpienia można by jeszcze bardziej rozwinąć, poszerzając je o nowe znaczenia i konteksty. Jednakże tu ograniczyłam się przede wszystkim do wykazania, w jaki sposób funkcjonują one jako realizacje wolności poety za sprawą autoironicznych użyć tychże masek. W związku z tym, mimo wielości wcieleń, jakie Gałczyński przyjmuje, mówić możemy tu o pewnej jedności w różnorodności. Ale to właśnie ta różnorodność, wielość, przysparza trudności w nazywaniu tego, z czym mamy do czynienia, badając poezję Gałczyńskiego. Jak sądzę za tymi, którzy znali go osobiście, wynika to po prostu z bogactwa psychiki poety³⁵⁴. Psychiki, która pozostawiła wiele swoich śladów w tym, co już poza nią – w tekście. W tym, co jako pewna forma dystansu z pewnością pozwalało poecie lepiej poznać samego siebie. Ponadto skoro maska powstaje jako odbicie kształtu twarzy, to poeta spoglądając na maskę, może zobaczyć choćby zarys swojej prawdziwej twarzy. Tylko zarys, ponieważ siłą rzeczy odbicie jest czymś zniekształconym. Co więcej, maska jako druga twarz poety wbrew pozorom nie wywiera nań destrukcyjnego

³⁵² M. Słowiński, *Czas króla, czas błazna*, w: idem, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Warszawa 1993, s. 75.

³⁵³ *Wspomnienia o Gałczyńskim*, op. cit., s. 371.

³⁵⁴ *Ibidem*, s. 330.

wpływu, a wręcz przeciwnie. Nie może ona prowadzić do nieautentyczności, bo określa sposób istnienia Gałczyńskiego. Jednak paradoksalnie stanowi nie tylko środek do celu, ale także cel sam w sobie. Wobec tego postawa poety jest zabiegiem złożonym, ale i głęboko sensownym, bo pozwala mu na badanie własnej tożsamości i docieranie do podmiotowości człowieka w tak przedmiotowo traktującym go świecie. W ten sposób poeta może także pozostać wiernym samemu sobie. Maski poety są więc wyrazem określonego światopoglądu – tego, że należy samemu zadbać o własną wolność, gdyż nie jest ona czymś danym, a tym bardziej łatwo dostępnym, bo otaczają nas inni ludzie. Stąd wnioski, że jego wolność musi być wolnością dojrzałą, czyli wynikającą właśnie z powagi, głębokich przemyśleń, doświadczenia i mądrości. I dopiero na podstawie takich argumentów mówić można o tym, że poeta „dbał o niepowtarzalny niepodrabiany portret własny.”³⁵⁵ Ta autokreacja, będąc przejawem wolności, otwiera także drogę do wartości w normalnych warunkach niedostępnych, do robienia i mówienia rzeczy dozwolonych tylko szczególnym jednostkom oraz do dalszego kształtowania się w sposób dyktowany jedynie przez wolną wolę. Jednak Gałczyński w swojej poezji nie tylko dąży do przekraczania kolejnych i kolejnych granic, ale także do tego, by już za nimi coś stworzyć i w tym się realizować. Poecie udaje się być zmiennym i nieuchwytnym, co uniemożliwia zbadanie tego, co jest prawdą. Może jest nią wszystko to, co jako prawda jest odczuwane. Stąd też zgadzam się z Martą Wyką, że „pytanie o twarz i maski poety byłoby pytaniem po prostu źle postawionym”³⁵⁶. Nie sposób bowiem orzec, gdzie kończy się twarz, a gdzie zaczyna maska. Może to, co nazywamy maską, u poety ma tylko sprawiać wrażenie czegoś obcego względem twarzy, w istocie będąc nią samą. Pytania mnożą się równie jak potencjalne odpowiedzi. Ale na tym właśnie polegają czary-mary „Mistrza Ildefonsa”. I albo im ulegniemy, by wraz z poetą odczuwać satysfakcję płynącą z tej gry, albo znów zapędzimy własny rozum w zaułek, skrzętnie skrywający tajemnice świata poezji.

³⁵⁵ B. Dopart, *Po stronie Gałczyńskiego*, „Życie Literackie” 1980, nr 14, s. 9.

³⁵⁶ M. Wyka, *Twarz i maski poety*; w: K. I. Gałczyński, *Wiersze i inne utwory. Lekcja z literatury z Martą Wyką*, Kraków 1997, s. 20.

ZAKOŃCZENIE

Najwyższy czas przejść do podsumowania tego, co zawarłam w powyższej pracy, na które pytania udzieliłam odpowiedzi, a które pozostają problemem otwartym. Sądę, że udało mi się podać dostatecznie przekonującą ilość przykładów autoironii w poezji Gałczyńskiego, by uznać ją za bardzo ważne zjawisko oraz potwierdzić swoją wstępną tezę o jej niebagatelnym znaczeniu jako środka i postawy mającej wyzwalającą moc. Mam nadzieję, że udało mi się także zwrócić uwagę na potrzebę szczególnego traktowania autoironii, bo nie tylko jako jednego ze zjawisk komicznych bądź pokrewnych ironii. Bywa jednak, że podejmując jakieś zagadnienie łatwiej o jego skomplikowanie niż rozstrzygnięcie, z czego wynika mnożenie się odpowiedzi na pytanie o przyczyny sięgania poety po autoironię. Wiemy, że efektem tego było pozyskanie wolności, ale nie jest już tak pewnym, czy w takim celu poeta stosował ten środek wyrazu. Jego autoironia często wyrastała z chwilowych napięć, a one niekoniecznie musiały sprowadzać się do wartości pozytywnych. Wobec tego kwestia rzeczywistych intencji poety musi pozostać nierozstrzygnięta, a jedyny jej budulec stanowiąc mogą mniej lub bardziej trafne domysły. Niemniej jednak za pośrednictwem poezji mamy możliwość obserwacji tego, jak się kształtuje tożsamość poety, który poddając się szeregowi zabiegów, ma możliwość głębszego uświadomienia sobie siebie funkcjonującego w różnych obszarach życia tak prywatnego, jak i zawodowego. Wskutek niejako „przeżycia siebie” w przeszłości (stereotypy – rozdział II), teraźniejszości (rozdział III, IV) i prospekcji (projekcja swoich przyszłych losów – rozdział III, IV) oraz rozróżnienia między sobą a światem zewnętrznym na drodze dokonania pewnych wyborów osiąga on poziom rozumienia własnej osoby. Dzięki temu ma możliwość dalszego indywidualnego rozwoju zgodnie z odczuwanymi przez siebie wartościami. Czytelnicy zaś mogą poznać jego sposób widzenia świata z różnych punktów. Poeta prowadzi bowiem celową grę, podczas której umieszcza swój podmiot liryczny w sytuacjach, w których oscyluje on między wolnością a niewolą wskutek działania bodźców zarówno zewnętrznych, jak i wewnętrznych. W świetle tego zastanawiać się można, czy autoironia jest wartością tylko pozytywną. Jednak skoro jest formą dystansu, to jest także działaniem przeciw pewności, która stanowi przecież koniec drogi poszukiwań, oznacza śmierć pragnień i dążeń, wobec czego ma ona wymiar głęboko humanistyczny. A przyczynia się nie tylko do osiągnięcia wolności, bo byłby to sukces połowiczny, ale zapewnia trwałość tego stanu rzeczy. Jak poecie się to udaje, nie jest sprawą łatwą do wyjaśnienia, co wynika w dużej mierze ze złożo-

ności zjawisk, jakimi są: autoironia i wolność, do korzystania z których należy także posiadać szczególne predyspozycje. Możemy jednakże pozostać przy hipotezie, że człowiekiem wolnym jest człowiek wciąż odnawiający akt wyzwalań się, wiecznie wątpiący, gdy patrzy, czy to na świat, czy też na samego siebie.

W trakcie pisania pracy nasuwały się nieraz wątpliwości co do tego, czy zawsze mieliśmy do czynienia z aktem wyswabdzania się czy tylko z samoobroną poety, odkrywaniem siebie czy tylko prowokacją, odwagą czy maskowanym strachem? Te i inne dylematy były jedynie sygnalizowane w pracy, niemniej jednak należy podkreślić ich obecność. Ale na tym właśnie polega myślenie całościowe, by mówiąc o jakiejś tezie, zbadać także jej antytezy na drodze do wyciągnięcia właściwych wniosków.

Zaznaczyć jeszcze muszę, że zależało mi tu na ukazaniu różnorodności, z powodu czego niektóre sprawy mogą być uznane za niewystarczająco, niewyczerpująco omówione. Nie wszystkie one mogły nawet stać się przedmiotem analizy ze względu na ogromną liczbę tematów poruszanych w poezji. Pomięłam więc następujące kwestie: kwestię kontrowersji wokół domniemanego negatywnego stosunku poety wobec Żydów, z czym Gałczyński także się rozliczał w swojej poezji; kwestię polemiki poety z współczesnymi grupami poetyckimi – ze względu na dominację w tych wierszach ironii, a nie autoironii oraz w rozdziale poświęconym maskom nie omówiłam maski Dionizosa. Nie poświęciłam też zbyt dużo uwagi kategoriom czasu i przestrzeni w poezji Gałczyńskiego. Jest to ciekawy temat, ale już zbyt odbiegający od przedmiotu zainteresowań pracy. Z tego samego powodu tylko w nieznacznym stopniu odwoływałam się do utworów prozatorskich Gałczyńskiego, mimo iż podobnie jak poezja przesycone są autoironią. Można by tu dopisać jeszcze szereg spraw, ale muszą już one pozostać zadaniem dla innych. Mam jednak nadzieję, że przekonałam o potrzebie odświeżenia spojrzenia na poezję, która została już niejako zasufladkowana oraz że autoironia jest tematem, dzięki któremu można tego dokonać. Liczę także, że praca ta przyczyni się do podjęcia dalszych badań nad tematem.

WYKAZ DZIEŁ CYTOWANYCH

I bibliografia podmiotowa

1. **Gałczyński K. I.**, *Dzieła w V tomach. Poezje*, t. I, red. Z. Fedecki, N. Gałczyńska, przedmowa i przypisy A. Stawar, Czytelnik, Warszawa 1979.
2. **Gałczyński K. I.**, *Dzieła w V tomach. Poezje*, t. II, red. Z. Fedecki, N. Gałczyńska, przedmowa i przypisy A. Stawar, Czytelnik, Warszawa 1979.
3. **Gałczyński K. I.**, *Dzieła w V tomach. Próby teatralne*, red. Z. Fedecki, N. Gałczyńska, przedmowa i przypisy A. Stawar, Czytelnik, Warszawa 1979.
4. **Gałczyński K. I.**, *Dzieła wybrane*, t. I, wybór i opracowanie K. Gałczyńska, wstęp K. Jeleński, Czytelnik, Warszawa 2002.
5. **Gałczyński K. I.**, *Pozdrowienia dla czarodzieja. Korespondencja K. I. Gałczyńskiego*, Świat Książki, Warszawa 2005.
6. **Gałczyński K. I.**, *Do przyjaciół z ¹Prosto z Mostu^o*, w: idem, *Utwory poetyckie*, Prosto z Mostu, Warszawa 1937.

II bibliografia przedmiotowa

A) wydawnictwa zwarte

1. **Bachtin M.**, *Formy czasu i przestrzeni w powieści. Funkcje oszusta, białego i gajpca w powieści*, w: *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982.
2. **Bańkowski A.**, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. I, red. A. Mrozowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
3. **Baranowska M.**, *Pop-surrealizm (Gałczyński) i następcy. Odbudowywanie braku tego ognia*, w: eadem, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Czytelnik, Warszawa 1984.

4. **Bergson H.**, *miech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
5. **Błoński J.**, *Gańczy ski 1945±1953*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955.
6. **Błoński J.**, *Konstanty Idefons Gańczy ski*, w: idem, *Poeci i inni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956.
7. **Błoński J.**, *Tradycja, ironia i góbsze znaczenie*, w: idem, *Romans z tekstem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.
8. **Błuszkowski J.**, *Stereotypy narodowe w wiadomo ci Polaków. Studium socjologiczno-politologiczne*, Elipsa, Warszawa 2003.
9. **Boksański Z.**, *Stereotypy a kultura*, Funna, Wrocław 2001.
10. **Bystroń S. J.**, *Komizm*, Ossolineum, Wrocław 1960.
11. *Cyganeria warszawska*, wstęp, wybór i oprac. Stefan Kawyn, Bibl. Nar., S. I, nr 192, Wrocław 1967.
12. *Studia nad ide wolno ci*, red. Z. J. Czarnecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1995.
13. **Dąbrowski K.**, *W poszukiwaniu zdrowia psychicznego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
14. **Drawicz A.**, *Konstanty Idefons Gańczy ski*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1973.
15. **Dziemidok B.**, *O komizmie*, Książka i Wiedza, Warszawa 1967.
16. **Filipowicz S.**, *Twarz i maska*, Znak, Kraków 1998.
17. **Frazer J. G.**, *Magia sympatyczna*, w: idem, *Złota gar*, przeł. H. Rzeczkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969.
18. **Fromm E.**, *Ucieczka od wolno ci*, przeł. O. i A. Ziemilscy, przedmową opatrzył E. Wnuk-Lopiński, Czytelnik, Warszawa 1998.
19. **Gańczyńska K.**, *Gańczy ski*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998.
(A to Polska właśnie)
20. **Gańczyńska K.**, *Konstanty, syn Konstantego*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1983.
21. **Gańczyńska K.**, *Spl tawo si , zmierzchno. Wspomnienia*, Iskry, Warszawa 1995.

22. **Gańczyńska K.**, *Zielony Konstanty, czyli opowieść o życiu i poezji Konstantego Idefonsa Gańczyńskiego*, Nasza Księgarnia, Warszawa 2000.
23. **Garczyński S.**, *Anatomia komizmu*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Poznań 1989.
24. *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Słowo. Obraz. Terytoria, Warszawa 2002.
25. *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, oprac. i wstęp M. Głowiński i J. Sławiński, S. I, nr 253, Wrocław 1997.
26. **Głowiński M.**, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Universitas, Kraków 2000.
27. **Głowiński M.**, *Mity przebrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.
28. *Maski*, red. M. Janion i S. Rosiek, t. II, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986.
29. **Jarzębski J.**, *Gra w Gombrowicza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982.
30. *Wspomnienia o Gańczyńskim*, red. A. Kamieńska i J. Śpiewak, Czytelnik, Warszawa 1961.
31. **Kierkegaard S.**, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. A. Dżakowska, „KR”, Warszawa 1999.
32. **Kołąkowski L.**, *Kapitan i brzoza*, w: *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*, oprac. D. Heck, Ossolineum, Wrocław 2003.
33. **Kołąkowski L.**, *O maskach*, w: idem, *Mini-wykłady o maxi-sprawach. Seria trzecia i ostatnia*, Znak, Kraków 2000.
34. **Krokos J.**, *O prawdzie i wolności*, Adam, Warszawa 2000.
35. **Kulawik A.**, *Konstanty Idefons Gańczyński*, Ossolineum, Wrocław 1977.
(Nauka dla Wszystkich, nr 275)
36. **Kulawik A.**, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, Warszawa 1990.
37. **Lam A.**, *Inkrustacja, parodia i parafraza w liryce Gańczyńskiego*, w: *Mag w cylindrze. O pisarstwie K. I. Gańczyńskiego*, pod red. J. Rohozińskiego, Wyższa Szkoła Humanistyczna, Pułtusk 2004.
38. **Łaguna P.**, *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, przedm. W. Maciąg, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

39. **Ławski J.**, *Mi dzy ˚ironij ˚ a matematyk wiary*, w: idem, *Ironia i mistyka. Do wiadczenia graniczne wyobra ni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2005.
40. **Łojek M.**, *Sokrates i Gańczy ski*, [b. w.], Bydgoszcz 2003.
41. **Makowiecki A. Z.**, *Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gańczy ski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.
42. **Matuszewski R.**, *mier poety*, w: idem, *Szkice krytyczne*, Czytelnik, Warszawa 1954.
43. **Miłosz C.**, *Delta ± czyli trubadur*, w: idem, *Zniewolony umysł*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Kraków 1990.
44. **Mitosek Z.**, *Literatura i stereotypy*, Ossolineum, Wrocław 1974.
45. **Niemczuk A.**, *Wolno egzystencjalna. Kant i Kierkegaard*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1995.
46. **Norwid C. K.**, *Utwory wybrane*, wybrał i oprac. Mieczysław Ingot, Ossolineum, Wrocław 1997.
47. **Ossowski S.**, *Konflikt niewspółmiernych skal warto ci*, w: idem, *Dzieła*, t. III, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967.
48. **Passi I.**, *Powaga mieszno ci*, przeł. K. Minczewska-Gospodarek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.
49. **Podraza-Kwiatkowska M.**, *Wprowadzenie do epoki literackiej: Młoda Polska*, w: eadem, *Literatura Młodej Polski*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.
50. **Podsiad A.**, *Słownik terminów i poj filozoficznych*, Wydawnictwo Pax, Warszawa 2000.
51. **Przerwa-Tetmajer K.**, *Poezje wybrane*, oprac. J. Krzyżanowski, Bibl. Nar., S. I, nr 123, Wrocław 1968.
52. **Rożek M.**, *Diabeł w kulturze polskiej. Szkice z dziejów motywu i postaci*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
53. **Rudzińska K.**, *Mi dzy awangard a kultur masow*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

54. **Sandauer A.**, *Dla ka dego co przykrego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
55. **Sandauer A.**, *Początki, wietno i upadek rodziny Miodziaków*, w: idem, *Bez taryfy ulgowej*, Czytelnik, Warszawa 1959.
56. **Sandauer A.**, *Poeta i w tej powszedniości*, w: idem, *Poezi trzech pokoleń*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1973.
57. **Sidoruk E.**, *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Le mian ± Tuwim ± Gałczyński*, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2004.
58. **Sławińska-Okopień A.**, *Metafora bez granic*, w: *Studia o metaforze. 2*, red. M. Głowiński, Ossolineum, Wrocław 1983.
59. **Sławski F.**, *Słowniki etymologicznym j zyka polskiego*, t. I, Towarzystwo Miłośników Języka Polskiego, Kraków 1952-1956.
60. **Słowiński M.**, *Biazen. Dzieje postaci i motywu*, Prolog, Warszawa 1993.
61. *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Ossolineum, Wrocław 1994.
62. *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Ossolineum, Warszawa 1992.
63. **Stróżewski W.**, *O byciu sob*, w: idem, *Istnienie i warto*, Znak, Kraków 1981.
64. *Człowiek jako przedmiot samowiedzy*, red. H. Szabała, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1993.
65. **Sznajderman M.**, *Biazen. Maski i metafory*, Słowo. Obraz. Terytoria, Gdańsk 2000.
66. **Szturc W.**, *Osiem szkiców o ironii*, Universitas, Kraków 1994.
67. **Szymański W. P.**, *Konstanty Idefons Gałczyński*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
68. **Szymański W. P.**, *Konstanty Idefons Gałczyński. Wjazd na wielorybie*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.
69. **Tischner J.**, *My lenie według warto ci*, Znak, Kraków 2002.
70. **Tischner J.**, *Etyka warto ci i nadziei*, w: J. Tischner, J. A. Kłoczowski, *Wobec warto ci*, W drodze, Poznań 2001.

71. **Tischner J.**, *W poszukiwaniu istoty wolno ci*, w: idem, *wiat ludzkiej nadziei*, Znak, Kraków 2000.
72. *Obraz grupca i szaleca w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A. Z. Makowiecki, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1996.
73. **Wirpsza W.**, *Próba o esejach T. Manna*, w: T. Mann, *Eseje*, przeł. J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.
74. **Wyka K.**, *W giel mojego zawodu*, w: idem, *O potrzebie historii literatury. Szkice polonistyczne z lat 1944-1967*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969.
75. **Wyka M.**, *Gaiczyński a wzory literackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
76. **Wyka M.**, *Gaiczyński*, w: *Lektury i problemy*, oprac. J. Maciejewski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1976.
77. **Wyka M.**, *Konstanty Idefons Gaiczyński*, w: *Autorzy naszych lektur. Szkice o pisarzach współczesnych*, pod red. W. Maciaga, Ossolineum, Wrocław 1987.
78. **Wyka M.**, *Twarz i maski poety*, w: *K. I. Gaiczyński, Wiersze i inne utwory. Lekcja z literatury z Mart Wyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
79. **Wyka M.**, *Wstęp do K. I. Gaiczyński, Wybór poezji*, oprac. eadem, Bibl. Nar., S. I, nr 189, Wrocław 1982.
80. **Zawada A.**, *Dwudziestolecie literackie*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995. (A to Polska właśnie)
81. **Żarnowski J.**, *O inteligencji polskiej lat międzywojennych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965.

B) artykuły w czasopiśmie

1. **Balcerzan E.**, *Strategia korespondenta*, „Twórczość” 1977, nr 7.
2. **Baranowska M.**, *Konstanty Idefons Gaiczyński nieodwołalnie poeta*, „Literatura” 1974, nr 20.

3. **Buttler D.**, *Groteska j zykowa Konstantego Idefonsa Gałczyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1973, nr 2.
4. **Gałczyński K. I.**, *O sobie*, „Odrodzenie” 1950, nr 8.
5. *Geniusz czy grafoman? Wypisy z tekstów krytycznych*, „Poezja” 1987, nr 11.
6. **Jarzębski T.**, *By wieszczem*, „Teksty” 1981, nr 4-5.
7. **Kamieńska A.**, *Szcz cie artysty*, „Życie Literackie” 1973, nr 49.
8. **Lewandowski T.**, *Przymiarki do tematu. Konstanty Idefons Gałczyński*, „Poezja” 1987, nr 11.
9. **Melkowski S.**, *Magik i maupiszon mojej i waszej egzystencji*, „Poezja” 1974, nr 7.
10. **Nagrabiński J.**, *Czary-mary sztukmistrza Idefonsa. W spomnieniowy esej o poecie wesołym, przekornym, sentymentalnym i paradoksalnym*, „Poezja” 1987, nr 11.
11. **Pieszczachowicz J.**, *Wieszcz czy brzoza*, „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 8.
12. **Skarga B.**, *Inteligencja zamilkła*, „Gazeta Wyborcza”, z dn. 14-15.01. 2006.
13. **Szymański W. P.**, *Małe rzeczy foremne (Powojenna twórczo K. I. Gałczyńskiego - cz. I)*, „Więź” 1959, nr 12.
14. **Dopart B.**, *Po stronie Gałczyńskiego*, „Życie Literackie” 1980, nr 14.

C) artykuły z internetu

<http://www.verte.art.pl/wlasnymslowem/miedzyhusserlemakartezjuszem/index.html>

<http://www.wsp.krakow.pl/konspekt/16/dom.html>

<http://www.wsp.krakow.pl/konspekt/16/neapol.html>