

STRATY I KORZYŚCI O WOJENNEJ ODYSEI GAŁCZYŃSKIEGO¹

Wojenne losy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego stały się legendą. Jego biografowie podejmowali próby odtworzenia ich przebiegu na podstawie relacji świadków i poetyckich śladów². Niewątpliwie sprzyjała temu postawa samego poety konsekwentnie unikającego wspomnień z tego okresu. Jak pisze Kira Gałczyńska, poeta: „po powrocie do kraju w roku 1946 zapowiedział kategorycznie, że na temat jego obozowych losów³, wojny i wszystkiego co przeżył, mówić nie chce i nie będzie”⁴ i deklaracji tej pozostał wierny.

Gałczyński zachowuje również powściągliwość w przywoływaniu wojennej przeszłości w liryce, co uznać można za kontradycję do strategii poetyckiej uobecniającej się w jego twórczości przed rokiem 1939⁵. W utworach

¹ Szkic ten w pierwotnej wersji opublikowany został pt. *Den Ort verlieren – die Welt gewinnen! Über die Kriegs-Odyssee Gałczyńskis* w pracy: *Räume, Zeiten und Transferprozesse in der polnischen und anderen ostmitteleuropäischen Literaturen Herausgegeben*, red. Ulrike Jekutsch, Wiesbaden 2017, s. 95-118. Niniejsza wersja nieznacznie różni się od pierwotnej ze względu na wprowadzone uściślenia.

² A. Drawicz, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1968, s. 136-147; K. Gałczyńska, *Konstanty syn Konstantego*, Warszawa 1983, s. 64-80; K. Gałczyńska, *Zielony Konstanty, czyli opowieść o życiu i poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Warszawa 2000, s. 172-224; K. Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, Warszawa 2006, s. 171-191.

³ Por. K. Gałczyńska, *Krótką historia „Notatnika”*, [w:] K.I. Gałczyński, *Dzieła wybrane*, wybór, opracowanie, noty i przypisy K. Gałczyńska, t. III, Warszawa 2002, s. 462. Dalej odwołując się do tego wydania, oznaczam je N i podaję numer strony.

⁴ K. Gałczyńska, *Konstanty syn...*, dz. cyt., s. 65.

⁵ Poezja tego okresu obfituje w liczne aluzje do własnej biografii. Wystarczy przypomnieć takie utwory jak: *Śmierć braciszka*, *Ulica Towarowa*, *Szczęście w Wilnie*, *Wielkanoc mojej córki*, *Noctes Aninenses*.

pisanych przed II wojną światową autor *Balu u Salomona* dość często eksploatuje swą biografię, a wybrane zdarzenia i postaci wplata do swych wierszy. Jak pisze Regina Lubas-Bartoszyńska, powołując się na koncepcję Philippe'a Lejeune'a, Gałczyński nie pisał autobiografii wierszem⁶. Jego postawę można określić za pomocą formuły francuskiego badacza poezji autobiograficznej, w zamyśle niebędącej jednak biografią *sensu stricto* – „mieszka w swym poemacie”⁷, a istotą jego poezji „nie jest to, co powiedziane bezpośrednio, ale to, co niewyraźne, ezoteryczne, co krąży między słowami, co zadziwia w zakrętach wersów”⁸. Poetycka spuścizna autora *Niobe* obfituje, zdaniem wspomnianej uczoney, w liczne „fragmentaryczne i ezoteryczne kamyki autobiograficzne”⁹ tak, że powstają z nich „mozaiki i częściowe montaże”¹⁰ umożliwiające odtworzenie biografii twórcy¹¹.

Ustalenia te okazują się szczególnie przydatne w śledzeniu poetyckich i paraliterackich śladów wojennej odysei Gałczyńskiego. Tropy zdarzeń i przeżyć pozostawione przez twórcę w liryce i *Notatniku* są spójne pomimo odmienności genologicznej. Niektóre bowiem utwory liryczne powstały w obozie i zamieszczone były w listach do żony – w ten sposób zyskały samodzielność i pojawiły się w prasie, a później w tomach poezji¹².

Wypowiedzi poety, zwłaszcza opublikowany w 2002 roku *Notatnik*¹³, odświeżają przed czytelnikiem jego wojenne doświadczenia¹⁴. Nielicznie powsta-

⁶ R. Lubas-Bartoszyńska, *Kamyki autobiograficznej mozaiki Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, red. A. Kulawik i J.S. Ossowski, t. 1, Kraków 2005, s. 432.

⁷ Ph. Lejeune, *Écrire sa vie en vers*, „La Faute à Rousseau” 2002, nr 29, s. 30-32. Cyt. za: R. Lubas-Bartoszyńska, dz. cyt., s. 433.

⁸ Ph. Lejeune, *Quand un poème raconte sa vie*, „La Faute à Rousseau” 2002, nr 29, s. 30-32. Cyt. za: R. Lubas-Bartoszyńska, dz. cyt.

⁹ Warto jednak przypomnieć, że badaczka wskazuje również na uobecnianie się w poezji Gałczyńskiego autofikcji. Por. tamże, s. 434-436.

¹⁰ R. Lubas-Bartoszyńska, dz. cyt., s. 433.

¹¹ Badaczka wskazuje, że poezja Gałczyńskiego traktowana właśnie jako „autobiograficzna mozaika”, pozwala na ustalenie nie tylko porządku wydarzeń, ale też jego zainteresowań (lektur), preferencji estetycznych, wiedzy metatekstualnej, postawy ideowej, światopoglądowej i religijnej, a nawet relacje z krytyką literacką. Tamże.

¹² Chodzi o wiersze: *List jeńca* (1942), *Srebrna akcja* (1942), *Dzika Róża* (1942), *Pieśń o fladze* (1943), [*Dopiero gdy wszędzie księżyc...*], *Matka Boska Stalagów*.

¹³ Po raz pierwszy *Notatnik* został opublikowany dopiero w 2002 roku w aneksie zwanym w III tomie *Dzieł wybranych*. Por. K. Gałczyńska, *Krótką historia „Notatnika”*, dz. cyt., s. 467-468.

¹⁴ Dorota Kozicka zaznacza, że w relacjach z podróży wędrowca – tułacza wojennego ujawniają się poromantyczne wzorce. Zwykle przybierają one postać dokumentu tułaczki

łe w tym czasie wiersze oraz osobiste, bezpośrednie wypowiedzi Gałczyńskiego, skłaniają do poszukiwania odpowiedzi na pytanie o ich znaczenie w biografii twórcy. Warto im się przyjrzeć tym bardziej, że różnorodności doznań towarzyszy ambiwalencja. Na pierwszy plan bowiem wysuwa się sprzeczność pomiędzy przymusem wędrówki, a towarzyszącymi jej doznaniem.

Pobyty na Zachodzie został, jak wiadomo, zapoczątkowany pobytem w obozie jenieckim, a późniejsze peregrynacje poety, stanowiące konsekwencję wydarzeń wojennych, paradoksalnie przyniosły spełnienie wcześniej wyrażanych marzeń w zaskakującym momencie życia. W okresie wileńskim Gałczyński pisał:

Na Londyn także brak funduszków,
miła moja.
Lecz po co Londyn? Londyn – nora:
[...]
Więc gwizdź na auto, Kreml i Londyn,
miła moja.

Miła moja, 1934¹⁵

Podróże do Paryża, Brukseli i Grenoble, odbyte tuż po wojnie, bez rodziny, dostarczały silnych wrażeń, ale nieporozumieniem byłoby je traktować jako wędrówki, których cel stanowiły radosne poznanie oraz przygoda. Już same przyczyny tych wypraw wskazują na szczególne położenie poety. Nie wybór, lecz bieg historii pozbawił poetę domu. Dla Gałczyńskiego, o czym wielokrotnie pisano¹⁶, odgrywał on ważną rolę, o czym najlepiej świadczy częste pojawianie się w poezji okresu przedwojennego oraz skłonność do idealizowania go w lirycznych kreacjach. Dom jest w świadomości autora *Balu u Salomona* miejscem, według Yi-Fu Tuana przestrzenią bliską, bezpieczną, oswojonym

lub opowieści koncentrującej się na cierpieniu wędrowca. Gałczyński w swym *Notatniku* łączy obie strategie w utrwalaniu przeżyć towarzyszących konkretnemu etapowi wojennej tułaczki. Por. D. Kozicka, *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2003, s. 52-53.

¹⁵ K.I. Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach*, t. I, red. K. Gałczyńska, B. Kowalska, Warszawa 1979, s. 272. Dalej cytuję według tego wydania, numer tomu i strony podaję bezpośrednio przy przywołanym fragmencie.

¹⁶ Zob. A. Kamieńska, *Szczęście artysty*. „Życie Literackie” 1973, nr 49; K. Gałczyńska, *Natalia i dom w twórczości Gałczyńskiego*, [w:] *Dzieło i życie...*, t. 1, s. 421-429; A. Gomółka, „Opis domu poety” *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego jako przyczynek do rozważań nad znaczeniem 'domu' i 'domowości'*, [w:] *Dům v české a polské literatuře/Dom w literaturze czeskiej i polskiej*, red. L. Martinek, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2009, s. 114-123.

fragmentem nieprzychylnego *spatium*¹⁷. Wartość siedziby jest tym większa, że w przekonaniu poety inteligent i artysta skazany jest na nieustanne przemieszczanie się. Dla twórcy, który pisze: „Wciąż uciekamy. Z miasta do miasta./ Inteligenci.” (*Wciąż uciekamy*, 1936, I 345) dom jest przystanią (*Opis domu poety*, 1937), nawet gdy cechuje go skromność (*O naszym gospodarstwie*, 1934).

Opuszczenie anińskiego domu uznać można za początek wędrówki przypominającej włóczęgę. Zygmunt Bauman, pisząc o ponowoczesnych wzorcach osobowych, wyróżnia dwa: włóczęgi i turysty¹⁸. Pierwszy z wymienionych do wędrówki zostaje zmuszony¹⁹, a wolność kojarzy z posiadaniem domu, przebywaniem w nim, zatem jest ona dla niego równoznaczna z ograniczeniem przemieszczania się. Włóczęga traci wolność wraz z utratą miejsca i, jak dodaje Bauman, „węduje, bo nie ma innego wyboru”²⁰.

Drugi z wymienionych przez badacza wzorców – turysta – przemieszcza się z własnej woli, realizuje niespełnione tęsknoty, a miejsce zmienia, gdy pragnienie wrażeń zostaje zaspokojone. Turysta wszędzie jest u siebie, włóczęga zawsze zaś pozostaje obcy.

Gałczyńskiemu przypadło w udziale doświadczenie włóczęgi, skazanego na wojenną wędrówkę, poczucie wyobcowania i tęsknotę za domem. Warto jednak pamiętać, że poeta podejmuje próby przeciwstawienia się losowi wyznaczonemu przez historię i los włóczęgi pragnie zamienić na los turysty, dla którego nowe miejsca są źródłem wrażeń, a poznanie wiedzie do samopoznania. Aktywna postawa wobec sytuacji życiowej wskazuje na dążenie do odnalezienia celu egzystencji, które uznać można za próbę przeciwstawienia się biegowi zdarzeń. Gałczyński, o czym wielokrotnie wspomina w *Notatniku* i co zaznacza się w jego poezji z tego okresu, pisze „z dna piekła”²¹, którego

¹⁷ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. Agnieszka Morawińska, Warszawa 1987, s. 13 i nn.

¹⁸ Z. Bauman, *O turystach i włóczęgach, czyli o bohaterach i ofiarach ponowoczesności*, [w:] *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 133-164. O turyście w kulturze współczesnej pisze Dean MacCannell, który zaznacza, że dąży w swej pracy do tego, by „stała się rodzajem nowego raportu etnograficznego o stanie nowocześnie go społeczeństwa”. Por. D. MacCannell, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przeł. E. Klekot, A. Wieczorkiewicz, Warszawa 2002, s. XIII.

¹⁹ Zygmunt Bauman pisze: „Nic ich do podróży nie nęciło, nic na wyprawę nie ciągnęło – znaleźli się na drogach, bo ich od tyłu popchnięto, eksmitując z domu, grożąc eksmisją lub czyniąc pozostanie w domu niemożliwym lub nie do zniesienia”. Tamże, s. 149.

²⁰ Tamże.

²¹ Notatkę z 13 IX 1941 rozpoczyna Gałczyński od słów: „Ex interno inferiori”. Zob. N, 404.

zło pragnie przezwyciężyć, a przebywanie w innej przestrzeni przekształcić w doświadczenie epistemologiczne.

Ślady postawy włóczęgi i turysty, zaznaczające się w twórczości autora *Niobe* z okresu wojny, korespondują ze wskazanymi przez Marca Augé figurami zapomnienia. Badacz ten uznaje, że zapomnienie, jako kontradycja pamięci, w decydujący sposób wpływa na istnienie. „Nasze życie praktyczne, nasze życie codzienne, jednostkowe i we wspólnocie, prywatne i publiczne, organizuje się dzięki formom zapominania” – zauważa badacz²². Wśród nich wyróżnia trzy formy określane jako figury zapomnienia: figurę powrotu, zawieszenia i rozpoczęcia²³. Pierwsza z nich polega na dążeniu do odzyskania przeszłości przez zapomnienie teraźniejszości²⁴, druga wyraża pragnienie zakotwiczenia się w teraźniejszości przez czasowe unieważnienie przeszłości i przyszłości²⁵, trzecia natomiast stanowi świadectwo podjęcia próby nowego życia – „narodzenia” przez ukierunkowanie się na przyszłość możliwe jedynie, gdy zapomnimy przeszłość²⁶.

Figury te uobecniają się w dziełach Gałczyńskiego, przy czym dwie pierwsze z wymienionych – powrotu i zawieszenia – odnajdujemy w liryce i zapiskach obozowych, trzecią – rozpoczęcia w poezji powojennej. Można również dostrzec wyraźną korelację ze strategią włóczęgi i turysty. Postawie bezdomnego wędrowca odpowiada figura powrotu, natomiast turyście – nieco mniej wyraźna figura zawieszenia. Przywołane tu postawy i figury oraz relacje pomiędzy nimi okazują się nadzwyczaj przydatne w refleksji nad literackimi tropami wojennej i powojennej tułaczki Gałczyńskiego, szczególnie zaś nad bilansem korzyści oraz strat, jakie przyniosły one artyście.

Zacznijmy zatem rozważania od tych wypowiedzi poety, w których ujawnia się postawa wędrowca i figura powrotu. Warto od razu zaznaczyć, że jej obecność dostrzec można zarówno w utworach lirycznych, jak: w obozowym *Notatniku*. Wyraźniejsze i liczebnie przeważające zaznaczanie się jej w zapiskach należy, jak sądzę, łączyć w pierwszej kolejności z poetyckim kryzysem, jaki Gałczyński przeżywał w początkowym okresie wojny oraz z genologią. Proza, a zwłaszcza diariusz, należy bowiem do form umożliwiających obszerniejsze wypowiedzenie się, co w warunkach obozowych stanowiło namiastkę

²² M. Augé, *Formy zapomnienia*, przeł. A. Turczyn, wstęp J. Mikułowski Pomorski, Kraków 2009, s. 33.

²³ Tamże, s. 60 i nn. W dalszych rozważaniach zachowuję pisownię autora (kursywa).

²⁴ Tamże, s. 60.

²⁵ Tamże, s. 61.

²⁶ Tamże, s. 61-62.

intymności. W obu jednak – prozie i dzienniku – pojawiają się rozważania na podobne tematy, stąd też pomimo ich odmienności (wiersz – proza, wypowiedź literacka – wypowiedź paraliteracka) omawiane będą równolegle.

Włóczęga, zaznacza Bauman, do wędrowni zostaje zmuszony, niechętnie więc opuszcza swój dom²⁷. Takie doświadczenie stało się udziałem Gałczyńskiego, a sytuacja egzystencjalna, w jakiej się znalazł, wymuszona została przez historię. Poeta już w pierwszym roku wojny wyraźnie sygnalizuje postawę włóczęgi pozbawionego domu, obecności bliskich i poczucia bezpieczeństwa. Gałczyński w nowych warunkach chętniej wraca pamięcią do przeszłości, manifestując obcość wobec nowych przestrzeni. Twórca ostentacyjnie obok daty powstania utworu umieszcza informację o miejscu. *List jeńca* (1939) opatrzony jest notą „Stalag Altengrabow” (I, 468)²⁸, jeszcze dobitniej poeta akcentuje swe położenie w wierszu pt. *Sen żołnierza* (1939), w którym zaznacza: „Pisane w niewoli” (I, 467). Podobną rolę odgrywają tytuły, podobnie jak wspomniane wzmianki o charakterze paratekstualnym²⁹. W przywołanych wcześniej wierszach wyraźnie implikują one oddalenie, utratę wolności (*List jeńca*) oraz nowy status (żołnierz, jeńiec), a także eskapizm (*Sen żołnierza*). W obu tych utworach podmiot dąży do powrotu do przestrzeni utraconych i bliskich. Znamienne jest, że bohaterowie tych liryków nie wykazują zainteresowania nowym miejscem, ani też spotkanymi ludźmi, co wskazuje na uobecnianie się figury powrotu. Nieobecności jakichkolwiek znaków nowego *spatium* w samym utworze, towarzyszy obecność najbliższych: żony, matki i córki oraz domu. Poeta eksponuje tęsknotę, posługując się topossem snu, w którym niemożliwe staje się możliwe. Przywołana w nim rodzina i dom współtworzą obraz życia szczęśliwego, przeciwstawionego realnemu położeniu podmiotu. W sennym marzeniu dominuje harmonia. Dom otoczony

²⁷ Z. Bauman, dz. cyt., s. 149.

²⁸ Tak dzieje się w we wszystkich utworach tam powstałych.

²⁹ W koncepcji Gerarda Genette’a paratekstualność to drugi typ transtekstualności. Polega on na relacji pomiędzy tekstami manifestującej się w tytule, podtytule, śródtytule, przedmowie, posłowniu, wstępie, na końcu w uwagach od wydawcy, notach na marginesie, u dołu lub na górze strony, ilustracjach, wkładkach reklamowych, notatkach wydawcy etc. Warto przypomnieć, że Michał Głowiński uznaje ten typ transtekstualności za wątpliwy, ponieważ, w przeciwieństwie do pozostałych, nie uwzględnia relacji między tekstami. Stąd też badacz proponuje usunąć paratekstualność z typologii, ewentualnie uznać za przejaw metatekstualności. Zob. G. Genette, *Palimpsesty*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1996, s. 319-320; M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] *Prace wybrane*, t. V, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 11.

ogrodem, kwiaty, ptaki, dziecko śpiące w kołysce, dostatek i najbliżsi cieszący się dobrym zdrowiem oraz cisza to konwencjonalne komponenty wyobrażenia życia szczęśliwego, które jednak w odniesieniu do sytuacji lirycznej oraz okoliczności powstania utworu, zdają się sporo mówić o położeniu i emocjach podmiotu. Naiwny obraz traci zatem znamiona banału skoro podkreśla *à rebours* dramatyzm przeżyć.

W *Liście jeńca* obcość włóczęgi manifestuje się w podobny sposób. W utworze tym jednak podmiot uwagę skupia na ukochanej, adresatce listu. Jedynym w wierszu odniesieniem do położenia podmiotu są słowa usytuowane w pierwszej i ostatniej strofie:

i widzę twój cień na ścianie,
i noc jest taka wiosenna!
[...]
Ty jesteś światłem świata
i pieśnią mojej drogi.

I, 468

Gałczyński niezbyt precyzyjnie określa przestrzeń, dokładniej akcentuje czas, ale za najważniejsze w tej wypowiedzi uznać należy ostatnie słowa. Poeta, co znamienne dla włóczęgi, nie skupia uwagi na miejscu, w które rzucił go los, co nie przeszkadza mu zachwycać się porą roku i nocą, ważnych w jego liryce przedwojennej³⁰. Najwyraźniej zatem w świadomości Gałczyńskiego cykl i piękno natury stanowią obszar doznań niezwiązanych z konkretnym miejscem i czasem, zawsze wywołującym emocje i doznania estetyczne³¹. Ostatnie z przytoczonych wersów przynoszą potwierdzenie przypuszczenia, że poeta oddzielony od bliskich i domu pojmuje swe położenie jako wędrówkę, być może nawet w znaczeniu najszerszym – całego życia, skoro w *Notatniku* już rok wcześniej pojawia się myśl o tym, by: „Czuć się w życiu przechodniem” (N, 389). W wierszu tym podmiot-włóczęga, kierując myśli ku

³⁰ Zob. Z. Kubiszyn-Mędrala, *Szkic do poetyckiego obrazu „księżycy” w poezji K.I. Gałczyńskiego*, [w:] *Dzieło i życie...*, t. 1, dz. cyt., s. 189-208; E. Górecka, *Nocne niebo w poezji Konstantego I. Gałczyńskiego*, [w:] *Poezja i astronomia*, red. B. Burdziej i G. Halakiewicz-Sojak, Toruń 2006, s. 557-572; M. Stala „Mój departament to jest: księżyc”. *Związłe wprowadzenie w lunarne gry Gałczyńskiego*, [w:] *Literatura – Punkty widzenia – Światopoglądy. Prace ofiarowane Marcie Wyce*, red. D. Kozicka i M. Urbanowski, Kraków 2008, s. 39-53.

³¹ W *Notatniku* czytamy: „Zimą paliły się nad kominkiem świece zielone, zaś ogień z kominka był złoty, a przez szyby opiekuńcze niebo. Dziś nie ma ani kominka, ani świec, ale niebo jest tak samo opiekuńcze jak dawniej” (N, 412).

ukochanej, poszukuje harmonii, czego sygnałem jest nawiązanie do kompozycji kołysanki³² – formy muzycznej odnoszącej się do konkretnej sytuacji, charakteryzującej się wolnym rytmem³³ i subtelną muzyką.

Podmiot liryków powstałych w Altengrabow znajduje się w szczególnym położeniu – jest włóczęgą, ale jednocześnie jest też więźniem zamkniętym w obozie. Pozbawienie wolności implikuje szereg innych ograniczeń, poza swobodą myśli i emocji. Gałczyńskiemu duchowe ocalenie przynosi wspomnienie rodziny, zwłaszcza żony. Poeta deklaruje w *Notatniku*: „Każdy dzień to tylko ramy do portretu mojej dalekiej rodziny” (N, 389). Przywoływana wielokrotnie Natalia jest postacią sakralizowaną zarówno w liryce, jak i w diariuszu. We wspomnianym wcześniej *Liście jeńca* w strukturę kompozycyjną kołysanki poeta wpisuje wyliczenie jej zalet. W utworach powstałych w obozie jenieckim figura powrotu manifestuje się w kreacji sytuacji lirycznej. Tęskniący włóczęga marzenie o bliskości realizuje w postaci wyznania, którego adresatką jest żona. Gałczyński unika jednak dosłowności. Postać Natalii nie jest bezpośrednio przywołana, nie pada nawet jej imię, ale siła uczucia podmiotu jest eksponowana dzięki wprowadzonym metaforom, najczęściej floralnym, nieprzypadkowo sytuowanym w tytule. *Srebrna akacja* (1942)³⁴ i *Dzika róża* (1942) to wiersze, w których Natalia sytuowana jest w sferze *sacrum*. Poeta, pisze Jędrzychowska, stosuje reifikująco-przyrodnicze nazwania³⁵, które implikują trwałość i piękno. Gałczyński wzbogaca je o aluzje do *sacrum*. Poeta pisze:

³² Kochanie moje kochanie,
dobranoc, już jesteś senna
[...]
lecz powiedz mi na dobranoc
wyszeptaj przez usta sennie:
I, 468

³³ Por. *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 453; *Dictionnaire de la Musique*, red. M. Vignal, Paris 1990, s. 71.

³⁴ Utwór ten był dedykowany żonie. Poeta na obozowym blankiecie przesłał ją Natalii, poprzedzając słowami: „Niech to będzie mój skromny podarunek dla Ciebie na rocznicę naszego cudownego ślubu” (I, 473). W wierszu tym poeta nawiązuje do pojawiającego się już we wcześniejszych utworach określenia Natalii jako srebrnej. W liryku pt. *O naszym gospodarstwie* czytamy: *O, zielony Konstanty, o, srebrna Natalio!* (I, 268). Jak zauważa Maria Jędrzychowska, epitety określające Natalię nie charakteryzują jej, ale wyrażają emocje twórcy. Zob. M. Jędrzychowska, *Gałczyńskiego paradygmat miłosnej ekspresji*, [w:] *Dzieło i życie...*, t. 1, dz. cyt., s. 130.

³⁵ Tamże, s. 131.

akacja to jest pieśń,
gdy się wysrzebrza,

to płynie do twoich ust
i do mnie wraca –
na chwałę małych bóstw –
[...]

O, jakież płynie szmer
z tej świętej woni!
Pałę przed nimi serce,
jak u ikony;

Srebrna akacja, I, 470

O Dzikiej Róży droga śpiewa pieśń
i śmieje się, złoty zacząć ślad.
Dzika Różo! Świczysz przez mrok.
Dzika Różo! Słyszysz mój krok?

Dzika Róża, I, 474

Postawa włóczęgi i figura powrotu jeszcze mocniej zaznaczają się w *Notatniku*. Podobnie jak w poezji, tak i tu Gałczyński ucieka myślami do rodziny, przy czym „komentowanie *profanum* przez *sacrum*”, zdaniem Stanisława Stabry, nie należy do rozwiązań artystycznie udanych³⁶. Dobrym przykładem rodzącego się kultu żony jest stwierdzenie poety, że: „choć Matka Boska to jedno, a Venus to drugie, czczę jedną i Drugą” (N, 429), w którym Gałczyński nawiązuje do tradycji pogańskiej³⁷ i chrześcijańskiej. Natalię nazywa Cesarzową (pisownia poety)³⁸, a miejscem oddawania jej czci czyni brzozę, pod którą składa dary (gałązki jarzębiny, kasztan dla córki – N, 410, 423, 426), modli się (N, 410) i wyznacza dzień kultu (N, 419, 434) – środę – w tradycji, co sam Gałczyński zaznacza, poświęconą Matce Boskiej (N, 419, 434). Sakralizacja żony sąsiaduje z chrześcijańską modlitwą błagalną³⁹ (N, 414, 444, 445, 447),

³⁶ S. Stabro, *Pomiędzy dziariuszem a dziennikiem. Życie nie całkiem na niby. O „Notatniku” obozowym K.I. Gałczyńskiego*, [w:] *Dzieło i życie...*, t. 2, dz. cyt., s. 642.

³⁷ Warto zwrócić uwagę na opis Natalii zwarty w *Notatniku*: „twarz Natalii jest jak twarz starożytnej cesarzowej w czerwonym blasku zachodu”, N, 395.

³⁸ N, 395, 401, 406, 410, 412, 414, 419, 423, 426, 434.

³⁹ Zob. K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, przeł. T. Mieszkowski i P. Pachciarek, wstęp A. Skowronek, Warszawa 1996, s. 294.

dziękczynną (N, 446) często wersji łacińskiej⁴⁰ oraz kultem maryjnym⁴¹, co nie przeszkadza poecie najbliższych, szczególnie Natalię, uznać za prywatnych świętych. Czytamy bowiem „Za pomocą Ducha Świętego i świętych: Natalii, Wandy, Kiry, Wiery, Mieczysława i Konstantego, i Mikołaja, rozpoczynam, moje planowane na dzień dzisiejszy rozważania teatralne” (N, 397), „Kira, Natalia, Mama, Laus Mariae. Amen” (N, 422), „Kira, Natusia, Mama, Jerzy i Duchy Najdroższych Zmarłych – wspomagajcie mnie w walce o honor” (N, 429).

W świadomości włóczęgi rodzina zajmuje najważniejsze miejsce. Przywołuje ją nie tylko w modlitwie, ale także budząc się (N, 414), zasypiając (N, 406, 423, 447), przyglądając się przyrodzie („Widziałem dziś żurawie. Wysoki klangor niesły na południe. Myślałem o Natalii, Kirze, mamie, Aninie, Amen”, N, 417), czytając listy (N, 408, 419). Czasem zdaje się mu, że dostrzeżga bliskich (N, 401, 443), kiedy indziej zaś poetycko wyobraża ich jako gwiazdy (N, 445). Pisze też:

Wieczór. Przed chwilą byłem na modlitwie, na modlitwę w tej ciasnej izbie wpłynąłem jak na morze, a na tym morzu była wyspa mojej miłości, A na tej wyspie kołysały się trzy moje złote trzciny: żona, córka, i najukochańsza matka mojej żony. Amen (N, 388)

W obrębie figury powrotu mocno eksponowana jest również postać córki, o której pisze: „(Zdaje mi się czasem, że Kira to moje serce, a Natalia to moje ciało)” (N, 409). Choć nie jest sakralizowana w takim stopniu, jak żona, to pojawia się wyjątkowo często⁴². Poeta nie stroni od stwarzania iluzji jej obecności – daruje jej kasztan (N, 426), biedronkę (N, 434), rzuca szyszki z wiarą, że do niej dotrą (N, 411).

Wojenne oddalenie skłaniało również do częstego powracania myślami do domu. O ile w liryce tego okresu był on poetyckim wyobrażeniem, o tyle w obozowych zapiskach Gałczyński wspomina dom realny – aniński. Już na początku *Notatnika* odnajdujemy stwierdzenie wskazujące na dążenie do powrotu w rozumieniu, jakie proponuje Augé. Poeta zauważa bowiem: „A jednak chwilami, a w gruncie rzeczy ciągle, jestem myślowo nadal w mojej pustelni anińskiej” (N, 392). Wyobrażenie domu jako pustelni ewokuje szereg skojarzeń. Okazuje się, że anińska siedziba podczas pobytu w Alten-

⁴⁰ Por. E. Górecka, *Wiara i język. O „Notatniku” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] *Literatura i wiara*, red. A. Sulikowski, Szczecin 2009, s. 193-194.

⁴¹ Zob. S. Stabro, dz. cyt., s. 639; E. Górecka, dz. cyt., s. 195.

⁴² N, 395, 397, 408, 409, 411, 414, 417, 419, 425, 424, 426, 429, 434, 444, 448, 446, 447.

grabow jawi się diaryście jako samotnia i miejsce duchowego rozwoju. Gałczyński jednak w tych przywołaniach nie jest konsekwentny, co zaznacza się w uwzględnieniu szczegółów domu, implikujących codzienność rodzinnego życia i to zarówno w sferze *profanum*, jak i *sacrum*. Anińska kuchnia i wspomnienie kawy parzonej po turecku (N, 414) oraz ikona Matki Boskiej Kazańskiej (N, 399) to nieliczne, ale znaczące detale wskazujące na przywiązanie do miejsca. Poświadczeniem go jest także sygnalizowane w zapiskach ustanowienie „dnia anińskiego” (środa, N, 439), poświęconego Matce Boskiej i Merkuremu.

Postawa włóczęgi współlistniejąca z figurą powrotu manifestuje się w wypowiedziach Gałczyńskiego nie tylko w przywoływaniu przeszłości, ale też w werbalizowaniu poczucia straty. Z takimi wzmiankami spotykamy się w *Notatniku* kilkakrotnie. Uwagę przykuwa w nich fakt, że odnoszą się one zarówno do codzienności, jak i sfery ducha. Poeta odczuwa niewygodę, żali się na nudę (N, 439) i niemoc twórczą:

Stół, który się chwieje, kaganek z pękniętym szkłem, i gotowanie kompotu z sacharyną w zwariowanej porze, [...] i kiepski tytoń, i brudna bielizna, i ości jęczmienia w pępku, i księżyc wyłącznie wojenny, który już dawno utracił wszelkie walory liryczne, [...] i bezsilna, bezbrzeżna złość na głupotę, ciemnotę i chamstwo [...] (N, 390-391)

„Szkoda gadać, ale człowiek ma tu skrzydła stulone i namokłe” – pisze poeta w *Notatniku* (N, 432), w wierszu *Matka Boska Stalagów* zaś bohaterka stwierdza: „Znam wasze wszystkie troski i wszystko, co was zasmuca,/ listy i noce samotne, i dni beznadziejnie długie” (1944, I, 479).

Wobec takich stwierdzeń warto jednak zachować czujność. Konstatacje te bowiem kontrastują z refleksjami zawartymi w diariuszu. Ich lektura dostarcza licznych świadectw podejmowania prób odnalezienia się w nowej sytuacji i miejscu, poszukiwania sensu egzystencji, duchowego ocalenia. Wyraźnie rysuje się w nich dążenie poety do porzucenia wyznaczonej mu roli włóczęgi i przyjęcie roli turysty w warunkach ekstremalnych – obozowej niewoli i wojennej peregrynacji.

Pobyt w Altengrabow stał się w pierwszej kolejności doświadczeniem samodoskonalenia. Poeta uświadamia sobie rolę otoczenia („gromady”) w formowaniu wrażliwości:

Wolałbym teraz mieć za oknem tylko Atlantyckie lub tylko Alpy, ale z drugiej strony jest prawdopodobne, że plan i sposób opanowania dnia, wybór treści dnia itd. właśnie kształtują się, i to boleśnie, w ciągłym ścieraniu się z gromadą: z przyja-

ciółmi, którzy zawracają nam głowę, i z nieprzyjaciółmi, którzy chętnie by nam głowę urwali.

Przez gromadę wędruj jak słoń przez splątaną puszcę. Tylko mało trąbić, a dużo wędrować, ciągle w jednym kierunku. Zatrąbisz i zatańczysz na końcu drogi. Amen. (N, 392)

Wspomniany przez diarystę cel wędrowki stanowiły odkrywana mozolnie wiara⁴³, refleksja nad sztuką oraz doznania czerpane z kontaktów z poznawanymi ludźmi.

W pierwszej kolejności przyjrzymy się sztuce. Nietrudno dostrzec, że rozważania na jej temat wykraczają poza teraźniejszość. Poeta, pozbawiony kontaktu z nią, wielokrotnie nawiązuje do sztuki w swych zapiskach. Uwagę jejńca zajmują: proces twórczy, konkretne dzieła, koncepcja sztuki oraz jej miejsce we współczesnym świecie. Poeta tworzy własną wizję literatury⁴⁴, która powinna służyć jednostce. Utylitaryzm sztuki wymaga, jego zdaniem, zmiany postawy artystycznej. Gałczyński pisze: „Stosunek mój do literatury będzie bardziej chłodny, majsterski, mniej liturgiczny, sakralny i prorocki, słowem skromniejszy” (N, 434). Obozowa bezczynność okazuje się dla twórcy czasem, który można wykorzystać – pragnie poświęcić go samej twórczości („I daj mi pisać dużo”, N, 394) oraz artystycznym poszukiwaniom. Poeta snuje rozważania na temat form teatralnych – począwszy od dramatu alegorycznego po realistyczny⁴⁵, zastanawia się też nad przyszłością tej sztuki, wieszcząc ukształtowanie się nowego odbiorcy i twórcy (N, 398)⁴⁶. Najwięcej miejsca poświęca Gałczyński planowaniu dzieła *Orfeusz* lub *Πετυμοκ*. Uwagi te zawierają wzmianki dotyczące fabuły, struktury (po części muzycznej) oraz stylistyki⁴⁷.

Wywody diarysty odnoszące się do teatru po części jedynie aktualizują przeszłość (dawne formy, postawy twórcze, etc.), bardziej zaś ukierunkowane są na przyszłość. Z podobną tendencją spotykamy się we wzmiankach, w których poeta sygnalizuje dojmującą potrzebę obcowania ze sztuką. Niedosyt wrażeń i nieznośna powtarzalność prostych zajęć sprawiają, że marzeniu

⁴³ Rozważania te jedynie sygnalizuję, ponieważ szerzej piszę o tym w: E. Górecka, dz. cyt. Por. też: S. Stabro, dz. cyt.

⁴⁴ Zob. E. Górecka, *Wizja teatru w „Notatniku” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] *Między teatrem a światem. W kręgu problemów dramatu, sztuki scenicznej i teatralizacji kultury*, red. R. Strzelecki, Bydgoszcz 2010, s. 133-134.

⁴⁵ Tamże, s. 134-135.

⁴⁶ Tamże, s. 137-138.

⁴⁷ Tamże, s. 138-141.

o lekturze i słuchaniu muzyki zawsze towarzyszą wspomnienia ulubionych twórców i dzieł. Myśli te powracają na kartach *Notatnika* wyjątkowo często, a uwagę przykuwa fakt, że towarzyszą one poecie nawet w trakcie wykonywanych prac wymagających siły fizycznej, nie zaś intelektu. Gałczyński najwięcej miejsca poświęca literaturze, wymieniając zarówno konkretnych twórców, czasem ich dzieła – najczęściej mu znane. Ich przywołania trudno byłoby jednoznacznie uznać za przejaw ucieczki do przeszłości, dawnego życia i własnych doświadczeń czytelniczych. Nawiązania do nich można raczej traktować jako wyraz dążenia do zachowania wrażliwości, rodzaj bardzo indywidualnie kreowanej utopii zakonu, którą Jerzy Szacki rozumie jako rodzaj duchowej wspólnoty przeciwstawianej negowanej przez nią otaczającej rzeczywistości⁴⁸. W zapiskach poety potrzeba obcowania ze sztuką, w znacznym stopniu niemożliwa do zaspokojenia, sygnalizowana jest przez wzmianki o pisarzach i konkretnych utworach, których lektura nie tylko miałaby odebrać od codzienności, ale też w nowych, ekstremalnych warunkach, stanowić szczególne doświadczenie⁴⁹. Licznie wymieniane nazwiska i tytuły nie stanowią, co należy mocno podkreślić, relacji intertekstualnych⁵⁰. Są one sporadycznie komentowane⁵¹, poeta stroni też od dialogu. Obecność alegacji⁵² potwierdza przypuszczenie, że dopiero zetknięcie się w obozie z niegdyś czytany dziełami, mogło stać się impulsem do nowych interpretacji manifestujących się w postaci dialogicznych komentarzy w diariuszu.

Listę twórców i dzieł można zatem uznać za świadectwo wrażliwości artysty i obszar intelektualnej wolności, paradoksalnie ograniczonej brakiem bezpośredniego dostępu do lektury. Pojawiające się nazwiska – tych jest znacznie więcej w *Notatniku* niż tytułów – wskazują na szerokie horyzonty intelektualne Gałczyńskiego. Wśród wymienianych autorów dzieł literackich odnajdujemy bowiem Pindara (N, 432), Horacego (N, 403), Dantego

⁴⁸ J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 1980, s. 53-54.

⁴⁹ Gałczyński pisze: „Myślałem na polu: Tamci pracują na akord dla tych marek [...] Ale gdyby tak mnie za 6 morgów dano Gibbona, a za 4 Leibniza, czy nie robiłbym jak głupi?” (N, 407).

⁵⁰ Głowiński przez intertekstualność rozumie relację polegającą na tym, że „odwołanie do tekstu wcześniejszego jest elementem budowy znaczeniowej tekstu, którym, ono się dokonuje”. M. Głowiński, dz. cyt., s. 13.

⁵¹ Do wyjątków należy wzmianka zamieszczona pod datą 13 IX 41: „W robieniu nowego Dantego w epoce 1939 można się potknąć i wykierować na nowego Baudelaire’a, a Baudelaire w dantejskiej katedrze jest zaledwie jedną z chimer. Medytację powyższą zawdzięczam lekturze antologicznych rozważań T.S. Eliota” (N, 405).

⁵² Według Giselle Mathieu-Castellani, jest to nawiązanie, w którym przywołany tekst traktuje się jako wzorzec. W innym znaczeniu używa go Głowiński – alegacja jest odwołaniem pozbawionym dialogowości. Tamże, s. 22-23.

(N, 390, 405), Boccaccia (N, 394), Klopstocka (N, 410), Goethego (N, 410), E.T.A. Hofmanna (N, 435), Hugo (N, 421), Baudelaire'a (N, 405), Huxleya (N, 395), D'Annunzia (N, 390), Kiplinga (N, 420), Tołstoja (N, 412, 421), Eliota (N, 405), Hearn'a (N, 395) i Lönsa (N, 399). Nietrudno dostrzec, że polifoniczna struktura intelektualnych fascynacji wskazuje na zainteresowania poety nieograniczające się do konkretnego okresu w literaturze, ani rodzaju czy gatunku, ani też kręgu kulturowego.

Nieco więcej także o samym twórcy dowiadujemy się z nielicznie przywołanych tytułów utworów literackich i aluzji do nich. Poza szczególną rolę odwołań do *Biblii*, zwłaszcza zaś *Ewangelii św. Jana* (N, 148, 435), poeta wspomina *Boską Komedię* (N, 408), kilkakrotnie *Annę Kareninę* (N, 443, 447), które w zestawieniu z przywołanymi postaciami literackimi – Guliwer, Don Kichot, Robinson (N, 394) i aluzją do wielkiego dzieła Dantego („las dantejski”, N, 433) – tworzy nie tylko zaskakujące zestawienie i świadectwo intelektualnych poszukiwań, ale też trop kondycji poety. Wymienionych bohaterów łączy bogactwo doświadczeń oraz utożsamianie wartości życia z poznaniem. Niewykluczone więc, że dla Gałczyńskiego literatura stała się impulsem do przebudowy postawy wobec świata.

Początki metamorfozy włóczęgi zaznaczają się również w częstym przywoływaniu prac znanych historyków – od Tacyta (N, 412, 421) po Gibbona (N, 395, 407, 412, 420, 421). Zainteresowanie historią starożytną pozornie może wydawać się przejawem ucieczki od teraźniejszości, ale kryje się za nim dążenie znacznie głębsze – pragnienie zrozumienia historii. W takim ujęciu poeta zdaje się przekraczać granicę „tu” i „teraz”, by zagłębiać meandry historiozofii⁵³, ostatecznie zawsze odnoszącej się do przyszłości. Nie bez powodu twórca wspomina o lekturze „Mein Kampf” i dodaje: „Z tej książki można się dużo nauczyć!!!” (N, 445).

Przejawem przeistaczania się włóczęgi w turystę są także nawiązania do wielkich filozofów. Gałczyński wprawdzie pozbawia je komentarza⁵⁴, ale same nazwiska odsłaniają horyzonty poety – Tomasz z Akwinu (N, 438), Pascal (N, 443), Leibniz (N, 407, 411, 412), Kant (N, 411, 412)⁵⁵. Pocie ich dzieła są niezbędne ze względu na przyszłość, nie zaś przeszłość, skoro pisze:

⁵³ W *Notatniku* odnajdujemy rozważania na temat współczesnej epoki (N, 398, 399, 401, 402) w ujęciu historyczno-socjologicznym.

⁵⁴ Wyjątek stanowi wzmianka na temat lektury Pascala – „Rano zacząłem Pascala i »Annę Kareninę«. Pascal wydawał mi się zbyt głęboki, a Tołstoj zbyt płytki” (N, 443).

⁵⁵ Autor *Notatnika* nie przywołuje tytułów, a pojawiające się metonimie wskazują na głębokie zakorzenienie się w jego świadomości dzieł wielkich filozofów.

Śnią mi się, psiakrew, jakieś inkunabuły (Wiegendrucke) bezcenne, encyklopedie pierwszorzędne, a nade wszystko ci autorzy, którzy, czuję potrzebni mi są obecnie do budowy: a więc Tołstoj, Tacyt, Leibniz, Kant, Gibbon, Akwinata, no i wielu innych. (N, 412)

Kluczowe w tej wypowiedzi słowo „budowa” odnosi się do formowanych poglądów na temat porządku świata, zwłaszcza zaś sztuki i wiary. Gałczyński snuje rozważania ogólne na temat istoty pierwszej z wymienionych (N, 398, 416, 432), ale też często wyraża potrzebę obcowania nie tylko z literaturą, o czym była już mowa, ale muzyką, zajmującą ważne miejsce w jego życiu i twórczości już przed wojną⁵⁶. Poeta cofa się w przeszłość, gdy wyraża marzenie o słuchaniu dzieł ulubionych kompozytorów (Mozart, N, 423, 396; Beethoven, N, 421, 423). Jednocześnie skupia się na chwili, skoro nie pomija w zapiskach słuchania muzyki Mozarta (N, 445), tanga (N, 437) i jazzu (N, 441), ani też informacji zaczerpniętych z prasy o niemieckim repertuarze (*Don Carlos*, *Wesele Figara*, N, 396). Niewątpliwie jednak myśli Gałczyńskiego coraz częściej kierują się ku przyszłości, o czym świadczą wzmianki na temat lekcji muzykologii pobieranych u porucznika Kona (N, 440) i planów na powojenną przyszłość:

Gdy za łaską i wstawiennictwem Matki Boskiej powrócę zdrów do domu i wszystkich w zdrowiu zastanę, pierwszym moim krokiem będzie krok do konserwatorium muzycznego na klasę kompozycji. (N, 434)

Pobyt w obozie i nowi ludzie skłonili poetę do poszukiwań duchowych, sytuujących się, jak pisze Stanisław Stabro, w „zbiorową historię świadomości religijnej polskiego inteligenta, spod znaku inspiracji personalistycznych”⁵⁷. Próbnym odzyskania wiary⁵⁸ towarzyszy nie tylko lektura Biblii, ale też pism teologów, w przeciwieństwie do dzieł filozofów cytowanych i komentowanych – „*Vie surnaturelle*” (N, 439) André Maleta oraz „*L’Orthodoxie*” Siergieja Bułgakowa (N, 442, 443)⁵⁹. Gałczyński, konfrontując ich poglądy z własnymi, szczególnie obozowymi doświadczeniami, wytycza pośrednio kierunek

⁵⁶ Por. J. Żurawska, *Struktura muzyczna poematów K.I. Gałczyńskiego*, [w:] *Życie i twórczość...*, dz. cyt., t. 1, s. 71-88; W. Lięża, *Muzyka jako święto w liryce Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, tamże, s. 89-103.

⁵⁷ S. Stabro, dz. cyt., s. 635.

⁵⁸ Piszę o tym w: E. Górecka, *Wiara i język...*, dz. cyt., s. 183-199.

⁵⁹ Przywołane pisma świadczą o poszukiwaniach duchowych, ukierunkowanych przez spotkanych w obozie duchownych: franciszkanina père Yve’a i teologa prawosławnego Markarianca.

duchowej przemiany, która ma odmienić jego przyszłe życie. Przekonanie francuskiego trapisty o potrzebie przyjęcia dobra i kształtowaniu woli rozumianym jako przeciwstawienie się atropii sił duszy i konieczności stałego doskonalenia się (N, 439) poeta poddaje krytyce i stwierdza:

Praxis: Milieu ateistów i niewątpliwej nudy, która tu panuje, składa na mnie obowiązek nie tylko uodpornienia się przeciwko złym wpływom, ale wysiłku woli i kierunku przekształcenia tego milieu ma moją modłę. (N, 439)

Wspomniane wcześniej przez diarystę działania odnoszą się także do ludzi, których obecność okazała się ważnym ogniwem przemiany włączęgi w turystę. Figura zawieszenia, jak pamiętamy, polega na odsunięciu na dalszy plan przeszłości oraz przyszłości, by uwagę skupić na terażniejszości⁶⁰ i stanowi przygotowanie do ostatecznego etapu metamorfozy – podjęcia próby nowego życia⁶¹. Nicola (N, 394), Peppi (N, 394), Esterina (N, 402), père Yve, teolog Markarianc, to obok rodaków (m.in. Janek, Słoniewski) oraz „gromady”, stanowią źródło przeżyć, o których poeta pisze:

To, co mnie tu spotkało jest nieprawdopodobne: kultura, książki, rozmowy, wspomniały aumônier francuski, [...] ciekawy młody prawnik i technolog naftowy z Krakowa, malarz ze Lwowa, piękny Słoweniec i tysiąc rzeczy, których w tej chwili nie mogę ująć. (N, 436)

Wobec nowego otoczenia poeta nie pozostaje jednak bezkrytyczny: widzi wady współtowarzyszy, a swe położenie uznaje za niezwykle. Diarysta notuje: „wszystko, co widzę, jest istotnie rzadkie, jest to rzeczywistość anormalna, upust, zalew, chlust spraw, języków, typów sytuacji” (N, 440) uznaje, że są to okoliczności umożliwiające samodoskonalenie się (N, 392).

Stosunek poety do napotkanych w obozie ludzi, otwarcie się na Innego⁶², zapoczątkowały ciąg doświadczeń powojennych. Gałczyński czerpiący doświadczenia z terażniejszości, coraz częściej kieruje myśli ku przyszłości. Już w lirykach pisanych 1944 roku wiąże ją z Polską (*Pieśń o fladze*), rodzi-

⁶⁰ M. Augé, dz. cyt., s. 61.

⁶¹ Tamże, s. 61-62.

⁶² Emmanuel Lévinas pisze: „Absolutnie Inne to inny człowiek. [...] Z innym człowiekiem nie wiąże mnie ani relacja posiadania, ani jedność liczbowa, ani jedność pojęcia. Brak wspólnej ojczyzny sprawia, że Inny jest Obcym [...]. Jesteśmy Toż-Samym i Innym. [...] obcowanie Toż-Samego i Innego [...] ma naturę mowy”. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 26.

ną (***)*Dopiero gdy wszędzie księżyc*) i nadzieją na odzyskanie wewnętrznego spokoju (*Matka Boska Stalagów*). Zanim jednak doszło do przynajmniej częściowej realizacji tych marzeń, poeta zmierzył się z kryzysem duchowym i bogactwem wrażeń związanych z odwiedzeniem wielkich miast i obcowania ze sztuką oraz emocjami, których z pewnością się nie spodziewał. Doświadczenia religijne zmierzające do odrodzenia wiary skończyły się fiaskiem, czego wstrząsającym świadectwem są *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich*. Jak podkreśla Zofia Zarębianka, mamy tu do czynienia z epifanią negatywną, rozumianą po pierwsze: jako teatralizacja przeżyć uniemożliwiająca epifanię, po drugie: jako konsekwencja świadomości religijnej poety, po trzecie wreszcie: jako „doświadczany przez bohatera dotkliwy brak metafizyczny”⁶³. O ile zatem ten obszar przeżyć zostaje zamknięty, o tyle inne otworzyły się przed Gałczyńskim.

Powojenne wędrówki poety po Europie Zachodniej przypieczętowały przemianę włóczęgi w turystę. Trzeba jednak zaznaczyć, że cel tych wędrówek wykracza poza pasję zwiedzania. Marta Wyka określa je jako „chaotyczne, dramatyczne, rozpaczliwe podróże”⁶⁴ i zaznacza, że „Nie są [...] ani intelektualne, ani poznawczo-turystyczne, ani eksploratorskie. Podróże tamtych lat można nazwać poszukiwaniem celów egzystencji – w sytuacjach niejasnych, sprzecznych, zawikłanych”⁶⁵.

Autor *Balu u Salomona* odwiedził wówczas kilka miast – Brukselę, Paryż i Grenoble, które dostarczyły różnorodnych wrażeń. Echa dwóch pierwszych pobrzmiwiają w poezji i zwracają uwagę biegunowością doznań. Z jednej bowiem strony niedawny jeniec chłonie atmosferę wielkich miast, przeżywa miłosne uniesienia, a jednocześnie zaznaje goryczy smutku i wyrzutów sumienia.

Pierwszy obszar doznań zaznacza się w przywołaniach szczegółów topograficznych i kulturowych. Co ciekawe, poeta zachowuje powściągliwość w opisywaniu miast, wyraźnie skupiając uwagę na własnych doznaniach (*Gwiazdy, Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich, Bruxelle, Ulica Sarg*)⁶⁶. Ujawniają się jednak detale, rozsypane i różnorodne, tworzą wzór – z mo-

⁶³ Z. Zarębianka, *Epifania negatywna w „Notatkach z nieudanych rekolekcji paryskich: Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] *Dzieło i życie...*, dz. cyt., t. 2, s. 653-654.

⁶⁴ M. Wyka, *Wstęp*, do: K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Wrocław 2003, s. XVII.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Gałczyński, pisze Artur Nowaczewski, przywoływał w swej poezji miasta, które już obrosły w mit. Uwagę tę można odnieść do cytowanych przeze mnie liryków i wypowiedzi paraliterackich poety. Zob. A. Nowaczewski, *Szlifibruki i flâneurzy. Figura ulicy w literaturze polskiej po 1918 roku*, Gdańsk 2011, s. 48.

zaiki tej wyłania się bowiem struktura wrażliwości poety. Podobnie jak w poezji przedwojennej, zaznacza się subtelność zmysłowego odczuwania rzeki. Sekwana i jej mosty (*Gwiazdy*, I 489; *Rozmowa z Diabłem z Notre-Dame*, 1945, I 494) są jednak tylko świadkiem duchowych zmagania (*Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich*, I 501)⁶⁷, w odróżnieniu od Wilenki ewokującej często skojarzenia z literaturą⁶⁸. O takiej ich funkcji świadczy również nieobecność deskrypcji. Poeta zaledwie określa barwę słynących z urody paryskich mostów (rzeka zielona, most widziany nocą – niebieski) i nie przywołuje nazwy, co koliduje również z obecnością opisów rzeki i mostu w poezji powojennej (np. *Karlovy Most*, 1949 II 275). Do najczęściej przywoływanych szczegółów odwiedzanych miast należą zarówno miejsca, z których słyną, jak i budowle typowe dla urbanistyki oraz tradycji Zachodu. Nie bez znaczenia jest fakt, że pierwsze z wymienionych pojawiają się rzadziej i są pozbawione szczegółów, ale stanowią tło ważnych dla podmiotu przeżyć. Katedra Notre-Dame, w literaturze polskiej, zwłaszcza w okresie międzywojennym pojawiająca się w licznych ekfrazach⁶⁹, w poezji Gałczyńskiego (*Gwiazdy*, *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich*) pozbawiona jest opisu, ale stanowi znak *sacrum* – istotny w odniesieniu do religijnych rozliczeń podmiotu⁷⁰. Luwr z kolei zostaje tylko wymieniony wśród charakterystycznych dla Paryża miejsc. W stwierdzeniu: „fontanny, luvry, kotki,/ tryb życia nader słodki”, użycie liczby mnogiej, małej litery i spolszczonego zapisu, wskazuje na stałe miejsce znanego muzeum w świadomości podmiotu i nieco lekceważący stosunek do jego roli, co zadziwia zważywszy na rolę sztuki w życiu twórcy.

Inaczej funkcjonują w tej poezji ważne miejsca Brukseli. Galerie des Baux Arts i Hôtel Duc de Brabant⁷¹ (*Niedziela w Brukseli*, 1946, II 39-40) ewokują skojarzenia ze sztuką, choć i one nie zostały opisane. O ile jednak paryska

⁶⁷ W ostatnim z utworów rzeka jest poddana animizacji – „Sekwana ziewa” – pisze poeta (I, 501).

⁶⁸ A. Gomółka, *Ślady intertekstualne: Adam Mickiewicz – Konstanty Ildefons Gałczyński*, [w:] *Mickiewicz – Słowacki – Krasiński. Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*. *Studia*, red. E. Owczarz i J. Smulski, Łowicz 2001, s. 194-203; E. Górecka, *Wilno i jego przestrzeń w poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, „Znad Wili” 2003 nr 4, s. 88-89.

⁶⁹ M. Czermińska, *Literackie ekfrazy świątyni*, [w:] *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005, s. 112-158.

⁷⁰ Dopiero w powstałym po powrocie do Polski liryku [*Jeśli katedra...*] z roku 1948 sygnalizowany jest stosunek podmiotu do urody gotyku katedry Notre-Dame („Jeśli katedra Notre-Dame mnie oszałamia”, II 740).

⁷¹ W liryku mowa jest o La Maison des Ducs de Brabant, zespole sześciu domów cechowych, zbudowanych w XVII w., usytuowanych w sercu Brukseli.

świątynia stanowi tło głębokich przeżyć, o tyle znane miejsca belgijskiej stolicy łączy podmiot z beztroską i radosnym nastrojem.

Wśród poetyckich tropów powojennych podróży są również miejsca słabiej kojarzące się z odwiedzanymi miastami, mniej określone oraz takie, które ważne są dla Polaków. Brukselskie bulwary (*Po Brukseli chodzę pijany*, I 510) i Gard du Nord (*Niedziela w Brukseli*, II 39), paryska Aleja Mozarta (*Rozmowa z Diabłem z Notre-Dame*, I 494) należą do pierwszych z wcześniej wymienionych⁷². Gałczyński zdradza jednak charakterystyczną dla turysty skłonność do eksponowania kolorytu lokalnego. Stąd też wymienia nazwy: ulic (Saint Louis en L'Ile, *Notatki...*, I 498), hotelu (*Na dłonie...*, I 484), knajpy „Ange d'or” (*Niedziela w Brukseli*, II 39), kin (*Nocne notatki*, II 728), wspomina o reklamie filmu („Chaplin z tektury”, *Ulica Sarg*, I 492) i obecności żołnierzy amerykańskich (*Niedziela w Brukseli*, II 39), a jego uwagę przykuwa foniczna odmienność języka (II 39).

Paryż w powojennych lirykach uznać można za ślad figury rozpoczęcia⁷³. Religijne przeżycia sąsiadują z ukierunkowaniem myśli ku przyszłości, o czym świadczy, między innymi, dostrzeżenie miejsc związanych z Polską. Stwierdzenie podmiotu – „Idę spać do Lamberta” (*Rozmowa z Diabłem z Notre-Dame*, I 494) to zręczna aluzja do rezydencji Hôtel Lambert usytuowanej na Wyspie św. Ludwika, miejsca ogniskującego życie Wielkiej Emigracji. Gałczyński wpisuje zatem swój pobyt w Paryżu w ciąg tradycji, dopatrując się podobieństwa pomiędzy swym losem a historią wieku XIX oraz polskiej emigracji. Drugim miejscem związanym z polską kulturą jest rzeźba przedstawiająca patronkę miasta – Św. Genowefę, usytuowana przy moście de la Tournelle. W liryku autora *Noctes Aninenses* czytamy: „mosty, owszem, niczego,/ i Genowefa – Landowskiego” (*Rozmowa z Diabłem z Notre-Dame*, I 494). Gałczyński pomija nazwę mostu i jego odróżniającą się od pozostałych, pozbawioną symetrii konstrukcję, za to wymienia rzeźbę i jej autora – twórcy o polskich korzeniach⁷⁴, co najwyraźniej jest dla niego ważniejsze od pozostałych elementów okolicy – ich wyglądu i przeszłości. Akcentowanie miejsc w Paryżu, które ewokowały skojarzenia z Polską, stanowi zatem ważny sygnał – wśród niezwykłego bogactwa zabytków miasta, jego dziejów

⁷² W wierszu tym podmiot przemierza Aleję Mozarta, kierując się ku Wyspie św. Ludwika. Wzmianka ta wskazuje na przemierzanie rozległego obszaru miasta, miejsca te bowiem są od siebie oddalone.

⁷³ M. Augé, dz. cyt., s. 61-62.

⁷⁴ Ojciec Landowskiego uczestniczył w powstaniu styczniowym. Sam rzeźbiarz uchodzi za twórcę polsko-francuskiego, a do jego najbardziej znanych dzieł zaliczany jest posąg Chrystusa Zbawiciela z Rio de Janeiro. Zob. B. Steener-Stefańska, *Paryż po polsku*, Warszawa 2001, s. 23-25.

i sztuki, poeta dostrzega tropy rodzimej historii oraz kultury, ale też wspomina bliskich⁷⁵, co uznać należy za znak zwrotu w jego postawie i myśleniu.

Marzenia o powrocie do rodziny uległy komplikacji wraz z rodzącymi się uczuciami. Związki z Marią Stobiecką (pierwowzorem Hermenegildy Kociubińskiej), później już po wyzwoleniu – Lucyną Wolanowską i Nelą Micińską⁷⁶, stały się źródłem silnych emocji (*Historia z pierścieniem*, 1945; ****Pokochałem ciebie...*, 1945), erotycznych doznań (****Pokochałem ciebie...*, 1945; *Bruxelles*, 1946; *Po Brukseli chodzę pijany*, 1946) i inspiracji artystycznej (*Ojczyznę moją jest muzyka*, 1945), ale też dojmującego poczucia winy stale powracającego przy wspomnieniu żony. W tym samym czasie, oglądając obraz Hansa Holbeina (młodszego) pt. *Portret Krystyny Duńskiej*, dostrzega podobieństwo pomiędzy prezentowaną postacią a żoną:

Sądziłem, że będzie Krystyna,
a to właśnie była Natalia:
łokcie podobnie śmieszne,
uszy z drogiego kamienia.
(Deszcz ustał. I księżyc wzeszedł.
I zaczął się przyływ sumienia.)

*Na dłonie Krystyny księżniczki Mediolanu
malowanej przez malarza Holbeina, I, 484-485*

Natalia pojawia się w *Kolędzie paryskiej* (1946)⁷⁷, a chwile miłości nieustannie zakłócają wyrzuty sumienia („Rozpłakały się gwiazdy Belgii/ nad mym zbłąkaniem, nad szaleństwem wielkim”, *Gwiazdy*, 1945, I 489; „a ostatnie godziny są jak most nad przepaścią,/ a tyle zerwanych pręseł”, *Le Sappéy*, 1946, I, 507; „Psiakrew, czemuś nie uciek!/? Bo tu znów przy Marucie”, *Bruxelles*, 1946, I, 508). Najmocniej bodaj rozpacz towarzysząca rozliczeniom zaznacza się w wierszu *Rue Meyerbeer* (1946), w którym czytamy:

Pewnieć: miło w Brukseli,
i gwałtownie i sennie:
z wierzchu woda srebrzysta,
na dnie ciemne cierpienie.

⁷⁵ Natalię przywołuje w wierszu pt. *Kolęda paryska* (I 496).

⁷⁶ Por. K. Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, dz. cyt., s. 171-195.

⁷⁷ Na korze wypiszę
imię Natula,
a ty ją, Matulu,
w płaczu utulaj.

Na dnie ciemnie cierpienie,
jeszcze głębiej sumienie
I, 515

Postanowienie powrotu w liryce Gałczyńskiego początkowo nie tak silne, dopiero później w utworach pisanych na okręcie „Ragne” poeta jasno wyraża wolę powrotu do bliskich [*Pyłem księżycowym...*]. Zwłaszcza wiersz [*Cóżem winien...*] można odczytać jako wyraz deklaracji rozpoczęcia nowego życia. Poeta pisze:

Cóżem winien, zem się tak nabłakał,
żeby w końcu do ciebie przyjść,
żeby w końcu zrozumieć, że ty jesteś łąka
i drzewo, i księżyc, i liść.
I, 517

Stwierdzenie „zem się tam nabłakał” odsłania sygnalizowany przez Martę Wykę nietypowy charakter powojennych peregrynacji Gałczyńskiego. Błaganie się, obciążone poczuciem winy, nie jest przecież równoznaczne z przygodą, ale też nie koliduje z bogactwem czerpanych wrażeń. Z nie mniejszą komplikacją mamy do czynienia w odniesieniu do figury rozpoczęcia. Augé pisze o niej:

Rozpoczęcie [*commencement*] albo raczej ponowne rozpoczęcie [*re- commencement*] (oczywiście, to ostatnie słowo jest całkowitym przeciwieństwem powtórzenia: jest radykalnym rozpoczęciem, gdzie prefiks *re-* podkreśla możliwość kilku początków jednego życia) [...] ⁷⁸

Dla autora *Balu u Salomona*, rozpoczęcie jest tożsame z powtórzeniem. W słowach „Do Eurydyki/wróciłem,/prowincjonalny Orfeusz” (*Powrót do Eurydyki*, 1948, II 15) zawiera się przekonanie o ocalającej sile pierwszej miłości. Jej trwałość, pomimo burzliwych emocji, oraz radość z odzyskanego spokoju przekonują, że dla Gałczyńskiego wojenne i powojenne przygody, były epizodem. Jeśli, jak zaznacza Augé, rozpoczęcie jest figurą, która „Dąży [...] do odnalezienia przyszłości przez zapomnienie przeszłości, do stworzenia warunków dla nowego narodzenia” ⁷⁹, to w przypadku Gałczyńskiego przybiera ona szczególną postać. Poeta bowiem wymazuje z pamięci niedawną przeszłość – pobyt w obozie i emocjonalne zawirowania, aktywizuje natomiast

⁷⁸ M. Augé, dz. cyt., s. 61.

⁷⁹ Tamże.

jej odległejsze obszary. Miejsca i ludzie odgrywający w jego życiu przed wojną najważniejszą rolę powracają najpierw w myślach, później zaś rola się odwraca i to poeta powraca do nich. Dla autora *Balu u Salomona* zakorzenienie (w rozumieniu Simone Weil) jest warunkiem istnienia⁸⁰, ale wojenna i powojenna wędrówka nie były czasem straconym.

W obozowym diariuszu poeta pisze: „Nie to jest zresztą ciekawe, co tu notuję, tylko to, co przepływa koło mnie”. (N, 443), dalej zaś dodaje: „To, co tu wchłaniam, chyba dopiero mi się uporządkuje w domu” (N, 445)⁸¹. Utrata bezpieczeństwa – domu, bliskości rodziny były, jak widać dotkliwie, ale doznania duchowe, intelektualne i emocjonalne, niekiedy trudne, ostatecznie okazały się cennym bagażem. „Czas świata tworzy przemienność wysiłków i chwil wytchnienia, w trakcie których spożywamy owoce wysiłku” notuje Lévinas⁸². Tracąc przestrzeń i bezpośredni kontakt z rodziną, Gałczyński zyskał, dzięki napotkanym ludziom oraz zdarzeniom, dojrzałość. Poeta bowiem dzięki nim właśnie dokonał bolesnego samopoznania i zweryfikował system aksjologiczny, by rozpocząć nowy etap życia.

LOSSES AND GAINS THE WARTIME ODYSSEY OF GAŁCZYŃSKI

SUMMARY

The wartime fate of Gałczyński became a legend, particularly due to the fact that he avoided memories from that period. 'Notatnik' (Notebook), published in 2002, reveals his experiences, thus encouraging a search for their role in the author's biography. His wartime works clearly show traces of a vagabond and tourist attitude placed by Bauman among postmodern role models that correspond to Augé's figures of oblivion contrasting with remembrance. The figures include: *return*, *suspension* and *be-*

⁸⁰ S. Weil, *Zakorzenienie*, przeł. Andrzej Wielowieyski, [w:] *Zakorzenienie i inne fragmenty. Wybór pism*, wyb. i przedmowa Andrzej Wielowieyski, Kraków 1961, s. 194.

⁸¹ Warto tutaj przypomnieć, że zdaniem Philippe'a Lejeune'a, samo pisanie diariusza jest wyrazem dążenia do zachowania czasu w pamięci, przetrwania, zwierzenia się, poznania siebie, rozważania i wytrzymania w trudnych warunkach, myślenia i pisania. Ph. Lejeune, „Drogi zeszyte...”, „drogi ekranie...”. *O dziennikach osobistych*, przeł. A. Karpowicz, M. i P. Rodakowie, wybór, wstęp i oprac. P. Rodak, Warszawa 2010, s. 33-43.

⁸² E. Lévinas, *Istniejący i istnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006, s. 146.

ginning. They can be found in Gałczyński's works, whereby the first two appear in his lyric poetry and notes from a concentration camp and the third one – in post-war poetry. Whereas the figure of *return* matches the attitude of a homeless vagabond, the less pronounced figure of *suspension* corresponds to the tourist attitude. The findings of Augé and Bauman proved useful when reflecting on literary trails of Gałczyński's wartime and post-war wandering as well as a balance of the author's gains and losses. Having lost space and direct contact with his family, the poet matured thanks to the encountered individuals – he achieved painful self-discovery and verified his axiological system in order to begin a new stage in his life.