

Ewa Górecka
(Uniwersytet Kazimierza Wielkiego)

Wizja teatru w *Notatniku* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego

Twórczość Gałczyńskiego najczęściej kojarzona jest z poezją, w mniejszym stopniu z dramaturgią. Jego doświadczenia z teatrem obejmują zarówno próby aktorskie, jak pisarskie. Pierwsze z nich miały miejsce już w dzieciństwie – podczas pobytu w Moskwie poeta po raz pierwszy wystąpił na scenie kółka teatralnego w *Kordianie*. Później związał się z Redutą, uczestniczył w próbach, nie stronił też od udziału w improwizowanych spektaklach obok Markowskiego, Michowskiego i Sebyły¹. Śladem tych doświadczeń była fascynacja teatrem, która okazała się trwała, chętne występowanie przed publicznością², a także próby pisarskie. Te ostatnie podjął u schyłku swego pobytu w Berlinie. W roku 1933 napisał sztukę pt. *Muzeum Williamsa*³. Debiut ten trudno byłoby zaliczyć do udanych. Choć utwór powstał szybko a poeta liczył na jego wystawienie, nie przyniósł spodziewanego sukcesu. Sztuka została odrzucona – dyrektor Teatru Pol-

¹ Zob. Kira Gałczyńska: *Konstanty syn Konstantego*. Warszawa 1983, s. 20, 24-25; też: *Zielony Konstanty*. Warszawa 2000, s. 63; też: *Gałczyński*. Wrocław 2000, s. 31.

² Zdolności aktorskie Gałczyńskiego stały się przedmiotem ostrej krytyki Miłosza. Autor *Zniewolonego umysłu* przypisuje mu również aktorstwo w życiu: „U Delfy jednak aktorska nonszalancja była częścią planu aktorstwa, które praktykował: każdym swoim gestem, intonacją głosu bawił się, jeżeli tak można powiedzieć, ze światem, akcentował różnorodność swego rytmu od rytmu otoczenia”. O publicznych występach Gałczyńskiego pisze Miłosz: „Delta znakomicie recytował swoje wiersze w wielkich salach pełnych publiczności; był dobrym aktorem, panował nad salą, to znaczy miał tę sztukę wytrzymania słuchaczy aż do chwili największego napięcia i miarkowania słów poematu au ralenti, robił pauzy między słowami i chociaż mówił, właściwie śpiewał. Był wtedy wcieloną inkantacją rytmiczną, zmieniał się, olbrzymiał” (Czesław Miłosz: *Zniewolony umysł*. Kraków 2004, s. 137). Uwagi Miłosza kolidują ze wspomnieniami Kiry Gałczyńskiej, która przypomina wpływ Osterwy na sposób wygłaszania wierszy przez Gałczyńskiego. Odnotowuje ona, że poeta szczególnie respektował sugestie Osterwy, by na scenie wierszy nigdy nie deklamować. Por. Gałczyńska: *Zielony Konstanty*, dz. cyt., s. 63.

³ Sztuka nie zachowała się, ale jej treść przypomina córka poety. Por. Gałczyńska: *Gałczyński*, dz. cyt., s. 66.

skiego nie zamierzał jej wystawić, co jednak nie osłabiło nadziei autora na jej sceniczną realizację⁴. Gałczyński bardziej utrwalił się w świadomości czytelników i widzów jako autor „najmniejszego teatru świata” – *Zielonej Gęsi*, scenek pisanych już po wojnie do „Przekroju” (1946-1950). Zainteresowanie teatrem, pomimo niepowodzeń, pozostało i co ciekawe, odżyło w okresie, który z pozoru najmniej temu sprzyjał. Powrócił do niego w czasie wojny, kiedy przebywał w obozie jenieckim i pozostawił cenne świadectwo – *Notatnik* opublikowany niedawno, bo dopiero w 2002 roku⁵. Historia zeszytu, w którym poeta prowadził diariusz⁶, jest po części znana, po części zaś pozostaje tajemnicą⁷. Wiadomo, że zeszyt otrzymany od współtowarzysza pozwolił mu nieco zdystansować się wobec rzeczywistości. Zapiski prowadzone od 18 sierpnia do 18 listopada 1941 to, jak pisze Marta Wyka, „pierwszy i jedyny tekst Gałczyńskiego, który można zaliczyć do nurtu autorefleksji poważnej”⁸. Stanowią one interesujące świadectwo przeżyć poety: jego zmagania ze światem ogarniętym wojną, drobnych radości, poszukiwań duchowych i artystycznych. *Notatnik* stanowi ważne ogniwo w biografii pisarskiej autora *Balu u Salomona*, ponieważ zawiera sporo refleksji i planów, które później już w innych realiach będą kontynuowane w twórczości. Zapiski obozowe u czytelnika zaznajomionego z poezją Gałczyńskiego wywołują zapewne ambiwalentne odczucia. Z jednej strony pojawiają się obrazy – tematy znane już, jak chociażby żona Natalia, córka Kira, magia domu w Aninie, wrażliwość na piękno przyrody. Z drugiej – zaskoczenie. Nagle i to z niezwykłą siłą ujawnia się jego religijność, o której wcześniej, zanim *Notatnik* został opublikowany niewiele pisano,

⁴ Zob. Gałczyńska: *Konstanty...*, dz. cyt., s. 48. Sztukę przyjął teatr wileński, ale i tu nie doszło do jej wystawienia. Zob. Gałczyńska: *Srebrna Natalia*, Warszawa 2006, s. 102.

⁵ *Notatnik* opatrzony przypisami sporządzonymi przez Kirę Gałczyńską został opublikowany przez Wydawnictwo Czytelnik w trzecim tomie *Dzieł wybranych* (wyb. Kira Gałczyńska, wstęp Konstanty Jeleński. Warszawa 2002).

⁶ Poeta swe zapiski określił jako diariusz: „Dobrym zwierciadłem jest diariusz: Poranna notatka o konieczności zwalczania w sobie małych grzechów oddała mi w ciągu dnia niewątpliwe usługi” (Gałczyński: *Dzieła wybrane*, dz. cyt., s. 403). *Notatnik* może jednak budzić wątpliwości genologiczne. O problemach tych pisze Stanisław Stabro (*Pomiędzy diariuszem a dziennikiem. Życie nie całkiem na niby. O „Notatniku” obozowym Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. W zbiorze: *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Red. Adam Kulawik i Jerzy Stefan Ossowski. T. II. Kraków 2005. Wszystkie cytaty z *Notatnika* podaję za tym wydaniem).

⁷ Nie wiadomo do kogo pierwotnie należał i w jakich konkretnie okolicznościach poeta wszedł w jego posiadanie.

⁸ Marta Wyka: *Wstęp*. W: Konstanty Ildefons Gałczyński: *Wybór poezji*. Kraków 2003, s. XVI.

zwykle poprzestając na ustaleniach dotyczących *Notatek z nieudanych rekolacji paryskich*, uchodzących za pożegnanie z katolicyzmem⁹. Niemniej zaskakująca jest łatwość, z jaką poeta przechodzi od tematów związanych z codziennością do refleksji egzystencjalnych i artystycznych. O ile w okresie przedwojennym codzienność, nawet niedogodności z nią związane, często przekształcał w poetyckie obrazy (stąd bywał określany jako „poeta świętej powszedniości”), o tyle rzeczywistość obozową opisywał realistycznie. Wykonywane prace, zachowania współtowarzyszy, deskrypcje krajobrazu sąsiadują z rozważaniami religijnymi oraz artystycznymi. Język, niekiedy dostrajany przez poetę do charakteru wypowiedzi, ten kontrast potęguje. Gałczyński czerpie z dziedzictwa starożytnej retoryki – stosuje zasadę *decorum*, ale wbrew zaleceniom oratorów, całość wypowiedzi nie jest jednolita stylistycznie. Tak więc o codzienności pisze językiem potocznym, nie stroniąc od wulgaryzmów. Sprawy większej wagi, jak wiara, sztuka i rodzina wymagają już innego mówienia, zatem korzysta Gałczyński z innych jego rejestrów. O bliskich i sztuce pisze językiem subtelnie nasyconym poetyzmami¹⁰, czasem tylko przywołując styl biblijny. Jednocześnie jednak całość tekstu nasycza często stylem wysokim, obfitującym w liczne, niekiedy w nadmiarze cytowane fragmenty *Nowego Testamentu* (w języku polskim i łacińskim), modlitw¹¹, nie zważając już na kolizję pomiędzy wzniosłością a potocznością.

Notatki Gałczyńskiego wyróżnia pulsowanie tematów i stylów. To wewnętrzne rozedrganie dostrzegał ich autor („Przed paroma dniami zrobiłem wyrzuty Jankowi, że mi ofiarował ten brulion, bo mnie to zmusza do pisania. – tak to – mówiłem – miałem spokój. A teraz osaczają mnie tyśiączne problemy słownictwa, składni, słowem wiecznie ciężki problem stylu”. s. 390), co paradoksalnie nie uniemożliwiało mu właśnie przez pi-

⁹ Tak utwór interpretuje Andrzej Drawicz. Zob. Andrzej Drawicz: *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1968, s. 146. Wśród ostatnio opublikowanych prac poświęconych temu utworowi uwagę zwraca niezwykle wnikliwe odczytanie, jakie zaproponowała Zofia Zarębianka. Zob. Zofia Zarębianka: *Epifania negatywna w „Notatkach z nieudanych rekolacji paryskich” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. W zbiorze: *Dzieło i życie...*, t. II.

¹⁰ Język, którym posługuje się pisząc o Natalii, wymaga odrębnego omówienia. Poeta, na co uwagę zwrócił Stanisław Stabro, kontynuuje obecną już w jego twórczości mitologizację rodziny, zwłaszcza żony. W *Notatniku* często stosuje komentowanie *profanum* przez *sacrum* lub *sacrum* przez *profanum*, niekiedy nawet deifikację, co manifestuje się także w języku. Por. Stabro, dz. cyt., s. 642-643

¹¹ Te czerpał z modlitewników „*Pójdź za mną*” dla pobożnych kapłanów, czyli ćwiczenia i modlitwy na jutrznię, nieszpory, przed i po mszy św. oraz Tydzień maryjny i inne odpowiednie nabożeństwa do N. M. P., który otrzymał od obozowych współtowarzyszy.

sanie dążyć do spokoju. Pamięć o rodzinie, religia i refleksje o sztuce stanowią obszar rozważań ujawniający rozterki. Wśród zapisków tych ważne miejsce zajmuje teatr. Gałczyński powraca do niego dość często, poświęcając niekiedy tylko kilka zdań, czasem jednak obszernie ustępy. Dla poety ceniącego uroki domowego ogniska, interesującą lekturę, muzykę, towarzystwo przyjaciół, pobyt w obozie był doświadczeniem trudnym. Pomimo to Gałczyński nie uskarża się na los, lecz próbuje się odnaleźć w obcym dla siebie świecie. Wybrał zatem drogę wytyczoną już wcześniej przez ludzi znajdujących się podobnym położeniu. Jak przekonująco wykazał J. Szacki, można wskazać postawy charakterystyczne dla jednostek zdystansowanych wobec rzeczywistości. Czerpiąc inspirację z ustaleń L. Mumforda, wyróżnia dwa rodzaje utopii: eskapistyczne i heroiczne, które różnią się od siebie postawą jednostki wobec świata. W pierwszym przypadku ucieka ona od niego, a izolacja ta motywowana jest brakiem wiary w możliwość naprawienia go i zaakceptowania. W drugim zaś jednostka nie godzi się na świat, ale nie pozostaje wobec niego bierna. W obrębie każdego z tych rodzajów utopii badacz dostrzega wiele ich gatunków. Utopie eskapistyczne przybierają najczęściej postać utopii miejsca lub czasu (uchronie), kiedy to jednostka przesuwa punkt zainteresowań do idealnego *spatium* lub czasu (np. złotego wieku). Wśród postaw (utopii) heroicznych najsilniej manifestowane są utopie zakonu i utopie polityki¹². Refleksje Gałczyńskiego o teatrze i sztuce zdają się wskazywać, że mamy do czynienia z kontaminacją postawy eskapistycznej i heroicznej, co według Szackiego jest możliwe. Autor *Balu u Salomona* sporo uwagi poświęca sztuce, w tym teatrowi i uznaje ją za jedną z najważniejszych dla niego wartości. Nie izoluje się wprawdzie od otoczenia¹³ fizycznie, ani też duchowo, ale wyraźnie obszarowi przeżyć intelektualnych wyznacza rolę azylu. Gałczyński wielokrotnie wspomina o potrzebie czytania, konkretnych lekturach, po które pragnąłby sięgnąć, wreszcie: samo obcowanie ze sztuką w tych warunkach traktuje jako czas w pełni wykorzystany. W notatce z 7 września pisze:

(Dzisiejszą niedzielę, chwalić Boga, spędziło się nieźle; o ile to możliwe, czasu zmarnowałem niewiele; skończyłem Haerna, przeczytałem po włosku szereg modlitw w książce Nicoli [...] Następnie przeczytałem artykuł o tumie havelberskim i o Chorgestüh [...] poza tym jakiś artykuł o Hermanie Löhnsie (niezły poeta, ale gdzie mu do Gumilowa) (s. 399)

¹² Jerzy Szacki: *Spotkania z utopią*. Warszawa 1980, s. 48 i dalsze.

¹³ Szacki wskazuje, że utopii tej towarzyszy zwykle poszukiwanie odosobnienia - w klasztorze, sekcie.

23 listopada potrzeba ta przybiera postać dramatyczną, skoro poeta odnotowuje:

Żeby chociaż szorować podłogę w bibliotece. Śnią mi się, psiakrew, jakieś inkunabuły (Wiegendrucke) bezcenne, encyklopedie pierwszorzędne, a nade wszystko ci autorzy, którzy czują, potrzebni mi są obecnie do budowy: a więc Tolstoj, Tacyt, Leibniz, Kant, Gibbon, Akwinata, no i wielu innych. Jak hiena szuka ścierwa i wyje, tak ja mógłbym chodzić, wyć, i szukać książek. (s. 412).

Nietrudno dostrzec, choćby w przytoczonych przykładach, że literatura w zapiskach tych pojawia się w najczęściej jako marzenie o lekturze. Gałczyński sporo utworów wymienia, niekiedy przywołuje wyłącznie nazwiska autorów, najrzadziej chyba komentuje¹⁴. Zatem odwołuje się niejako do przeszłości, licząc na pomoc w zdobyciu interesujących go książek¹⁵, natomiast uwagi poświęcone samemu pisaniu najczęściej pojawiają się przy rozmyślaniach o kształcie przyszłego teatru. Obszerniejsze wypowiedzi na ten temat odnajdziemy dopiero w zapiskach z 21 X. Samo prowadzenie notatek bardziej traktuje jako pisarstwo niż intymne zapiski. *Notatnik* rozpoczyna od topicznego wstępu: cytatu z Ewangelii Mateusza oraz słów: „Panie Jezu, w jedności twoich najdoskonalszych dzieł, powierzam ci to **moje dzieło**, by wedle twojej najchwalebniejszej woli służyło pomyślności całego świata”¹⁶ [podkreślenie moje – E.G.]. Ten hiperbolizujący wartość notatek topos dedykacji wskazuje na potrzebę pisania wyraźnie zwerbalizowaną w zapisie z 4 IX 1941, kiedy kieruje prośbę do Boga: „I daj mi pisać dużo” (s. 394). Pragnienie to odnosi się do przyszłości, po której spodziewa się zmiany we własnym życiu, ale też i sztuce. Literatura przestanie być już celem procesu twórczego. Gałczyński pozbawiając ją autonomii, staje po stronie utylitaryzmu, i w istocie, w okresie powojennym zdarzało mu się w taki właśnie sposób ją traktować. Wyraża także przekonanie o konieczności zdystansowania się do niej: „Stosunek mój do literatury będzie bar-

¹⁴ Marzenie o lekturze Kiplinga motywuje zbieżnością wyznawanych ideałów, które, jak pisze, „usiłuje stosować w życiu” (s.420).

¹⁵ [...] rozmyślania o książkach, o których marzę, które może przyślą mi z Genewy:

- | | |
|--------------|-----------------------------------|
| | 1/ Beethoven (muzykologia) |
| | 2/ Hugo (La légende de siècles) |
| Orphée | 3/ Gibbon |
| (mythologie) | 4/ Tacitus |
| | 5/ Tolstoj (La guerre et la paix) |

Gałczyński: *Dzieła...*, dz. cyt., s.421

¹⁶ Fragment ten pisany jest w języku łacińskim. Jest on przez poetę wyodrębniony graficznie wraz z poprzedzającym go cytatem z *Ewangelii według św. Mateusza*.

dziej chłodny, majsterski, mniej liturgiczny, sakralny i prorocki, słowem skromniejszy” (s. 434). Odżegnywanie się od emocjonalnego stosunku do własnego dzieła ma zapewne świadczyć o dojrzałości artysty, dla którego doświadczenia wojenne stały się impulsem do przemiany duchowej i artystycznej. Bardziej szczegółowe refleksje na temat sztuki i pisania odnoszą się do dramaturgii, której poświęca sporo miejsca. Już 24 sierpnia, pisząc o zmaganiach ze stylem, wspomina o podjętej decyzji twórczej i jej motywacji: „Którejś nocy wreszcie zdecydowałem się na dramat alegoryczny, bo wydaje mi się, że tylko na tej drodze powinienem osiągnąć statyczność konstrukcji ponad kłębiącą się otchłanią naszego czasu” (s. 390). Mamy więc do czynienia ze śladem poszukiwania formy, która mogłaby stanowić przynajmniej namiastkę harmonii, porządku przeciwstawiającego się chaosowi teraźniejszości. Dokonany, najwyraźniej po długich namysłach wybór (*wreszcie*), nieco zaskakuje. Poeta XX wieku, po nieudanym debiucie dramaturgicznym powraca do rozwiązań artystycznych znanych od wieków, form wysoce spetryfikowanych. Stwierdzenie to nasuwa wiele pytań. Czy poeta wybiera dramat alegoryczny ze względu na stabilność semantyczną alegorii jako znaku, czy motywacją tego wyboru jest sprzyjający jej dydaktyzm? We wspomnianej notatce nie odnajdziemy odpowiedzi na żadne z tych pytań. Tuż po przytoczonych wcześniej słowach wypowiada się, dość lapidarnie, na temat sztuki w ogóle i akcentuje odmiennność praw rządzących wojną. Nie jest, jak można przypuszczać, pewien realizacji powziętego zamiaru, ponieważ doświadczenie mu podpowiada, że „w sztuce planuje się jedno, a wychodzi drugie” (s. 390). Później – bo w październiku – bierze pod uwagę pisanie eposu¹⁷, w listopadzie zaś zadaje sobie pytanie: „A gdyby robić teatr realistyczny?” (s. 410). Wyraźnie jednak skupia uwagę na formie, uznanej za warunek wzorowego procesu twórczego. Poeta, który w swej twórczości przedwojennej przywiązywał wagę do obrazu i nastroju, teraz poszukuje nowych dróg artystycznego wyrazu. Odrzuca emocjonalny stosunek do sztuki i formuje własną definicję konstruowania formy: „przystępowanie do tworzywa i rozwijanie tworzywa od strony formy i tylko formy, przyjmując treść w formie zawartą implicite” (s. 416).

Gałczyński w *Notatniku* rozważania o teatrze w istocie rozpoczyna od osobistych deklaracji, ale dalej nie stroni już od refleksji ogólnych, często przechodząc od jednych do drugich. Zdarzają mu się także relacje z lektur

¹⁷ Wczoraj przy lucernie miałem w pewnej chwili ochotę wycofać się z dramatu w stronę eposu (s. 421).

prasy – artykułów poświęconych aktualnemu życiu teatralnemu¹⁸. Dla autora *Noctes Aninenses* przedmiotem największego zainteresowania jest przyszłość teatru i jego własnej dramaturgii. Kolejna notatka (4 XI) zawiera uwagi na temat kierunku rozwoju tej dziedziny sztuki. Poeta snuje przypuszczenia, że będzie ona odchodziła od realizmu. Ta wizja teatru powojennego nie zostaje dalej rozwinięta, tezy tej nie wspiera żadna argumentacja. Gałczyński nagle przechodzi („przeskakuje”) do osobistych deklaracji artystycznych, stanowiących częściowo powtórzenia myśli wypowiedzianych w zapiskach z 24 VIII: „Daj mi, Boże, stworzyć teatr w guście średniowiecznym i znaleźć stężale, statyczne formy wypowiedzi ponad skłębioną otchłanią czasu” (s. 394). Powielanie myśli, nawet zwrotów wskazuje na przecucie własnej niemocy, obawę, którą próbuje się zagłuszyć albo przemoc. Powrót do odległej, średniowiecznej tradycji i ukształtowanych wówczas form ekspresji artystycznej może być śladem pojmowania kultury współczesnej jako pozbawionej aksjologicznego centrum, rozedrganej w swej różnorodności, przytłumionej brutalnością wojny. Statyczność, do której powraca, zaliczyć można do wartości obcych czasom, w których żyje. Ruchowi, nieprzewidywalnej zmianie wywołującej poczucie zagrożenia, pragnie przeciwstawić trwałość. Jeśli przywołamy wskazane przez J. Abramowską te składniki średniowiecznej wizji świata, które sprzyjały obecności alegorii i alegorezy, to większość z nich obca jest czasom wojny – systemowość, dualizm, a w szczególności wielka synchronia rozumiana jako niezmiennosc cech ogólnych; historii rozumianej jako trwanie, traktowanie przeszłości jako normy, wzoru¹⁹. Gałczyński, szkicując zaledwie swą wizję teatru, łączy ją ze strukturą rzeczywistości²⁰, więcej mówiąc o postrzeganiu tej ostatniej. Szkicowość jego koncepcji pozostaje w sprzeczności z zamierzeniami. Po kolejnej apostrofie do Boga (tych Gałczyński nadużywał!) wyraża, by w „niedzielę opracować na piśmie cały kompleks moich zagadnień teatralnych” (s. 396), ale nawet obszerniejsze wypowiedzi na temat teatru nie można uznać za realizację tych ambitnych zamierzeń. Dwa dni później poeta próbuje dookreślić strukturę tych rozważań:

Chciałbym nadać im, o ile to możliwe, tok naturalny i prawie że senny moich zwykłych medytacji przed zaśnięciem; chciałbym dać rodzaj „sejsmogramu”

¹⁸ Przywołuje recenzje spektakli granych we Wrocławiu (*Don Carlos, Wesele Figara*), Hamburgu (*Amfitrion* Heinricha von Kleista, *Genoveva* Chrystiana Friedricha Hebbela, s. 396).

¹⁹ Janina Abramowska: *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*. W: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*. Poznań 1995, s. 53-55.

²⁰ Por. Umberto Eco: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Tłum. Janina Gałuszka, Lesław Eustachiewicz, Alina Kreisberg, Michał Oleksiak. Warszawa 1994.

i to nie celem osiągnięcia symultanicznego (o tempus actum!) stylu niniejszych rozważań, ale celem nieskrępowanego otwarcia szlusu dla nieskrępowanego toku myśli (s. 397)

Autotematyczne refleksje poety świadczą o zmaganiach z formą w ogóle – formą dramatu, do czego jeszcze powrócę, a także formą rozważań o teatrze. Jak bowiem połączyć ze sobą „opracowanie kompleksu zagadnień” z porządkiem przypominającym *écriture automatique*? Skoro pragnie swą wypowiedź oprzeć na asocjacjach i dopuścić do głosu podświadomość (*tok naturalny...*), to z pewnością sam sobie odbiera szansę na zbudowanie własnej koncepcji teatru i jasne jej wyłożenie. W przypadku poetyckich doświadczeń Gałczyńskiego taki zamiar nie dziwi. Jak bowiem wiadomo, już w okresie przedwojennym otarł się o surrealizm. M. Baranowska, pisząc o wyobraźni typu surrealistycznego zauważa, że wyróżnia ją otwartość na określone realizacje oraz to, że „współkształtuje w tym wypadku strukturę snu”²¹. Gałczyński aktywizuje ją w *Balu u Salomona* i tworzy w ten sposób pop-surrealizm²². Planowanej struktury rozważań nie zrealizował, ale ślady tego zamiaru można dostrzec w niektórych zapiskach. Tok myśli charakteryzuje dość często osłabienie spójności. W notatce z 7 IX wyodrębnia graficznie *Rozważania o teatrze*, ale poprzedza je opisem nocnego nieba oraz cytatem wiersza Liny Saab opublikowanego w „Magdeburgische Zeitung”. Później w pierwszej kolejności skupia uwagę na strukturze wypowiedzi, potem dopiero przechodzi do zagadnień teatralnych. W rozważaniach swych ponownie akcentuje związek pomiędzy sztuką a historią. Tym razem rozwój teatru ściśle wiąże z wydarzeniami roku 1939 i Niemcami, przywołując jednocześnie dzieje Europy:

Ergo: Rok 1939 jest niewątpliwie początkiem nowej ery. Germanie nie po raz pierwszy odegrali swoją rolę negatywnie cywilizacyjtwórczą (myśl tę zawdzięczam Cieszyńskiemu, u którego uczyłem się po grecku, a który jeszcze w Busch, odszedł do szpitala). (s. 398)

Uwagi te dały początek zapiskom pt. *Czynniki demoralizacyjne epoki*, rozproszonym w *Notatniku*, ale stanowiącym wyraźny cykl. Historiozoficzne rozważania²³ nieustannie spletają się z refleksją na temat sztuki, zwłaszcza

²¹ Małgorzata Baranowska: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984, s. 158.

²² Baranowska podkreśla, że poemat ten nie wykazuje związków z utworami pierwszych polskich surrealistów, a poeta nie mógł skorzystać z doświadczenia rodzimych twórców. Zob. tamże, s. 296 i dalsze.

²³ Stanisław Stabro dostrzega w nich także filozoficzne ambicje autora. Przede wszystkim jednak wskazuje na ich analityczny charakter. Por. Stabro, dz. cyt., s. 641.

teatru. Doświadczenia wojenne miały, zdaniem poety, wpłynąć na ukształtowanie się nowego widza i nowego teatru. Gałczyński nie rozdziela dramatu od teatru – uznaje, że sztuka może żyć tylko na scenie, w oczach i przeżyciach widza. Stąd też stale powraca do przemyśleń na temat zadań nadawcy i odbiorcy. Pierwszemu z nich wyznacza zadania, powołując się przy tym na tradycję teatru greckiego. Stylistyka tych zaleceń przypomina język powojennych wystąpień propagandowych: „kadry dramaturgów muszą wystąpić z teatrem, który może na początku nie pójdzie w smak widzowi, ale w końcu go podbije i powiedzie we właściwym kierunku, [...] Zadaniem dramaturga nie jest wymiecenie całej izby cywilizacji, ale musi on przynajmniej zrobić porządek w swoim kąciку, wtedy resztę inni wymiotą” (s. 398). Zadaniem dramaturga jest więc służyć widzowi – jak od wieków²⁴.

Myśląc o odbiorcy własnych sztuk akcentuje funkcję impresywną sztuki, o której twórcy nie wolno zapomnieć, a rolę dramaturga postrzega jako ukształtowaną przez tradycję, ale podatną na zmiany, szczególnie warunki historyczne. Inaczej więc te zadania realizował artysta w antyku, inaczej twórca w wieku XX, zwłaszcza w czasie wojny, która piętrzy przed nim trudności. Gałczyński pisze o *erze* 1939, wyróżniającej się obfitością „czynników demoralizacyjnych”, którym artysta nie zawsze zdolny jest się oprzeć. Sztuka w obliczu takich czasów wymaga od twórcy poświęcenia i konsekwentnego dążenia do celu – stworzenia nowej sztuki i ukształtowania nowego widza. Dramaturg – pisze – „musi niejako rozpocząć walkę z całym życiem” i jak każdy pisarz – opierać się cynizmowi i demoralizacji²⁵. Wypowiedzi na temat zadań dramaturga nasycone są moralizatorstwem, widzowi poświęca mniej bezpośrednich wypowiedzi. Przy okazji analizy epoki wskazuje na niebezpieczeństwo, jakie niesie produkcja, stanowiąca konsekwencję coraz to większych potrzeb człowieka – „Produkcja tysiąca inncesarów i terror ich skonsumowania” (s. 403). Zastanawia się nad skutkami nadmiaru pracy uznając je za przyczynę zmęczenia, osłabienia percepcji, ale konstatacje te nie są usprawiedliwieniem odbiorcy. Obojętność dla sztuki w nie mniejszym stopniu może, zdaniem poety, dotyczyć także tych, którzy nie pracują: „Klasy wypoczywające są niemoralne i niezdolne do recepcji sztuki?” (s. 403). W świadomości Gałczyńskiego praca zajmuje ważne miejsce w systemie aksjologicznym²⁶ i pozostanie tak do

²⁴ „Toć nawet greccy, jednak – przy całej autonomii swych talentów – pisali tak, aby się prześwietnej publiczności podobać” (s. 398).

²⁵ Zob. *Notatnik*, dz. cyt., s. 434.

²⁶ Ma na myśli godną pracę.

końca jego życia, a liczne ślady odnajdziemy w powstających wówczas dziełach zarówno odnoszących się do sztuki (np. *Wit Stwosz*), jak i pozostających w związku z nową wizją Polski. Widz, podobnie jak dramaturg, jest w przekonaniu autora *Notatnika*, elementem procesu komunikowania się uzależnionego od kultury i historii. Musi zatem ewoluować, a na przebieg tych zmian wpływa zarówno rzeczywistość pozaartystyczna, jak i artysta. Autor *Noctes Anineses* wierzy, że odbiorcę przyszłego teatru można uformować, ale dopuszcza myśl o tym, że być może proces ten nie będzie konieczny, ponieważ ten odbiorca „jest już zrobiony” (s. 398). Swojego widza widzi w chłopie i robotniku, co wskazuje na sporą odwagę poety, bo przecież to czytelnicy wymagający „przygotowania”, zwłaszcza, gdy planuje się pisanie sztuk wymagających od widza erudycji, jak wspomniany wcześniej dramat alegoryczny.

Wypowiadając się na temat teatru nieustannie poszukuje, co sprawia, że czytając *Notatnik* dostrzegamy często zarówno wahania poety, jak wycofywanie się z już dokonanych ustaleń. Zdarza się nawet, że zmianę poglądu sygnalizuje już w kolejnej notatce. Pisząc o *Orfeuszu* (27 X 41) obszerną część rozważań poświęca tematowi, któremu podporządkowuje formę. 8 X 41 opowiada się już za jej prymatem i dodaje: „W związku z powyższym upada to, co zostało powiedziane na stronie 84, gdzie akcentuję sprawę treści” (s. 416).

Zmagania z koncepcją teatru potęgują się, kiedy przystępuje do szkicowania *Orfeusza*. O zamiarze tym zdawkowo informuje w zapisku z 9 IX – planuje napisać dzieło pt. *Orfeusz* lub *Πεμυυοκ*, później jednak stopniowo rezygnuje z Pinokia. Dramatowi temu poświęca najobszerniejsze z fragmentów *Notatnika*, w których pojawia się tematyka teatralna. Co ciekawe, zanim przejdzie do autotematycznych refleksji, zarysuje jedną tylko scenę (XIX) (10 IX), która stanowi wyraźną konsekwencję rozważań o „czynnikach demoralizacyjnych epoki”. Gałczyński, jak pamiętamy, zaliczał do nich produkcję, która niszczy jednostkę: i tę pracującą przy niej, i tę, która uczestniczy w przymusie konsumpcji. Tutaj szkicuje: „Kobiety bez uszu m u s z ą kupować kolczyki, bo maszyna produkuje kolczyki”²⁷. W późniejszej notatce (24 IX) powraca do opowieści o Orfeuszu i Eurydyce. Sam wybór – przywołanie jednego z najważniejszych mitów, wart jest uwagi. Z notatki wynika, że autor *Balu u Salomona* sięga do historii trackiego poety, by zrozumieć świat, zwłaszcza zaś sztukę oraz podtrzymać wiarę

²⁷ Dalej dołącza do sceny hasło „kupujcie pastę do zębów „Super krem dealbabor” – propozycja czy mus, rozkaz? Struktura epoki. (s.402), trawestujące fragment psalmu 51.

w wieczną miłość. Powraca do starego mitu, do opowieści od wieków zapładniającej wyobraźnię europejskich twórców²⁸, i co ciekawe, w okresie powojennym także go przywoła, nie zawsze zresztą zachowując powagę²⁹. Poeta najpierw przypomina losy Orfeusza, a motywy miłości i siły poezji są w tym micie dla niego równoważne. Wskazuje na to interpretacja, jaką daje on pod koniec notatki:

Zamilkł Orfeusz, a jednak wszystko tańczy. Czemu to? Albowiem boski śpiewak klucz znalazł do świata. Przecież świat jest w gruncie pieśnią. Trzeba tylko tę skalę obudzić, trzeba chcieć; trzeba umieć, gdy trzeba, jak Jezus czy Orfeusz zejść do piekieł, żeby tam księżętom ciemności wyrwać, wyciągnąć choćby za włosy ukochaną (s. 413)

Pomimo krótkiej wzmianki o orfizmie, bardziej skłonny jest przyrównać antycznego poetę do Jezusa, ponieważ obu łączy kult miłości tożsamej z dobrem, przeciwstawionej złu. Miłość jednak wymaga poświęcenia, podjęcia, jak przypadku Orfeusza, ryzyka, trudu, który zniweczył, tracąc ukochaną bezpowrotnie. Gałczyński zdaje się z Orfeuszem utożsamiać – także wierzy w niezwykłą moc poezji i siłę miłości. W takim też ujęciu powróci do tego mitu w powojennym liryku pt. *Powrót do Eurydyki*, określając siebie *provincjonalny Orfeusz*, dokonując kontaminacji dwóch antycznych opowieści – o trackim poecie i Odyseuszu³⁰. W dalszych zapiskach częściej porusza problematykę formalną utworu, snuje także rozważania o istocie dzieła, szczególnie dzieła życia, co wskazywałoby na wagę, jaką przywiązywał do tych planów. Posuwa się poeta do używania wielkiej litery, gdy pisze o *Orfeuszu – Dzieło*. Notatka z 27 IX rejestruje rozterki twórcy, który wyraźnie nie jest pewien swych wyborów formalnych. O realizmie (miał być „zupełnie *crudus*”), połączonym ze stylistyką baroku, do których dołącza

²⁸ Poeta wspomina przy tej okazji o Kochanowskim, ale nie potrafi już wskazać, w jakim utworze przywołuje on postać mitycznego lirnika. Por. *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*. *Studia*. Red. Sławomira Żerańskiej-Kominek. Gdańsk 2003.

²⁹ Gałczyński jest autorem parodii mitu o Orfeuszu – skeczu pt. *Skutki gry Orfeusza*. Zob. Gałczyński: *Dzieła*. Red. Kira Gałczyńska i Barbara Kowalska. Warszawa 1979, t. III, s. 632-633. Poeta napisał także libretto do opery komicznej Jacquesa Offenbacha pt. *Orfeusz w piekle*. Zob. Gałczyński: *Dzieła*, t. III, s. 139 i następne. Por. Stanisław Stabryła: *Rewokacje klasyczne w poezji K. I. Gałczyńskiego*. W zbiorze: *Dzieło i życie...*, t. II.

³⁰ Pojawia się w utworze obraz powrotu do wiernie czekającej ukochanej, a zatem mamy tu do czynienia z historią Odyseusza i Penelopy. Zdaniem Stanisława Stabryły, Gałczyński zburzył w tym utworze logikę opowieści o Orfeuszu, a pomieszanie ją z mitem o Odyseuszu, osłabia utwór. Zob. Stabryła, dz. cyt., s. 458.

interludium, moralitet, twór rybałtowski i dramat grecki z chórami, pisze w kategoriach przeczuć. Marzy, „żeby to był ogród zarosły wszelkimi chwastami i wszelkimi różami!” (s. 415). Intuicja podsuwa mu zatem twórczenie dzieła niejednorodnego stylistycznie, pulsującego dysonansami. Ten tok myślenia wiedzie ku metaforycznemu obrazowi konstruowania formy. Treść to gleba, nad która się pracuje; dzieli, uprawia i doprawia. Na szczęście dalej porzuca przenośnie agrarne i przechodzi do szkicu formalnego *Orfeusza*³¹. Gałczyński próbuje naszkicować strukturę utworu, mocno akcentując rolę muzyki. Nie stanowi ona uzupełnienia, lecz zostaje wpisana w jej konstrukcję. Zainteresowania muzyczne autora *Zabawy ludowej* zaznaczały się w już w jego przedwojennej twórczości, zwłaszcza w *Balu u Salomona* i przybierały różną formę. Wówczas poeta próbował muzykę włączyć w kompozycję utworu, ale dopiero utwory późniejsze przynoszą spełnienie tych zamiarów. J. Żurawska, przyglądając się strukturze muzycznej poematów Gałczyńskiego, dostrzega pierwszą taką realizację obejmującą cały utwór w *Noctes Aninenses*, kolejną zaś w *Zaczarowanej dorożce*³². Zapowiedź polifonicznej struktury dzieła rysuje w *Notatniku*. Fragment zatytułowany *Formalny szkic „Orfeusza (Πεμυυοκ)* zawiera zarys pierwszego aktu. Poeta rozpatruje konstrukcję utworu koncentrując się na jego fazowości³³ i wspomina kolejno o chórach, monologu prologa lub Orfeusza, losach Orfeusza, zakończeniu ponownym wystąpieniem chóru, na którego czele stoi sam bohater. Ekspozowanie następujących po sobie części wskazuje na podobieństwo kompozycji utworu do dzieła muzycznego, które zdaniem Ingardena, wyróżnia się konstrukcją fazową i nieobecnością warstwowości towarzyszącej jej w utworze literackim. Gałczyński informacje te wzbogaca uzupełnieniami i te dopiero uzmysławiają, jak dalece planuje muzyczność wpisać w strukturę *Orfeusza*. Dookreślając wystąpienie chóru przywołuje z jednej strony gatunki meliczne: odę, dytyramb, kantatę i skargę – elegię³⁴, których kontaminacją ma być śpiew, z drugiej dodaje informacje o jego wykonaniu. Pieśń zaczyna się od piano, kończy się wyciszeniem i przeciągnięciem (skarga – elegia). Łagodny początek miał więc stanowić klamrę z finalnym *decrescendo*, okalającymi partię liryczną. Wystąpienie chóru peł-

³¹ Nadal zapisuje drugi, alternatywny tytuł.

³² Jolanta Żurawska: *Struktura muzyczna poematów K. I. Gałczyńskiego*. W zbiorze: *Dzieło i życie...*, s. 74.

³³ Por. Roman Ingarden: *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*. W zbiorze: *Szkice z filozofii literatury*. Wstęp Władysław Stróżewski. Kraków 2000.

³⁴ Gałczyński pisząc o skardze, określa ją jako *klagelied*, w języku niemieckim oznaczające elegię, pieśń żalobną.

nić miało rolę kontrapunktu dla monologu prologa lub Orfeusza. Wprowadzenie tu do struktury utworu kontrapunktu bezpośrednio wskazuje na muzyczną kompozycję dzieła. Technika ta, jak wiadomo, charakterystyczna jest dla dużych form polifonicznych, także dla szczególnie przez poetę cenionego kompozytora – J.S. Bacha. O kontrapunkcie wspomina również Gałczyński przy okazji uwag odnoszących się do przestrzeni scenicznej oraz ruchu. W naszkicowanych zaledwie didaskaliach mowa jest o wertykalnej konstrukcji sceny, nad którą góruje galeria, na którą kieruje się chór rozdzielając się na dwie części. „Stamtąd, z galerii będzie kontrapunktem dla Orfeusza” (s. 417), dodaje Gałczyński. Jak można dostrzec, poeta w kompozycji utworu mocno akcentuje kontrast – siły głosu, monologu i partii chóralnych, opozycji przestrzennych (góra – dół) i stylistycznych. Na te ostatnie wskazuje wzmianka o barokowym monologu Orfeusza, który „wrębia się w sytuację i atmosferę realistyczną” (s. 417). W istocie strukturę pierwszego aktu sztuki naszkicowanego w *Notatniku* wyróżnia polifonia. Dalsze prace nad sztuką wstrzymał twórczy kryzys. Poeta wzmiankuje o nim w notce z 2 X, ale ma jeszcze nadzieję na pokonanie go, skoro pisze „To nic, to się przełamie” (s. 420). Najwyraźniej jednak artystyczna niemoc, a być może również i nadmiar pracy, uniemożliwiły kontynuację tych zmagania.

Należy jednak wspomnieć jeszcze o jednym wątku teatralnych rozważań Gałczyńskiego. Z *Notatnika*, jak już wspominałam, wynika, że *Orfeusz* miał być dziełem życia, artystyczną summą. Poeta przy okazji kieruje swe myśli ku procesowi twórczemu. Tym razem jednak nie zajmuje się istotnymi dla niego szczegółami, jak twórca, odbiorca czy forma. Interesują go motywacje tworzenia, a także konsekwencje artystycznych wyborów. Z notatki (sporządzonej 27 IX 1941) wyłania się obraz pisania okupionego cierpieniem. Tworzenia nie pojmuje jako procesu radosnego, zmierzającego do artystycznego spełnienia, lecz jako działanie, można by nawet rzec – ciężką pracą. Wspomina o dojrzewającym pragnieniu napisania „Dzieła, w którym powiedziałbym Wszystko i któremu oddałbym całe życie” (s. 415), a więc dzieła wybitnego. Wielkie dzieło, to jak można z jego słów wywnioskować, utwór łączący oryginalność i wartości etyczne. Wspomina bowiem o *Rzeczy Jedynej w Swoim Rodzaju*, jednocześnie porównując proces twórczy do ukrzyżowania Jezusa. Oryginalność, według niego, implikuje cierpienie, wymagając od artysty niezwyklej odwagi i poświęcenia. Gałczyński pojmuje ją zatem dość naiwnie, pomijając inną możliwość jej uobecnienia w dziele. Dialog z tradycją, skądinąd w jego twórczości często dochodzący do głosu, tutaj nie jest brany pod uwagę. Paralela pomiędzy ofiarą pisarza

i Chrystusa nie wyrasta jednak z tradycji romantycznej. Jej podłoże ma raczej charakter aksjologiczny. Sztuka jest dla nie go wartością godną największego poświęcenia ze względu na twórcę – temu przynosi satysfakcję i poczucie sensu pisania, a także odbiorcę, z którym dzieli się on pięknem. Artysta postawiony jest przed koniecznością wyboru pomiędzy twórczością wprawdzie obfitą, ale potęgująca uczucie niespełnienia, a absolutnym poświęceniem się dla *Dzieła*. Rozważane tutaj zagadnienia ilustruje zmetaforyzowanymi obrazami. Przepływanie morza wpływ i ukrzyżowanie ewokują dramatyzm, ofiarę; ogród i dąb – odmienne rezultaty pisarskie: piękne, ale istniejące w mnogości utwory i dzieła wybitne. Świadomy tych dylematów, nie rozstrzyga ich. Rozważania o teatrze, jak widać, rzadko wieńczone są stwierdzeniami kategorycznymi. Przyczyn tej niestabilności doszukiwać się można zarówno w świadomości artysty, który z doświadczenia wie, że w sztuce nie ma pewników, jak i w okolicznościach formułowania tych sądów. Nie bez znaczenia jest fakt, że Gałczyński powraca do teatru w sytuacji wyjątkowej. Koncepcji teatru poświęca czas, który pragnie „wrywać” wojnie i nadać mu tym samym sens. Rozmyślenia o sztuce miały ocalić wrażliwość poety przed okrucieństwem wojny, ale też i przed poczuciem intelektualnej bezczynności – „Życie na froncie jest łatwiejsze niż niewola” – pisze poeta (s. 430). Przyjemność snucia *Rozmyślań o Orfeuszu* nie zaowocowała wprawdzie spójną koncepcją, ale jest cennym świadectwem artystycznych dylematów Gałczyńskiego; poszukiwania sensu sztuki, formułowania pytań o wpływ epoki na jej charakter, formowania wizji konkretnego, własnego utworu i dzieła w ogóle. *Notatnik* można zatem uznać za zapis zmagania nieuwieńczonych sukcesem, marzeń nie do końca zrealizowanych, ale też i odnalezienia intelektualnego oraz duchowego azylu. Pomimo że poeta określa go jako „teatryk nauki, studiów, medytacji i *et quorum aliorum*” (s. 408), traktuje owe „praktyki duchowe” dość poważnie. Notatki autora *Noctes Aninenses* nie są bowiem śladem uporczywego wypełniania czasu ani też przejawem twórczej niemocy, której, zdaniem I. Kanta, towarzyszy projekcja przyszłości. Tworzenie planów przez jednostkę pozbawioną talentu „to często zbyt kłopotliwe i chępliwe zajęcie umysłowe, dzięki któremu nadaje się sobie pozór twórczego geniuszu”³⁵, jednak w przypadku utalentowanego poety to wyraz zmagania się tak ze sztuką, jak i sobą.

³⁵ Immanuel Kant: *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*. Tłum. Benedykt Bernstein, oprac. Janina Suchorzewska. Warszawa 1960, s. 15.