Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis
Folia 20 Studia Historicolitteraria IV (2004)

Adam Kulawik

Kolczyki Izoldy? Kolczyki Baraniej Mordy!

Równo dwa tygodnie po opublikowaniu *Kolczyków Izoldy* na łamach „Odrodzenia"[1], Kazimierz Wyka orzekł, że oto na niebie polskiej poezji pojawił się nowy gwiazdozbiór[2]. Dlaczego twórca „Twórczości", krytyk niezwykle przenikliwy i badacz mający nader solidną wiedzę, warsztat i ucho ku słuchaniu poezji szczególnie wyczulone, ograniczył się w krótkim omówieniu wyłącznie do skomplementowania utworu Gałczyńskiego – można się tylko domyślać. Za chwilę wyjawię mój domysł. Natomiast powody, dla których najpierw Andrzej Stawar, a następnie Artur Sandauer tak drastycznie rozminęli się z problematyką tego „małego oratorium" i tak bardzo nie byli w stanie ani go ocenić, ani osadzić we właściwym kontekście – dla późniejszych czytelników i dla nas już dzisiaj – historycznym, ale dla nich jeszcze współczesnym, są takie, że Stawar poezji czytać nie umiał, czego liczne dowody dał w swojej monografii *O Gałczyńskim*[3], natomiast Sandauer, który – odwrotnie – przekonał nas, że potrafił być krytykiem niezwykle przenikliwym i wyrafinowanym, Gałczyńskiego zwyczajnie nie lubił. Nie lubił do tego stopnia, że bez żenady demonstracyjnie potrafił przeinaczyć tekst *Skumbrii w tomacie*, żeby za wszelką cenę, nawet za cenę swojej reputacji krytyka literackiego, zrobić z poety oenerowca – a *Kolczyki Izoldy*, zamiast wykazać ich doniosłą problematykę, zdegradować do poziomu humorystyki[4].

Skoro więc Wyka nie chciał, a jego następcy nie potrafili bądź nie chcieli ujawnić, jakie problemy szyfruje Gałczyński w tym tak bardzo na pierwszy rzut oka i pierwsze odczytanie rozwichrzonym kompozycyjnie utworze – to możliwe rzetelne odczytanie *Kolczyków Izoldy* spada na nas[5].

[1] „Odrodzenie" 1946, nr 39.

[2] K. Wyka, *Nowy gwiazdozbiór*, „Odrodzenie" 1946, nr 41. Przedruk [w:] *Szkice literackie i artystyczne*, Kraków 1956, s. 352–54.

[3] A. Stawar, *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959. Uwagi o *Kolczykach Izoldy* na s. 248–254.

[4] A. Sandauer, *O Gałczyńskim tym razem bez taryfy ulgowej*, [w:] *Liryka i logika*, Warszawa 1969, s. 319–339.

[5] A. Kulawik, *Kolczyki Izoldy – Obrachunek poety z mitami narodowymi*, „Poezja" 1975, nr 6.

Kolczyki Izoldy istotnie przy pierwszym zetknięciu sprawiają wrażenie poetyckiego żywiołu, żywiołu nie do opanowania. Ryszard Nycz nazwałby je, pewnie nie bez racji, sylwą. Gałczyński jednak – i to jest bardzo charakterystyczny rys jego poetyki obszerniejszych, poematowych form – nie zostawia czytelnika bez pomocy w jego interpretacyjnym trudzie i organizuje w tym celu cały system sterowników lekturowo-interpretacyjnych. Kto je dostrzeże, kto im się podda i pozwoli prowadzić, ten ku swej wielkiej satysfakcji przebrnie przez stylistyczne fajerwerki, gatunkowe zasieki i gąszcz symbolicznych obrazów do poetyckiego objawienia i radości rozumienia. Kilkakrotnie doznawałem tego wspaniałego uczucia. Kto pozwoli prowadzić się tym sterownikom, temu ów poetycki żywioł objawi się jako precyzyjna, intelektualna konstrukcja. Wiem coś o tym, bom przed laty całe miesiące strawił z wielką dla siebie korzyścią nad *Balem u Salomona*[6], a i problematyka *Kolczyków Izoldy* nie objawiła mi się ani przy pierwszej, ani przy drugiej lekturze.

Opis i charakterystyka owych sterowników, gdyby jej dokonać, przybrałaby zapewne kształt układu zhierarchizowanego, którego dominantą byłby – bo jest – obraz symboliczny zgromadzenia, pozostający w wyraźnym pokrewieństwie z motywem zabawy, balu, a także tańca, którego odległym antenatem jest *dance macabre.* Mickiewicz nadał im w dwunastej księdze *Pana Tadeusza* piękne symboliczne znaczenie budującej narodowej zgody. Wyspiański w bronowickim dworku Tetmajerów zgromadził – podobnie jak Mickiewicz w Soplicowie – reprezentację narodu, tyle że kompletnie zdezintegrowaną, a jego Chocholi taniec pokazuje, jak wygląda naprawdę ta narodowa zgoda. W filmie Barei *Altermatywy 4* – to już czasy Edwarda Gierka – dworek Tetmajerów ma już charakterystyczny dla epoki kształt blokowiska. To ostatnia – o ile mi wiadomo – aktualizacja tego toposu obecnego, przykładowo, w *Balu w operze* Juliana Tuwima, zaraz po wojnie w ostatnich scenach *Popiołu i diamentu* Jerzego Andrzejewskiego, a w dwadzieścia lat później w *Tangu* Sławomira Mrożka. Gałczyński przywoływał go – jak pamiętamy – w *Końcu świata*, w *Balu u Salomona,* w *Ludowej zabawie* i właśnie po raz ostatni w *Kolczykach Izoldy,* czyli zawsze wtedy, gdy mówił o sprawach niezwykłej dla niego wagi.

Stefania Skwarczyńska pisała, że ów topos to „znak w języku sztuki szczególnie często aktywizowany przez podniosły, a zarazem ironiczny styl utworów stanowiących obrachunek ze współczesną rzeczywistością społeczną i narodową, obrachunek z teraźniejszością w trosce o przyszłość narodu"[7]. Z wyjątkiem *Balu u Salomona*, w którym dominuje problematyka egzystencjalna, pozostałe aktualizacje tego toposu u Gałczyńskiego potwierdzają rozpoznanie i opis Skwarczyńskiej. Można bez przesady powiedzieć, że w *Kolczykach Izoldy* owa aktualizacja jest równie wyrazista i równie czytelna jak w przedwojennych utworach Gałczyńskiego, tyle że nie dla wypowiadających się na ich temat krytyków.

[6] Tenże, *Bal u Salomona Gałczyńskiego. Próba określenia wrażliwości poetyckiej,* „Poezja" 1974, nr 6; tenże, *Bal i Arkadia – Dwa kluczowe motywy liryki Gałczyńskiego,* „Przegląd Humanistyczny"1974, nr 6.

[7] S. Skwarczyńska, *Chocholi taniec Wyspiańskiego jako obraz-symbol w języku późniejszej sztuki polskiej,* „Dialog" 1969, nr 8.

Powiedziałem, że Gałczyński sięgając po rozmaite postaci obrazu zgromadzenia mówi o sprawach ważnych. Wypada więc zapytać: o jakiejże to ważnej sprawie można było mówić w roku 1946, w zupełnie nowej sytuacji społecznej i politycznej, stojąc nad owiniętym biało-czerwoną flagą trupem powstania warszawskiego, ozdobionym biało-czerwonymi kolczykami? Stojąc nad trupem Warszawy? Rozmiary tragedii były wtedy już rozpoznane, pozostało jednak pytanie, dlaczego do tragedii doszło i co z tego nieszczęścia zrozumieli ci, którzy ocaleli, bo to, co zrozumieli, miało pozwolić odpowiedzieć na pytanie, co z tej tragedii narodowej ma wynikać na przyszłość. *Kolczyki Izoldy* są obrazem tego zrozumienia i sądem nad nim. Sądem niezwykle surowym.

Wypowiadanie się w roku 1946 na temat powstania warszawskiego niosło za sobą polityczne niebezpieczeństwo, a niewypowiadanie się oznaczało przejście do porządku się nad tą narodową tragedią i niewyciąganie z niej żadnej nauki na teraźniejszość i na przyszłość. Polityczne ryzyko polegało na tym, że krytyczny stosunek do powstania – a trudno było dla trzeźwo myślącego człowieka o inny – oznaczał niejako automatycznie akceptację pojałtańskiego porządku, odmowę legitymizowania rządu emigracyjnego w Londynie i sprzeniewierzenie się ofiarom powstania. Krytyka decyzji o wybuchu powstania i samego powstania mogła oznaczać zdystansowanie się od patriotycznego zrywu, narodową zdradę i akceptację nowego zniewolenia. I to był chyba powód, dla którego Wyka tak powściągliwie i niezupełnie trafnie komentował *Kolczyki Izoldy*. Zdradzonemu przez aliantów narodowi łatwiej było oskarżać sowietów o to, że nie pospieszyli na pomoc powstańcom, niż przyjąć, że liczenie na pomoc kogoś, kogo oficjalnie i najzupełniej słusznie uznawało się za jednego z dwu wrogów, było polityczną naiwnością. By tylko przy takim określeniu pozostać. Poczucie bezsensowności powstańczego zrywu i powstańczej ofiary jawiło się w wymiarach proporcjonalnych do wielkości strat i bardzo silnie zaprawione było goryczą. Nagle odkryto nad Wisłą, że racje moralne nie mają żadnych szans w zderzeniu z czołgiem historii. Że historia jest amoralna. Słowem stanęliśmy wobec fatalnej alternatywy: zaakceptować nowy porządek polityczny – źle, nie zaakceptować – też źle, a uniknąć wyboru nie sposób. Sytuacja taka stanowi zbyt mocne wyzwanie, żeby nie chciał się z nią zmierzyć publicysta czy twórca, mimo że musiał się liczyć z tym, iż – cokolwiek by nie powiedział – będzie mieć co najmniej połowę społeczeństwa przeciwko sobie, a w przypadku uznania racji powstania – również nowe władze.

***

Ze zrozumiałych powodów nie mogę tutaj referować całej niezwykle ożywionej dyskusji popowstaniowej, jaka przetoczyła się przez prasę (i nie tylko) w pierwszych latach powojennych, w warunkach względnej jeszcze swobody w zakresie wygłaszania sądów o charakterze politycznym, swobody przyzwolonej, ponieważ w interesie władzy leżało rozpoznanie i policzenie sprzymierzeńców, niezdecydo-

wanych i przeciwników. W momencie zaś kiedy rozpoznanie zostało dokonane, dyskusję skończono. Historycy literatury określają tę dyskusję mianem „spór o realizm", co jest zapewne próbą eufemistycznego złagodzenia, bo rzecz dotyczyła nie tyle realizmu rozumianego jako kategoria estetyczna, ile racjonalności zachowań w rzeczywistości i ich ocen. Ta dyskusja była o tyle w zaistniałej sytuacji potrzebna, że historia okazała się – i to nie tylko dla nas, dla Polski – najzupełniej nieracjonalna, a dla Polski w swej nieracjonalności szczególnie okrutna. Bo jakkolwiek zwyciężyła koalicja antyhitlerowska, do której należeliśmy, to karty do powojennej gry politycznej rozdawał Dżugaszwili, a więc ten, który wcześniej, wraz z hitlerowskimi Niemcami, unicestwił jaki taki powersalski porządek europejski. Rozstrzygnięcia militarne i polityczne sprawiły, że sowieci wyzwolili Polskę dla siebie. Drwina historii polegała na tym, że ogromna ofiara krwi, jaką Polacy złożyli na wszystkich frontach drugiej wojny światowej i w kraju, posłużyła w efekcie nowemu okupantowi. Walczono zdążając nieświadomie do nowego zniewolenia. Stanąwszy wobec absurdu i okrucieństwa historii, ma się do wyboru dwie możliwości: albo uznaje się bezwzględną wartość czystych idei moralnych i pozostaje się wiernym honorowi, obowiązkowi i za te wartości podejmuje się walkę, a kiedy sytuacja tego wymaga, ginie się za nie, albo przyjmuje się do wiadomości, że historia toczy się według rozpoznawalnych prawidłowości determinujących, co oczywiste, los jednostkowy, a burzenie się przeciwko tym prawidłowościom, nieuznawanie ich, prowadzi do dramatów. Z tej perspektywy heroiczna obrona ideałów moralnych nie ma sensu.

Pierwsza postawa nazwana została idealizmem, druga materializmem historycznym. Trzeba tu powiedzieć, że nie tylko drugi z tych terminów, ale również pierwszy ma dość marne konotacje. Konotacja idealizmu jest marna, ale jego literackie, Conradowskie przedstawienia są znakomite. Conrad Korzeniowski w sposób niejako naturalny stał się twórcą etosu historycznie przegranych. Jako taki bywał często obiektem ataku, pretekstem do napaści na postawy, które w imię wierności samemu sobie nie są skłonne do kompromisu z historią. Ten atak w sposób niezwykle przemyślany przeprowadził Jan Kott w eseju zatytułowanym *O laickim tragizmie*[8].

Ze szczególną pasją ten marksistowski krytyk zaatakował heroizm w obronie abstrakcyjnych wartości. Mówił wręcz o „heroizmie głupoty", heroizmie, którego jedyną motywacją jest „potwierdzenie wewnętrznego hartu człowieka". „Wielkim niebezpieczeństwem – pisał Kott – jest łatwość poklasku, jaki budzi. Jeżeli nie potrafimy się oprzeć nawet heroizmowi głupoty, o ile tylko świadczy o niezłomności człowieka, jakżeż potrafimy odważyć się na krytykę heroizmu, za którym przemawia poczucie honoru i wierności"[9]. Na rozmaite sposoby Kott broni tezy, że wartość ofiary mierzy się społecznym pożytkiem czynu: „Każda śmierć – powiada – jest równa, nie każda śmierć jest godna szacunku"[10]. I dalej: „Ani wierność, ani honor nie są same dla siebie wartościami moralnymi. Osądza je, tak samo jak wszystko na

[8] J. Kott, *O laickim tragizmie*, „Twórczość" 1945, nr 2.

[9] Tenże, *Mitologia i realizm*, Warszawa 1956, s. 211.

[10] Tamże, s. 168.

tym świecie, historia"[11]. Wierny swoim przekonaniom, podbudowanym zapewne przez porażenie śmiercią Warszawy, mówi: „Heroizm jest zbyt kosztowną metodą wychowawczą, aby ją przyjąć bez zastrzeżeń. Świat wartości nie jest światem przeżyć, ale obiektywnie istniejących norm. W społecznej ocenie heroizmu nie wolno nam pominąć ceny, jaką trzeba zań zapłacić. Za drogo kosztowały nas czyny fałszywych bohaterów, którzy są gotowi zawsze poświęcić wszystko i wszystkich, aby ratować czystość wewnętrzną"[12]. Taki heroizm – utrzymuje Kott – „zawsze dąży do narzucenia nam przekonania, że dane są tylko dwie drogi wyboru, a spomiędzy nich jedną jest śmierć"[13].

Maria Dąbrowska podjęła się heroicznej obrony Conradowskiego heroizmu. Dowodziła Kottowi, że honor i wierność mają głęboki społeczny sens, a jej wykładnia tych pojęć oparta była na postaci Lorda Jima. Dąbrowska pisała:

> Tragedią Lorda Jima jest, że się sprzeniewierzył trzem rzeczom: kryteriom pracy zawodowej, której się podjął, „szeregowi", tj. światu społecznemu, marynarzy, do którego należał, i nieszczęsnym pielgrzymom, którzy zawierzyli mu bezpieczeństwo swej podróży. I tak jest u Conrada zawsze. Zdrada Conrada jest z reguły zdradą człowieka któremu zawierzyliśmy, albo zespołu, któryśmy jako swój wybrali, albo zadania, któregośmy się podjęli. Wierność Conrada, stanowiąca część owych „kilku prastarych wyobrażeń moralnych", jest wiernością tym trzem rzeczom[14].

Zapewne Dąbrowska jest przekonywująca w swojej interpretacji postaci z Conradowych powieści, które uważamy za uosobienie dyrektyw moralnych. Są one jednak do zaakceptowania wyłącznie jako drogowskazy, ukierunkowanie postępowania jednostki, natomiast powszechne naśladowanie ich cnót i determinacja społeczna w próbie dorównania postaciom Conrada prowadzi do narodowego nieszczęścia. Honor i wierność to zalety ludzi, ale narody ani w czas wojny, ani w czas pokoju honoru nie mają i mieć nie powinny. Naród ma przetrwać klęskę, a nie ginąć w obronie honoru. Honorem narodu i państwa jest interes polityczny i gospodarczy. Moralność jest atrybutem ludzi, ale nie państwa. Polityka państwowa realizowana według zasad etyki sprowadza nieodwołalnie nieszczęścia, a ze społecznych nieszczęść społeczność nie wychodzi lepsza, lecz gorsza i nierzadko – jak z powstania właśnie – zdziesiątkowana. Nasza historia dostarcza sporo dowodów, że tak jest istotnie. Paradoksalnie uczciwość polityki winna polegać na tym, że polityk odstępując od zasad honoru i wierności państwa, które reprezentuje, lub społeczności, którą kieruje, nie każe obywatelom w imię godności narodowej umierać, ale też i nie odbiera jednostkom prawa do honoru i wierności nawet za cenę śmierci. Kilku Lordów Jimów, a choćby i setka, to może być powód do narodowej dumy, setki tysięcy

[11] Tamże, s. 217.

[12] Tamże, s. 213.

[13] Tamże, s. 212.

[14] M. Dąbrowska, *Conradowskie pojęcie wierności*, „Twórczość" 1946, nr 1. Przedruk [w:] tejże, *Szkice o Conradzie*, Warszawa 1959.

Lordów Jimów gotowych dla honoru i wierności na śmierć to narodowa tragedia i jakby groźna, śmiertelna epidemia.

Myślę, że taka argumentacja i takie stanowisko byłyby może do przyjęcia dla Dąbrowskiej i podobnie do niej myślących. Niestety, autor eseju o laickim tragizmie wolał zaprezentować się jako marksista, a autorka *Nocy i dni* jako obrończyni honoru poległych powstańców, co było możliwe tylko pod warunkiem, że wykazana by została ich racja moralna – a tego Dąbrowskiej nie udało się wykazać. Dzisiaj, z perspektywy ponadpółwiecznej, widać (równie jak, wtedy wyraźnie), że dla obojga dyskutantów problemy, które poruszali, były mniej ważne niż to, dlaczego je poruszali: Kott opowiadał się w ten sposób przeciwko rządowi w Londynie, Dąbrowska przeciwko rządowi w Warszawie, i pod te opcje polityczne interpretowali Conradowskie postaci i motywacje ich działań. Oboje jednak nie wzięli pod uwagę, że spośród tych, którzy popadli w powstańcze szaleństwo, tylko nieliczni czytali powieści Conrada, natomiast cała reszta ginęła nie mając pojęcia o dylematach moralnych Lorda Jima.

Kazimierz Wyka w ostatnim numerze „Twórczości" rocznika 1946 opublikował *Dwa teatry* Jerzego Szaniawskiego, dramat kwalifikowany przez autora (nie bardzo wiem, dlaczego) jako komedia. Utwór w toczącej się dyskusji niezwykle ważny, zarówno ze względu na jego wymowę polityczną, jak i na głos o prerogatywach sztuki, tak jak rozumiał ją Szaniawski. Jak pamiętamy, sztuka była grana w wielu teatrach, dopóki Melania Kierczyńska nie wydała na nią wyroku, chyba nie tylko z powodu wyartykułowanych w niej poglądów Szaniawskiego na sztukę. Przywołuję ten utwór przede wszystkim z powodu dwu jednoaktówek granych w teatrze Małe Zwierciadło jako teatr w teatrze, noszących tytuły *Matka* i *Powódź*.

Szaniawski nie chciał rozstrzygać historycznego i politycznego sporu o zasadność powstania warszawskiego ani orzekać, w imię jakich wartości do jego wybuchu doszło. Obie jednak jednoaktówki, mimo bardzo odmiennych treści, mają jedno przesłanie: w sytuacji zagrożenia, kiedy nie ma możliwości ratowania wszystkiego, należy ratować to, co najważniejsze. Co uratować się da, i można je – owo przesłanie – odczytać jako powszechną zasadę działania, obowiązującą również w niełatwej popowstaniowej rzeczywistości, kiedy dla co bardziej przenikliwych umysłów stawało się oczywiste, jaka przyszłość Polskę czeka. Jeżeli nawet jedna z możliwych dróg wyjścia prowadzi do śmierci – wydaje się mówić w *Powodzi* Szaniawski – to nie musi to być śmierć wszystkich członków rodziny, nie musi to być ogólna zagłada. W rzeczywistości historycznej, czyli w tak zwanym życiu – trudno i darmo – tak może się zdarzyć, że kogoś trzeba poświęcić, ale to, co mogło przegrać z brutalną rzeczywistością, nie powinno być wymazywane z naszej pamięci, niech trafia do sztuki: Teatr Snów jest dla niego miejscem właściwym. Tego Kierczyńska i ci, których reprezentowała, zaakceptować mogli.

Ale można *Dwa teatry* odczytać jeszcze inaczej, nie popadając w sprzeczność z tym, co zostało powiedziane. Realistyczny teatr Małe Zwierciadło, którego nazwa odsyła nas do Stendhalowskiego zwierciadła wędrującego po gościńcu, a ma cha-

rakter metonimiczny oznaczając rzeczywistość, powinien przedstawiać świat, do którego fantazje i fantasmagorie jako motywy działania nie powinny mieć wstępu. Kiedy jednak do tego dochodzi, następuje zagłada miast i organizowane są krucjaty dziecięce. Inaczej mówiąc, Szaniawski wydaje sąd o literaturze, która kształtując romantyczne postawy Polaków narzuciła życiu reguły postępowania dopuszczalne wyłącznie w świecie sztuki, w wyniku czego Teatr Snów dokonał kontaminacji kryteriów Małego Zwierciadła z romantycznym etosem – z wielką dla narodu szkodą. Niech nas nie zwiedzie subtelność i aluzyjność języka *Dwu teatrów*, bo wyrażono w nim sąd bardzo surowy, sąd formalnie o literaturze, a w rzeczywistości o pokoleniu. Sąd o narodzie, który tych dwu teatrów – życia i fantazji – nie umiał oddzielić.

Język publikującego w „Przekroju" Edmunda Osmańczyka jest inny. Jego cykl artykułów i reportaży, który złożył się rychło w książkę zatytułowaną *Sprawy Polaków*[15], to niezwykle rzetelna publicystyka, w której nie ma miejsca na aluzyjność. Osmańczyk nie chciał zamiast o narodowej klęsce mówić o recepcji utworów Conrada. Postanowił mówić prawdę, aby przeorientować społeczną świadomość. Pisał:

> W warszawskim powstaniu dzieciaki dziesięcioletnie drewnianymi kołkami, wbijanymi w rury wydechowe czołgów, niszczyły niemieckie Panthery. [...] Takimi drewnianymi kołkami bardzo niewspółczesnego szaleństwa chwalimy się przed światem od dwustu lat po dziś dzień. O gdyńskich (!) kosynierach, którzy z kosami szli przeciw czołgom we wrześniu 1939 roku, opowiadał z dumą i wzruszeniem na jakimś zjeździe w czerwcu 1946 jakiś wysoki dygnitarz partyjny, a sala huczała brawami. Ustawione w sali mikrofony Polskiego Radia przekazały całemu światu historię gdyńskich kołków, bo Gdyni nie wystarczy do chwały cud polskiej pracy. Nie! U nas nawet Gdynia musi mieć w świecie aureolę bohaterstwa... racławickiego, inaczej nie będzie polską! Przegraliśmy wojnę z Niemcami we wrześniu 1939, ale wbiliśmy w pamięć świata kosynierskie i ułańskie szarże na czołgi! Przegraliśmy powstanie przeciw Niemcom w roku 1944, ale wbiliśmy w pamięć świata polskie Panzerfausty – drewniane kołki[16].

Granicę między bohaterstwem a szaleństwem Polaków Osmańczyk widzi bardzo wyraźnie, wie, w którym miejscu została przekroczona:

> Dziś, kiedy znam do dna prawdę, dlaczego żyję ja i my wszyscy, którzyśmy ocaleli, nie buntuję się już w bezsile, lecz kalkuluję chłodno i bez sentymentu, bez poetyckiego czadu, abyśmy byli rzeczywiście ostatnim pokoleniem Polaków mądrych po szkodzie. Nim się to stanie trzeba rozbić banię z poezją polska, która potęgą słowa geniuszy zaczadziła nam wyobraźnię[17].

W tym miejscu schodzą się, choć nie pokrywają ze sobą, opinie Osmańczyka i Szaniawskiego o roli romantycznej literatury w kształtowaniu świadomości Polaków – głównej oskarżonej o powstanie i śmierć milionowego miasta. Szaniawski

[15] E. Osmańczyk, *Sprawy Polaków*, Katowice 1948, wyd. VII, s. 142.

[16] Tamże, s. 142.

[17] Tamże, s. 144.

projektował funkcje społeczne sztuki, Osmańczyk – przyszłość narodu, budowanej na pracy: „Siła narodu – pisał – trwa poprzez wszystkie ustroje, zawieruchy, wojny"[18]. Jest w tym ostatnim zdaniu chyba nietrudny do odczytania pogląd, który Osmańczyk stara się narzucić społeczności: zapewne nowe władze i nowe porządki społeczno-polityczne nie schodzą się z oczekiwaniami Polaków, ale o naszej przyszłości i tak zadecyduje praca. I bez względu na to, czy autor *Spraw Polaków* był czy nie był do końca przekonany, że tak będzie, w tamtych realiach politycznych rozsądniejszej propozycji związanej z przyszłością i losem narodu nie dało się sformułować. Alternatywą była wojna domowa, której wynik był z góry przesądzony.

Gałczyński nie mógł się nie włączyć do tej dyskusji. Zarówno jego temperament, jak i atmosfera powojennego Krakowa, w którym znalazło się sporo takich jak on sam warszawiaków, ponadto program „Przekroju" i – co najważniejsze – nowa rzeczywistość zrujnowanej Polski zdecydowały, że ten dawniejszy katastrofista przeżywszy katastrofę, pragnie znaleźć sens egzystencji w pracy ku pospólnemu dobru i pożytkowi. Nie wie i wiedzieć jeszcze nie może, kiedy zaciśnie się na społeczności pętla stalinizmu, który oprócz innych nieszczęść przyniesie również i to, że „ludowi pracującemu miast i wsi" odebrana zostanie korzyść z pracy i jej społeczny sens. Poeta rozumie, że aby ten program zacząć realizować, należy wziąć rozbrat z dziedzictwem romantyzmu i niewoli rozbiorowej, zaprzestać buntu przeciw porządkowi świata i w takim świecie, jaki jest, organizować podstawy egzystencji społecznej. Z takich oczywistości budowano naówczas program dla Polski. Osmańczyk mówił to serio i z pasją, a więc tak, jak się mówi do kogoś, kto nie rozumie najprostszych rzeczy. Gałczyński najpierw językiem łagodnej w zasadzie satyry, czyli tak, jak mówią życzliwi ludziom twórcy, którzy wszelako chcą w człowieku koniecznie coś zmienić. Teatrzyk Zielona Gęś w swoich licznych „przedstawieniach" na rozmaite sposoby artykułował te oczywistości. *Xiążę Józef Poniatowski ze stemplem 1946* na przykład pokazuje akceptowalną społecznie i konieczną przemianę świadomości narodowej:

Xiążę

Bóg mi powierzył honor Polaków...

(*zamierza rzucić się w nurty rzeki, ale w końcu zmienia zdanie*)

Dla honoru będę pracował.

(*zrzuca mundur, przebiera się w cywilne łachy i przenosi się na Ziemie Odzyskane*)
(...)

Chór nowych Polaków

Pracować trzeba jak cholera.
Czyśmy to jacy tacy?

[18] Tamże.

Więcej Osmańczyka, mniej Grottgera
I wszystko będzie cacy.
To bardzo łatwo jest umierać,
Żyć trudniej – rzekł Horacy.

To była jakby przygrywka do *Kolczyków Izoldy*. Nie wiadomo, co się wydarzyło, ale coś się musiało wydarzyć około połowy roku 1946, co dało Gałczyńskiemu impuls do napisania tego utworu. Nie wykluczam, że mogły to być przygotowania do obchodu rocznicy powstania warszawskiego, a może i same obchody, i że to one sprawiły, że perswazyjno-satyryczny ton dotychczasowych utworów Gałczyńskiego zostaje odrzucony. *Kolczyki Izoldy* pisze poeta w tonacji szyderczej.

Zgodnie z założeniami swojej poetyki używanej w przypadku większych, a więc poematowych form, Gałczyński tworzy całość z bardzo zróżnicowanych fragmentów. Jest to żonglerka formami, tematyką, stylami, postaciami wiersza – każdy fragment jest inny, całość zaś czyni nawet wrażenie krańcowo niespójnej. K. Wyka odnotował w przywołanym wcześniej artykule dość rozpowszechniony pogląd na poetycką praktykę autora *Kolczyków Izoldy*: „Ja w ogóle mam wrażenie – żartuje Wyka – że ten Gałczyński napisze, potem zamyka się w domu i śmieje się, żeśmy się dali nabrać"[19]. W takich sądach wyraża się jednak bezradność czytelnika wobec tekstu i jego poetyki, nieumiejętność dostrzeżenia i określenia spoiwa owych fragmentów. Tymczasem Gałczyński na rozmaite sposoby mówi wciąż o tym samym: o fatalnym rozmijaniu się sądów o rzeczywistości z rzeczywistością, o niewyczuwaniu sytuacji, o urojeniach, słowem – o narodowej aberracji. I to właśnie jest czynnikiem spajającym owe tak różne fragmenty.

Określenia 'aberracja' używam tu w potocznym, ostrzejszym od słownikowego znaczeniu. Nie chodzi bowiem o mniejsze lub większe odchylenie od normy, lecz o to, że nas jako społeczeństwo charakteryzuje system wartości na opak, no bo jak inaczej sądzić, skoro śmierć nie bywa dla nas „piątą porą roku", lecz upragnioną Izoldą. Jeśli dobrze wyczuwam pasję Gałczyńskiego, jakiej dał wyraz w tym utworze, to mówi on już nie o aberracji, lecz o paranoi! A słownikowa definicja tego terminu stanowi, że jest to przewlekła psychoza urojeniowa „z charakterystyczną obecnością rozbudowanego systemu logicznie powiązanych, silnie naładowanych uczuciowo i spójnych z osobowością chorego urojeń; systemowi temu jest podporządkowana cała aktywność życiowa chorego"[20].

Wiem, że to, co napisałem, brzmi drastycznie. Wiem, że może być podstawą do sformułowania zarzutu, iż usiłuję przedstawić Gałczyńskiego jako zbyt surowego w ocenie świadomości Polaków. A jednak będę obstawał przy tym, że w *Kolczykach Izoldy* taka jest właśnie kwalifikacja mentalności narodowej, bo roi się w nich od obrazów urojeń. Urojeniem bowiem ponad wszelką wątpliwość jest przekonanie, że śmierć stanowi wartość najwyższą i jako taka posiada atrybuty piękna; że jest pięk-

[19] K. Wyka, *Nowy gwiazdozbiór...*

[20] *Nowa Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 5.

niejsza od nocy; że należy jej pragnąć tak jak Tristan pragnął Izoldy; że śmierć za ojczyznę poniesiona przekłada się „automatycznie" na wiekopomną chwałę. Te urojenia można by nazwać w duchu *Kolczyków*... biało-czerwonym masochizmem. W celowo trywialnym obrazie urojenia Pan z Krakowa myli krowę z niedźwiedziem.

Konsekwencją urojeń są niewłaściwe zachowania przybierające obraz najrozmaitszych niestosowności: drukarz przebiera się za herolda, a maszerując na patriotyczną uroczystość zorganizowaną dla uczczenia powstańczej ofiary gwiżdże, krzyczy i „w trąbkę dmucha"; Mistrz ceremonii ilustruje realistyczny obraz śmierci limerycznym nonsensem, a o Poecie zasadnie utrzymującym, że śmierć jest piątą porą roku, orzeka autorytatywnie: „kapitalny brak piątej klepki"; Dyrektor teatru inscenizuje historyczny moment uwiecznienia powstańczej bohaterskiej śmierci w taki sposób, że kosmiczno-gwiezdną Baranią Mordę, która jest zapewne jakąś konstelacją, zdobi kolczykami Izoldy, ale zanim to zrobił, musiał ozdobić kolczykami atrapę zmiażdżonego ciała dziewczyny. Rym *mordy – Izoldy* jest wersyfikacyjnym odpowiednikiem tego skandalu.

Obrazem niestosowności zachowań i ocen towarzyszy w poemacie niestosowność zachowań językowych, co przejawia się w demonstracyjnym odrzuceniu zasady *decorum*: zarówno Mistrz ceremonii, jak i Dyrektor teatru mówią polszczyzną cyrkowego, pyskatego konferansjera. I tak oto sprawę niezwykłej wagi zamieniono w polską hecę.

Gałczyński sposobem sobie właściwym orzeka o przyczynach tej narodowej paranoi. Tkwi ona w świadomości przeciętnego Polaka i przedstawiona została na przykładzie panów Krupczałowskiego i Trzetrzewińskiego. Ich dialog pisze poeta w konwencji bigosu historycznego, którego przykłady pamiętamy z czasów, gdy frekwentowaliśmy początkowe klasy liceum: „Gdy Kara Mustafa, wódz wielki Krzyżaków / szedł z wojskiem murzyńskim przez Alpy na Kraków". Nasz poeta nie oskarża ani Conrada, ani polskiej literatury romantycznej za polską gotowość umierania za naszą i nie naszą wolność, nie czyni jej, i chyba słusznie, odpowiedzialną za kształtowanie postaw i świadomości narodowej, co różni go od Kotta, Szaniawskiego i Osmańczyka. W ocenie świata fikcji literackiej – wydaje się sądzić Gałczyński – nie posługujemy się przecież inną inteligencją niż w ocenie świata, w którym przyszło nam żyć. Gałczyńskiemu nie chodzi o to, by wymienić książki w bibliotekach i spisach lektur szkolnych, lecz o to, by respektować zasady zdrowego rozsądku, którego uczy życie, nie poezja.

O ile wiadomo, paranoja jest chorobą nieuleczalną i niezawinioną, natomiast paranoiczną świadomość można przy dobrej woli odmienić. Lekarstwem na nią – jeśli pacjent chciałby je zażywać - mogła być lektura *Zielonych Gęsi*, na przykład cytowanego wyżej *Xięcia Poniatowskiego* lub *Dymiącego piecyka*. Dla przypadków trudniejszych – satyra. Natomiast dla porażeń chronicznie uporczywych, a odmawiających kuracji – chłosta szyderstwem *Kolczyków Izoldy*.

Isolde's ear-rings, Sheep Muzzle's ear-rings

Abstract

The author conducts the analysis of K.I. Gałczyński's poem of 1946. In contrast to other poems *Kolczyki Izoldy* was not lucky with interpretations. It was either neglected and treated with silence or interpreted in a totally inadequate way (A. Stawow, A. Sandauer). Kulawik places the poem in the context of political journalism of *Przekrój* (E. Osmańczyk), the discussion between J. Kott and M. Dąbrowska and *Dwa teatry* by J. Szaniawski. Thus, the author reads the poem as a participating voice in the discussion about the Warsaw Uprising and the attitudes of Poles towards the post-war reality.