

Beata MORZYŃSKA-WRZOSEK  
(UKW, Bydgoszcz)

## Obraz domu szczęśliwego w liryce Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego

Poezję Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego cechuje rzadka umiejętność asymilowania pojedynczych składników, znaczeń czasem przypadkowych, przeciwstawnych w dość specyficzną całość. Patronuje jej nieodmiennie niezwykle widzenie i słyszenie świata<sup>1</sup>, swoistego rodzaju wyobraźnia<sup>2</sup>, a siła tkwi w fundamentalnej zdolności przedstawiania kwestii zasadniczych, krytycznych w kontekście codziennej ludzkiej egzystencji<sup>3</sup>. Autor odważnie mówi o lirycznych wzruszeniach, „uczuciach doskonałych”, ale też podejmuje się scharakteryzowania rzeczywistości podlegającej prawom groteski i satyry. Tworzy mozaikę nastrojów, doznań, postaw i obrazów. Mimo tego widocznego zróżnicowania dość łatwo można dostrzec elementy stałe poświadczające całościowość i kompletność twórczości. Uwagę zwraca m.in. upodobanie poety do kreacji rozmaitych przestrzeni szczęśliwych. Zwykle u źródła ich przywołań znajduje się tęsknota za pięknem, dobrem, harmonią, a także schronieniem i intymnością. To realizacja uniwersalnego wyobrażenia o szczęściu, ukojenia w chwili smutku i zwątpienia, pragnienia bezpieczeństwa w niespokojnych czasach<sup>4</sup>.

Autor *Kroniki olsztyńskiej* sięga po jeden z najpopularniejszych tematów i realizuje go, nadając nowe sensy, wzbogacając i przekształcając strukturę semantyczną. Jego zabiegi, zależne od okoliczności zewnętrznych, wyborów estetycznych i uwarunkowań osobowościowych, dążą do zaprezentowania przestrzeni osobnych, prywatnych. Stworzył kolekcję obrazów miejsc szczęśliwych odznaczającą się wysokim stopniem zróżnicowania. Są to m.in. kraje znajdujące się na mapie świata, państwa istniejące, lecz nigdy niewidziane. Tak

---

<sup>1</sup> A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 27–28.

<sup>2</sup> Zob. A. Kulawik, *Bal i Arkadia – dwa kluczowe motywy liryki K. I. Gałczyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 6, s. 57–69.

<sup>3</sup> J. Błoński, *K. I. Gałczyński*, [w:] tenże, *Poeci i inni*, Kraków 1956, s. 92–93; A. Sandauer, *Poeta „świętej powszedniości”*, [w:] tenże, *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1973.

<sup>4</sup> B. Pikala-Tokarz, *O arkadyjskości i antyarkadyjskości w polskiej poezji współczesnej*, „Poezja” 1975, nr 1.

dzieje się, gdy tematem utworu jest Holandia – „perła antykwariuszy”. Opiso-  
wi podlega również rzeczywistość wymyślona, nigdy niedoświadczona, a więc  
doskonała<sup>5</sup>. To wyimaginowane rajskie ogrody, egzotyczne wyspy, tropikalne,  
dalekie lądy (np. *Raj*, *Prośba o wyspy szczęśliwe*, *Farlandia*, *Egzotyki niepraw-  
dopodobne*, *List znad rzeki Limpopo*). Także kino realizuje współczesny,  
choć zdegradowany wzorzec arkadyjski<sup>6</sup>. To krainy zrodzone z wyobraźni  
i snu, pełne wyidealizowanych, subtelnych doznań. Są bezpośrednim następ-  
stwem próby poszukiwania przystani, azylu, ucieczką przed niedoskonałością  
teraźniejszości<sup>7</sup>. Z jednej strony, to marzenie poety – cygana. Z drugiej zaś,  
realizacja kreacji przestrzennych wskazuje na aktualizację koncepcji poety  
masowego<sup>8</sup>. Model ten potwierdza m.in. aprobata „świętej powszedniości”,  
nieskomplikowanych wzruszeń i uczuć, afirmacja „prostych dziwów”.

*Genius loci* Gałczyńskiego mieści się w ramach poetyckiej *topotezji*, krain  
położonych nie wiadomo gdzie, uobecnionych w fantastycznym zmyśleniu,  
zaistniałych w wyobraźni. Lecz pojawiają się również przestrzenie ewokujące  
wymiar realności geograficznej, realizujące zamysł literackiej *topografii*<sup>9</sup>. Jed-  
nym z tych miejsc – szczególnie uprzywilejowanym, istniejącym, codziennym,  
ale wyidealizowanym, obdarzonym sporą dozą liryzmu i sentymentalnym  
wzruszeniem – jest **dom**. Gaston Bachelard dowodzi, że dom ze wspomnień  
to dom marzeń, zawiera w sobie tajemnicę szczęścia, jest źródłem pojęcia in-  
tymności<sup>10</sup>, które spełnia również potrzebę bycia bezpiecznym, chronionym<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Wrocław 1970, s. XXIV.

<sup>6</sup> M. Wyka, *Gałczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970, s. 85–86.

<sup>7</sup> Obraz ucieczki poety – cygana przed światem wyrasta z nurtu katastroficznego (tak cha-  
rakterystycznego dla rozwoju literatury w latach 30. XX w.). Interesujące refleksje na ten temat  
sformułował A. Kulawik, który uznał mit arkadyjski za główny motyw w twórczości K.I. Gał-  
czyńskiego i dopełnienie wątków katastroficznych. Natomiast M. Wyka zbadała jego uwarun-  
kowania literackie i psychologiczne oraz odkryła, że jest to próba „uklasycznienia” poezji, zła-  
godzenie, odrzucenie rozdzwieku między światem rzeczywistym a światem liryki. Zob. A. Ku-  
lawik, dz. cyt., s. 65–69 oraz M. Wyka, dz. cyt., s. 78–86.

<sup>8</sup> K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, s. XXVII.

<sup>9</sup> O topografii i topotezji jako dwóch wymiarach przestrzeni ukazanych w literaturze an-  
tycznej i renesansowej pisze: T. Michałowska, *Kochanowskiego poetyka przestrzeni*, [w:] tejże,  
*Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982, s. 297 n.

<sup>10</sup> G. Bachelard, *Dom rodzinny, dom oniryczny*, [w:] tenże, *Wyobrażenia poetycka. Wybór  
pism*, wybór H. Chudak, tłum. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa  
1975, s. 301.

<sup>11</sup> M. Heidegger analizując symbolikę pojęcia „zamieszkiwania”, wskazuje m.in. na gockie  
słowo *wunian*, które oznacza: pozostawanie, przebywanie, znaczy też: być spokojnym. Słowo  
*Friede* oznacza: strzeżony przed szkodą i zagrożeniem. Podstawowym rysem zamieszkiwania  
jest zachowanie implikujące znaczenia: być wprowadzonym w spokój, pozostawać ogrodzonym

Stąd poeta przywiązuje do niego niebagatelne znaczenie. Uwierzytelnia to m.in. fakt, iż obraz domu towarzyszy całej jego 30-letniej twórczości. Dwa najbardziej rozbudowane wizerunki domu znajdują się w tekstach: *Opis domu poety* z 1937 r. i *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha* z 1950 r.<sup>12</sup>, w których zostaje on uobecniiony jako bezpieczne *spatium*, swoistego rodzaju przestrzeń szczęśliwa. To poetycka konkretyzacja topofilii<sup>13</sup>, która ewokuje jakości emocjonalne i wartościujące wynikające z subiektywnego doświadczenia tęsknoty za intymnością, skrytością i prywatnością.

Rozważania charakteryzujące obrazy przestrzeni artystycznych, w tym również pozytywnie nacechowanych, uwzględniają nie tylko sensoryczne, ale też poszczególne wymiary i formy. W literaturze wyłaniają się określone wzorce spacialnej kategoryzacji. Najczęściej jest to wyróżnienie przestrzeni, na przykład horyzontalnej i wertykalnej, górnej i dolnej, bliskiej i dalekiej, odgraniczonej i nieodgraniczonej, sygnowanej wymiarem kultury lub natury<sup>14</sup>. W twórczości Gałczyńskiego regułą konstrukcyjną wyznacza uporządkowanie świata przedstawionego zarówno według osi pionowej, jak i poziomej. W pierwszym rodzaju przestrzeni wyróżnia on dwie sfery: niebo i ziemię, pomija krainę podziemną. Każdy z ukazanych elementów tworzy całość o dokładnie określonych właściwościach. Życie bohaterów toczy się w ogniwie środkowym, lecz często spoglądają w górę, dostrzegając ptaki, bocianie gniaz-

---

w wolnej przestrzeni. Zamieszkiwanie jest również jednoznaczne z posiadaniem domu, istnieniem schronienia. Zob. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, tłum. K. Michalski, „Teksty” 1974, nr 6, s. 137–152. Poglądy Heideggera dotyczące relacji człowieka i przestrzeni omówiła m.in. H. Buczyńska-Garewicz, *Człowiek wobec przestrzeni*, [w:] tejże, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 129–169.

<sup>12</sup> W pracy tej ogładowi zostaną poddane utwory poświadczające związek z uczuciami osobistymi, prywatnymi, sentymentalnymi. Bowiem w tym kręgu zrealizowany został w głównej mierze obraz domu szczęśliwego. Zob. K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, s. XXIII. O obrazach domu i artysty w twórczości Gałczyńskiego pisze m.in. A. Kamińska, *Szczęście artysty*, „Życie Literackie” 1973, nr 49. Gałczyński przedstawiając poetyckie wizerunki domów w *Opisie domu poety* i *Wielkanocy Jana Sebastiana Bacha*, często umieszcza w ich przestrzeni przedmioty bliskie, ulubione, te, które cenił i posiadał w swoich rzeczywistych domach. Por. K. Gałczyńska, *Konstanty, syn Konstantego*, Warszawa 1983, s. 58–60; M. Warneńska, *Czeladnik u Kochanowskiego*, [w:] *Śladami pisarzy*, cz. 2, Warszawa 1975, s. 180–186.

<sup>13</sup> G. Bachelard, *Wstęp do „poetyki przestrzeni”*, tłum. W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 361 n. Francuski fenomenolog określa mianem topofilii przekonanie dotyczące funkcjonowania przestrzeni szczęścia, „ludzkich przestrzeni posiadania, przestrzeni bronionych przed wrogimi siłami, przestrzeni kochanych”. Tamże.

<sup>14</sup> J. Łotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 213–214.

do, niebo usłane gwiazdami, księżyc, słońce. Natomiast w oglądzie horyzontalnym przedmiotem refleksji jest ziemia i występujące w jej obszarze poszczególne „miejsca”<sup>15</sup>. Uwagę zwraca ta kwalifikacja i związane z nią konsekwencje, bo staje się ona dominantą w kreacji obrazu domu szczęśliwego. Jego treść komponuje specyfika otoczenia, wygląd zewnętrzny oraz topografia wnętrza.

Zasadniczym elementem poetyckiego przedstawienia jest umieszczenie w określonym środowisku. Autor *Niobe* rzadko opisuje mieszkania w wielorodzinnej kamienicy (np. *Przed zapaleniem choinki*). Zwykle przedmiotem refleksji staje się dom w obrębie przestrzeni naturalnej:

Dom na wzgórzu. Z oknami dziesięcioma.  
W każdym oknie pelargonia nieruchoma.

Dom ceglany w słońcu się mieni  
jakby wielkie jabłko na jesieni.

(*Wit Stwosz*, s. 561)<sup>16</sup>

Tu, gdzie się gwiazdy zbiegły  
w taką kapełę dużą,  
domek z czerwonej cegły  
rumieni się na wzgórzu:  
to leśniczówka Pranie

(*W leśniczówce*, s. 403)

Leśniczówka stoi na wzgórzu

[...]

Nad jeziorem Nidzkim, na wzgórzu,  
leśniczówka pod nazwą Pranie

(*\*\*\*Chmiel na rogach jelenich...*)<sup>17</sup>

nasz dom niewielki, zewsząd okolony lasem,

[...]

stopnie w ogród, zaś ogród łączy mi się z sadem,  
sad z lasem, a w tym lesie dęby oczywiście

(*Opis domu poety*, s. 155)

<sup>15</sup> T. Michałowska, dz. cyt., s. 293–294.

<sup>16</sup> Teksty K.I. Gałczyńskiego, jeśli nie jest podane inne źródło, cytowane według wydania: K.I. Gałczyński, *Poezje*, t. I w wydaniu zbiorowym: *Dzieła wybrane*, wybór i oprac. K. Gałczyńska, wstęp K. Jeleński, Warszawa 2002.

<sup>17</sup> K.I. Gałczyński, *Poezje* w wydaniu zbiorowym: *Dzieła w pięciu tomach*, Warszawa 1979, t. II, s. 787.

sam zostałem w tym ogromnym domu  
[...]

A potem wieczór przyjdzie. I zniknę w altanie

(*Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, s. 353–354)

W powyższych tekstach w sferze obrazowania uzewnętrznia się przede wszystkim usytuowanie domu. Znajduje się on w obrębie ogrodu bądź lasu. A użyte w trzech pierwszych utworach określenie „na wzgórzu” intensyfikuje jego znaczenie, zdradza pewne predyspozycje podmiotu. Pierwszym i najistotniejszym etapem ustanawiającym przestrzeń jest wyznaczenie jej **środk**a<sup>18</sup>. Pełni on podstawową funkcję porządkującą. Obranie go wiąże się z odnalezieniem najważniejszego punktu oparcia dla doświadczenia przestrzeni. Centrum określa i konkretyzuje hierarchię wartości: „domy mieszkalne znajdują się w istocie w środku świata i na skalę mikrokosmiczną odtwarzają wszechświat”<sup>19</sup>, także „według licznych tradycji stworzenie świata rozpoczęło się w jakimś środku”<sup>20</sup>. Uwagi te potwierdzają rangę domu jako podstawę wszelkiej ludzkiej egzystencji, w ich kontekście potrzeba posiadania go i postrzegania jako miejsca bezpiecznego, przyjaznego wydaje się naturalna.

Gałczyński kontemplując i rejestrując obraz domu, wiele uwagi poświęca konstruowaniu jego otoczenia. Centrum bezpośrednio implikuje jego istnienie i kształt. Para pojęciowa: środek i obszar okalający unaocznia wzajemną zależność opartą na relacji: wewnątrz – zewnątrz<sup>21</sup>. To rozróżnienie czy nawet opozycja stanowi zdecydowany rys problemu spacialności domu. Wnętrze i zewnątrz tworzą podstawowy schemat architektoniczny, obecny w wielu elementach rzeczywistości, a nawet, jak zauważa Bachelard, metafory te „do-czepia się do wszystkiego, nawet do swoich systemów”<sup>22</sup>. Ta przeciwstawna

---

<sup>18</sup> Wybór centrum, które wyklucza chaos oraz stanowi łącznik między strefami kosmicznymi, wynika z archaicznej potrzeby człowieka, by żyć w świecie uporządkowanym i pełnym. Środek posiada wartość kosmogoniczną, bowiem stąd świat bierze swój początek i rozprzestrzenia się w czterech kierunkach. M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarkiewicz, wybór i wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1993, s. 65–74.

<sup>19</sup> Tamże, s. 71.

<sup>20</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 2000, s. 395.

<sup>21</sup> G. Bachelard pisał, iż zewnątrz i wewnątrz „tworzą dialektykę rozdarcia”. Są one przeciwnościami geometrycznymi implikującymi istnienie „ici” i „lá” („ta” strona i „tamta” strona). Z kolei tę dialektykę podnosi się do rangi absolutu oraz „nadaje się tym biednym przysłówkom potęgę determinacji ontologicznej, nad którą nie panujemy w pełni”. Zob. G. Bachelard, *Dialektyka zewnątrz i wewnątrz*, tłum. J. Skoczylas, [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, red. W. Karpiński, Warszawa 1974, s. 285–286.

<sup>22</sup> Tamże, s. 285.

para wzajemnie się warunkuje, istnienie jednej kategorii zakłada funkcjonowanie drugiej. Ich geometryczne rozumienie określa reguła ograniczania, gdzie wewnątrz jest ograniczane, a zewnątrz ograniczające. Zasada ta ewokuje istnienie granicy pomiędzy nimi<sup>23</sup>. Gwarantuje ona wewnątrz pewną autonomię. W obrazach domu autora *Pieśni* pojawia się w tej dialektycznej parze wnętrza i zewnątrz jeszcze jeden rodzaj obiektu podlegający poetyckiej deskrypcji. Najczęściej jest to taras:

Świetny taras! lecz chyba zmienię balustradę;  
stopnie w ogród, zaś ogród łączy mi się z sadem  
(*Opis domu poety*, s. 156)

lub weranda:

i nagle zobaczyłem [...]  
werandę, dzikie wino i ową lampkę nocną,  
wiszącą na kroksztynie  
(*Noctes Anienses*, s. 497)

Tutaj mój port, tu słońce mam na czole  
i dom, i sad, i kota – nie do wiary!  
Natalia na werandzie. Kira w szkole  
(*Szczecin*, s. 315)

Te miejsca przynależące już do przestrzeni zewnętrznej, naturalnej są równocześnie sygnałami istnienia pewnego „pomiędzy”, które łagodzi ostre rozgraniczenie na dom i jego okolice. Zabieg ten poświadcza także pojawienie się typowo ogrodowej konstrukcji – altany:

A potem wieczór przyjdzie. I zniknę w altanie  
[...]  
właśnie teraz, gdy widzę przez altany szparę  
(*Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, s. 354–355)

Weranda, taras, altana – umieszczone na zewnątrz domu – ujawniają jego swoiste „przedłużenie”. Sprawiają, że typowa cecha sygnalizująca specjalność<sup>24</sup> nie jest nieprzekraczalna. Brak zdecydowanego czy nawet wrogiego rozgraniczenia na przyjazny dom i okalający go ogród potęguje odczuwanie tych miejsc jako bezpiecznych i spokojnych. Ponadto, bohater lirycznego przedsta-

---

<sup>23</sup> T. Sławek, *Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji*, Katowice 1984, s. 16–18.

<sup>24</sup> J. Łotman, dz. cyt., s. 225.

wienia może się w tych obszarach swobodnie przemieszczać, nie jest więc to zamknięcie domu nacechowane pejoratywnie. Stwierdzenie to uprawomocnia Michał Głowiński:

Dom [...] jest zawsze przestrzenią własną oswojoną, przyjazną. Jego zamknięcie nie tylko nie jest groźne, stanowi warunek i zarazem element bezpieczeństwa. Nie jest ono narzucone z zewnątrz [...] to zamknięcie ogradza i separuje, ale nie przerywa mojej łączności ze światem – i przerywać nie może, skoro zależy ode mnie<sup>25</sup>.

Warto jednak zaznaczyć, że u Gałczyńskiego poetyckie przedstawienie domu i jego okolicy często nie wykracza poza granice ogrodu, sadu bądź lasu. Prezentowane tereny są odizolowane od miejsc zbiorowych, społecznych, odległych poprzez prosty zabieg pominięcia, bo wyobrażenie domu „skupia istnienie wewnątrz opiekuńczych granic”<sup>26</sup>. Nabiera tu sugestywnego wyrazu przekonanie, że domowe zacisze tak starannie obdarzane łagodnymi cechami eksponuje chęć ucieczki, schronienia przed rzeczywistością groźną i mroczną. Jedną z wersji eskapizmu poety opiera się na „micie rodzinnym”, stworzeniu świata trochę upiększonego i wygładzonego<sup>27</sup>. To:

odwrót w świat fantazji, syconej miłą codziennością, do anińskiego mieszkania, kręgu lampy, lasu, nocy [...] powstawał w ten sposób poetycki okrąg autonomiczny, świat zamknięty, rządzony własnymi prawami<sup>28</sup>.

Uosabia on poszukiwanie pewności, „cygan szuka przystani, szarlatan marzy o godnych antenatach... A na zadatek szczęścia ma tylko swoje pragnienia, tylko uczucia...”<sup>29</sup>. Mówi o sprawach zwykłych, o światłach, kominku, księżycu, muzyce, a także o żonie i dziecku. Odnajduje uczucia idealne w kręgu rodzinnym, prywatnym, wielokrotnie wprowadza do intymnej przestrzeni domu. Jego artystyczny kształt determinuje potrzeba nasycona marzeniem i tęsknotą<sup>30</sup>.

---

<sup>25</sup> M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] tenże, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 139–140.

<sup>26</sup> W opisie przestrzeni szczęśliwych nie wspominamy o miejscach wrogich. Podlegają one deskrypcji „w związku z substancjami płomiennymi” z obrazami apokalipsy. Zob. G. Bachelard, *Wstęp do „poetyki przestrzeni”*, s. 362.

<sup>27</sup> K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, s. XXIII–XXIV.

<sup>28</sup> A. Drawicz, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1968, s. 123.

<sup>29</sup> J. Błoński, dz. cyt., s. 70.

<sup>30</sup> G. Bachelard dowodzi, że na kształt poetyckiego domu bezpośredni wpływ mają wspomnienia i marzenia senne, które zagarniają każdy obraz podsuwany przez rzeczywistość. Zob. G. Bachelard, *Dom rodzinny, dom oniryczny*, s. 302–305.

Eliminacja elementów obcych, niepewnych, przypadkowych zakłada rozpoczynanie opisu miejsca chronionego przed zewnętrżnością od bramy i furtki<sup>31</sup>:

nasz dom niewielki, zewsząd okolony lasem,  
opiszę tobie wiernie, począwszy od bramy  
[...]  
Obok bramy jest furtka [...]  
Więc słuchaj, jeśli furtka otworzy się zaraz,  
przejdziemy parę kroków i ujrzymy taras

(*Opis domu poety*, s. 155)

Granica izoluje od niepewności i bezradności miejsce miłe poecie – ogród, a w jego centrum – dom. Jego poetycka kreacja wyrasta z elementarnego ludzkiego pragnienia schronienia skromnego, spokojnego i odludnego<sup>32</sup>. Nie jest to dom rzeczywisty, choć u podstaw jego wyobrażenia znajduje się „dom niewielki, zewsząd okolony lasem”. „Raz łśni urokiem rozbudowanej fantazji, raz swą powagą przypomina patrycjuszowską rezydencję”<sup>33</sup>, lecz zawsze konkretyzuje charakter duchowych z nim związków, tu definiuje pragnienie bycia chronionym. Bachelard tłumaczy, iż „dom jest niejako przeciw – światem, albo raczej światem przeciw – ataków”<sup>34</sup>. W tym ujęciu obraz domu byłby niepełny, gdyby nie pojawił się w nim **gospodarz**. Zarówno w *Opisie domu poety*, jak i *Wielkanocy Jana Sebastiana Bacha* jest nim artysta. To jego postać staje się osią konstrukcyjną determinującą poetycką charakterystykę domu jako miejsca szczęśliwego.

Zwraca uwagę elementarna architektoniczna własność domu – jego materialne odgraniczenie, a więc ściany i dach. Decydują one o charakterze miejsca obwiedzonego, zamkniętego<sup>35</sup>. Mimo iż chronią przed zagrożeniem, u Gałczyńskiego pokazane są raczej fragmentarycznie, np. „na ścianie wschodniej”, „lampy [...] lśnią po kątach” oraz:

<sup>31</sup> Furtka jako typowy sygnał granicy pojawia się również w utworze napisanym w czasie wojny: *Sen żołnierza*.

<sup>32</sup> G. Bachelard, *Dom rodzinny, dom oniryczny*, s. 304–305.

<sup>33</sup> J. Błoński, dz. cyt., s. 70.

<sup>34</sup> G. Bachelard, *Dom rodzinny, dom oniryczny*, s. 316.

<sup>35</sup> M. Eliade zauważył, że potrzeba człowieka związana z budowaniem centrum w miejscu zamieszkania i odgradzania go od zewnątrz wyraża tęsknotę, którą można określić mianem „tęsknoty za rajem”. Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, s. 404–407.



Gdy noc głębsza zasnuje nas swym słodkim dymem,  
zasypiamy oboje w łóżku z baldachimem,  
nad baldachimem strop jest, wyżej dach, noc, sowa  
stoi na szczycie dachu, śpiąc

(*Opis domu poety*, s. 157–158)

Obraz wertykalnego wznoszenia buduje efekt przestrzenności, rozległości, a zestawienie łagodnego, przytulnego wnętrza z nocą, otaczającym ciemnym zewnętrzem, znacząco intensyfikuje poczucie bezpieczeństwa.

Ponadto, autor nie poświęca zbyt wiele uwagi wyglądowi zewnętrznemu domu. W *Opisie domu poety* mówi o tarasie, bramie, balustradzie. W *Wielkanocy Jana Sebastiana Bacha* wspomina tylko, iż jest to „ogromny dom”. A w utworach, w których poddaje deskrypcji leśniczówkę Pranie, powtarzające się szczegóły oglądu to: „domek z czerwonej cegły” (*W leśniczówce*), „Z oknami dziesięcioma” (*Wit Stwosz*), „W każdym oknie pelargonia nieruchoma” (*Wit Stwosz*), „pelargonii tutaj tak dużo!” (\*\*\*)*Chmiel na rogach jelenich...*), „dziokie wino zwiesza się wszędzie” (*Wit Stwosz*), „Dziokie wino pnie się po ścianie” (\*\*\*)*Chmiel na rogach jelenich...*).

Brak uwagi poświęconej obserwacji domu z zewnątrz równoważy wielowymiarowy, nasycony poetyckim konkretem i plastycznym szczegółem projekt **wnętrza**. Rozpoczyna się on w momencie przekroczenia granicy – drzwi. To ważny punkt, bowiem najczęściej tradycja literacka przekazuje obraz, w którym cudze drzwi, wrota, bramy bądź furtki stanowią nieprzenikliwą barierę broniącą dostępu. To symbol nieprzyjazny, wrogi, oddzielający od tego, co upragnione i długo oczekiwane<sup>36</sup>. Ukryty za nimi obszar zyskuje wartość niedostępnego, nieprzychylnego. Zupełnie inny walor nadaje im Gałczyński. Otwiera drzwi przyjaźnie, zapraszając do przekroczenia progu i wejścia w intymność świata artysty, który panuje we wnętrzu domu, zagarnia jego przestrzeń i prywatność, buduje poczucie bezpieczeństwa poprzez celebrowanie codziennych obyczajów i momentów obcowania z muzyką. Znamienną rolę pełnią tu bezpośrednio zwroty do czytelnika:

Proszę, proszę, rozgość się, serdeczny,  
rozejrz się dokładnie po wszystkim  
(*Wizyta*, s. 135)

Rad jestem, że nareszcie zimą się poznamy,  
[...] pozwól, że tymczasem  
nasz dom niewielki, zewsząd okolony lasem,

---

<sup>36</sup> T. Michałowska, dz. cyt., s. 309–310.

opiszę tobie wiernie, począwszy od bramy

[...]

Wejdźmy do domu [...]

(*Opis domu poety*, s. 155–156)

Spójrzcie na te niebieskie hiacynty

[...]

Tak. Spójrzcie. To jest moje mieszkanie

(*Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, s. 354)

Życzliwy gest zaproszenia skierowany do wyobrazonego odbiorcy jest jednym z ważniejszych składników warsztatu poety<sup>37</sup>. Wprowadzenie do wypowiedzi lirycznej elementów typowych dla codziennej rozmowy sprawia, że zyskuje ona nowy wymiar kompozycyjny. Podporządkowuje się budowaniu wrażenia naturalnego i nieskrępowanego porozumienia z adresatem. W obrębie dialogu powstają określonego rodzaju napięcia zakładające pomiędzy interlokutorami swoistego rodzaju bliskość, wzajemne poznanie. Bohaterowie lirycznych monologów zachęcają czytelnika, by podążał ich śladem. Awansuje on do roli mile widzianego gościa, a artyści swobodnie wędrując po swoich mieszkaniach, definiują perspektywę oglądu. Przemierzając przestrzeń, zatrzymują się przy niektórych przedmiotach, z uwagą obserwują pewne zjawiska. Z nieskrywaną przyjemnością snują refleksję o własnych domach, konstruuja ich poetycki portret. W jego strukturze również obowiązuje hierarchiczne uszeregowanie. Pominięte zostają rozmaite pomieszczenia, np. piwnica, strych<sup>38</sup>, kuchnia, spiżarnia. W prywatnym wnętrzu przestrzeni ogrodzonej, oswojonej i przyjaznej, jaką ewokuje dom, pojawia się jasno zarysowany środek. Funkcję tę pełnią pokoje, obszary dziennego przebywania. To ulubione miejsca spotkań z najbliższymi – rodziną i przyjaciółmi. Lipski kantor przechadzając się po galeriach, schodach i pokojach, podkreśla przestronność i przytulność domu. Natomiast zamysł artystyczny *Opisu domu poety* wyraźnie opiera się na zgromadzeniu zwykłych, codziennych sprzętów, skonkretyzowaniu atmosfery nastrojowości, kameralności i bliskości, wzbogaconej właści-

---

<sup>37</sup> Zob. M. Wyka, dz. cyt., s. 96–97; K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, LXXI – LXXII.

<sup>38</sup> Gałczyński nie poddał poetyckiej deskrypcji tych miejsc, bo kojarzą się one głównie z lękiem i tajemnicą, które wyraźnie zburzyłyby budowaną przestrzeń domu wypełnionego poczuciem bezpieczeństwa, doznaniem przyjemnymi i łagodnymi. Por. G. Bachelard. Zob. tenże, *Dom rodzinny, dom oniryczny*, s. 309–313 oraz S. Symotiuk, *Ejdetyka strychu i piwnicy jako siedliska tajemnic*, [w:] tenże, *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997, s. 63–76.

wym dla autora ufantastycznieniem przekształcającym powszednią rzeczywistość w magiczną<sup>39</sup>:

Jak konie skaczą cienie; blask izby rozszerza;  
tabun cieni w step zmienia mieszkania obszary –  
i ożywają miasta w holandzkich talerzach,  
a lampy lampom coś mówią, zegarom zegary,  
zwykły zydel nabiera sekretu rebusa,  
a sen różdżką niebieską stuka w drzwi lamusa

(*Opis domu poety*, s. 157)

W obu przedstawieniach wysoką wartość zyskuje wzruszenie i pozytywna emocja, bowiem przedmiotem poetyckiej refleksji jest dom artysty, dom szczęśliwy, chroniony istnieniem granic, dzięki którym nie docierają do wewnątrz groźne odgłosy rzeczywistości zewnętrznej. Jego konstrukcji patronuje konsolidacja cech przestrzenności i ewokowanie intymnych przeżyć gospodarki. Nabiera sugestywnego wyrazu uwaga Michała Hellera:

każdy obserwator ma swoją przestrzeń. Nie można mówić o przestrzeni w ogóle. Lecz zawsze tylko o przestrzeni względem danego obserwatora. Nie ma przestrzeni absolutnej, jest przestrzeń względna<sup>40</sup>.

Specjalną charakterystykę wnętrza wyraziście rozwijają użyte czasowniki i przyimki. Podkreślają one predylekcję do sugestywnej prezentacji obrazu. Zwracają również uwagę na fakt, iż możliwość poznawania świata człowiek zawdzięcza przede wszystkim zmysłowi wzroku i zdolności przemieszczania się. Budowa lirycznego wizerunku domu oscyluje wokół szeregu czasowników, których znaczenie realizuje ruch w linii horyzontalnej i wertykalnej. Implikują one niestały punkt widzenia, będący istotnym elementem kompozycji:

Po galeriach krokami dudnię.  
[...]  
brodzę, błędzę tymi pokojami,  
i po galeriach, i po schodach;  
[...]  
Ciemne jak noc portrety witają mnie w salach,  
Jeszcze bardziej ciemniejąc, kiedy się oddalam.

(*Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, s. 353– 354)

---

<sup>39</sup> A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 27–28.

<sup>40</sup> M. Heller, *Spór o przestrzeń*, [w:] tenże, *Wobec wszechświata*, Kraków 1970, s. 34.

Wejdźmy do domu: zwykły świecznik holenderski  
Paraduje nad stołem, przy którym się jada;  
[...]  
Ponieważ przy lampach jesteśmy, pozwól Floro,  
Że ci gwiazdozbiór naszych wszystkich lamp przedstawię:  
[...]  
Teraz słuchaj: na ścianie wschodniej są dwie szafki  
[...]  
Lecz wróćmy do tematu: Dwie zielone świece  
(*Opis domu poety*, s. 156–157)

Rzeczywisty ruch określa zmienność położenia punktu obserwacyjnego i zakłada poszerzenie, a także zdynamizowanie opisu poznawanego miejsca. Niczym nieskrępowane przemieszczanie się, określające naoczność przedstawienia modeluje semantyka demonstrująca gest zbliżenia i oddalenia, przejścia obok, swobodnego przenoszenia wzroku z jednego elementu na drugi, po kolei, np.:

Spójrzcie na te niebieskie hiacynty,  
na te krzesła z czarnego drzewa,  
na te wszystkie złożone sprzęty,  
na tę klatkę z papugami, która śpiewa,  
na te obłoki jak srebrne okręty,  
które wiatr południowy podwiewa  
(*Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, s. 354)

Autor pragnie oddać atmosferę miłych mu miejsc, dlatego uważnie je opisuje, uwierzytelnia współtworzące je elementy z godną podziwu dbałością i pasją. Kreuje intymność spokojną, łagodną, bo była w nim:

[...] wielka tęsknota za prostą, jasną drogą, którą mógłby pójść on i jego poezja. Był poetą prostym i chciał trafić do czytelników [...] miał odwagę prostoty. Chciał ładu, porządku, spokoju, czystego sumienia [...] był wreszcie poetą życia codziennego, «świętej powszedniości». Chciał rzeczy zwyczajnych, prostego szczęścia<sup>41</sup>.

Rozważania te potwierdzają m.in. tendencję do ukazywania wnętrza jako powszedniego i bliskiego oraz organizowania wypowiedzi opartej na zminimalizowanym dystansie, zakładającym swoistego rodzaju porozumienie z przewidywanym odbiorcą. Poeta poddaje opisowi prywatną przestrzeń,

---

<sup>41</sup> J. Błoński, dz. cyt., s. 84.

w której czuje się szczęśliwy. Raz przywołuje wieki dawno minione, atmosferę zamożnego, staroświeckiego mieszczańskiego domu, raz nastrój skromnego podmiejskiego mieszkania. Miesza się tu intymność z monumentalnością, codzienność z magią, lecz zawsze przedmiotem prezentacji jest **dom własny**<sup>42</sup>. Artysta to centralna postać, a jego prostota i wielkość, łagodne wzruszenia, uczucie spełnienia i zadowolenia są przedmiotem poetyckiej refleksji.

Tęsknota do miejsca szczęśliwego wprawia w inspirujący ruch myśl, porusza wyobraźnię, a ta podpowiada wyartykułowanie wartości niepodważalnych, ogólnie uznanych, uwarunkowanych tradycją<sup>43</sup>. Zgodnie z tym założeniem, dom nie może jawić się jako miejsce przebywania osoby samotnej<sup>44</sup>. To obszar wspólnej obecności, miejsce pewne, nasycone życzliwością i pozytywnymi przeżyciami. Atmosferę wzajemnej codziennej czułości, zrozumienia i poczucia bezpieczeństwa konstytuują w znacznej mierze najbliżsi<sup>45</sup>, bo „dom jest swoistym śladem obecności bliskich”<sup>46</sup>, „miejscem spotkania, w którym [...] współbycie uchylające wszelką samotność pojedynczego, separowanego istnienia jest zawsze możliwe”<sup>47</sup>. Gospodarz w *Opisie domu poety* wspomina o żonie – „chmurnej pani”, J.S. Bach opowiada o bliskich, przechadzając się po domu i delektując odświętną chwilą nabrzmiałą uczuciem szczęścia<sup>48</sup>. W ten

<sup>42</sup> Dom własny jako miejsce bezpieczne, intymne przedstawiali m.in. rzymscy poeci i J. Kochanowski. Zob. T. Michałowska, dz. cyt., s. 314–318.

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> Analiza przestrzeni domu ujawnia wiele znaczeń. Jednym z ważniejszych jest budowanie poczucia zadomowienia. Człowiek w domu wzrasta, dojrzewa, uczy się odpowiedzialności. Byłoby to niemożliwe, gdyby był sam: „Zadomowienie jest owocem kobiecej i męskiej wzajemności. Zakłada ono jako naturę płęć. Kobieta w samotności nie posiada domu. Samotny mężczyzna również nie posiada domu”. Zob. ks. J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Kraków 2001, s. 228–230.

<sup>45</sup> W twórczości Gałczyńskiego bardzo często pojawia się postać żony Natalii i córki Kiry, bo z nimi bezpośrednio wiążą się doznania ukojenia, uspokojenia i miłości, np. *Wizyta, Długom błądził i szukał, Wielkanoc mojej córki*.

<sup>46</sup> A. Hernas, *Dom*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2000, z. 3, s. 209.

<sup>47</sup> Tamże, s. 191.

<sup>48</sup> A. Kamieńska interpretując *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, zwraca uwagę na elementy konstytuujące uczucie szczęścia tytułowego bohatera. Cechuje go wesołość, swoboda, żywiołowość, a także radość z własnej mocy twórczej, bo sztuką przechytrza czas. To obraz artysty prawdziwego i potężnego. Reprezentuje ten typ szczęścia, który W. Tatarkiewicz nazwał „zadowoleniem z życia wziętego w całości”. Towarzyszy mu trwałe, subiektywne, wewnętrzne przekonanie, że całe życie było szczęśliwe. Miarą tego uczucia jest zadowolenie, uczucia i reakcje powodowane posiadaniem rozmaitych dóbr, np. materialnych, ale dobrem jest też talent, uczucie spełnienia, trwania, pogodzenia z nieuchronnym przemijaniem, rodzina, przyjaciele. Zob. A. Kamieńska, dz. cyt.; W. Tatarkiewicz, *Cztery pojęcia szczęścia*, [w:] tenże, *O szczęściu*, Kraków 1949, s. 16–17.

uroczysty wielkanocny dzień odwiedzi go rodzina, przyjaciele i wówczas nastąpi czas zabawy, radości:

Zaraz przyjdzie rodzina i zaczną się uczać.  
Córy moje, nim siądą, przejrzą się do lustra.  
I chmara gości ściągnie. I nastąpi taniec.  
Podjedzą sobie setnie i podpiją dobrze

(*Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, s. 354)

Wprowadzenie postaci domowników umożliwia zwrócenie uwagi na sposób ich bycia, na codzienne i odświętne zwyczaje<sup>49</sup>. Szczególnie ważne okazuje się, na przykład, upodobanie do mocnej kawy, aromatycznej herbaty. Rytuałem staje się nie tylko ich spożywanie, ale też wszelkie czynności związane

<sup>49</sup> Lirycznej kreacji podlega także wiele obyczajów charakterystycznych dla rzeczywistego domu poety. Jednym z najważniejszych i najbardziej uroczystych momentów są te poświęcone słuchaniu muzyki klasycznej, skomponowanej m.in. przez Bacha, Beethovena, Mozarta. Czas, w którym rozbrzmiewają dźwięki kantat, fug czy sonat, podlega niezwyklej celebracji. Towarzyszy mu cisza, skupienie, refleksja i płomień ozdobnych, specjalnie na tę okazję przygotowanych świec (wielu przyjaciół, znajomych wspominając dom Gałczyńskich, zwraca uwagę na szczególne chwile, gdy rozbrzmiewa muzyka. Zob. *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, red. A. Kamińska i J. Śpiewak, Warszawa 1961, s. 489–496; s. 526–527; o rytuale słuchania muzyki pisze także córka poety – zob. K. Gałczyńska, dz. cyt., s. 126):

Jest w domu lichtarz nieduży  
z wysoką świecą szkarłatną;  
ona do koncertów służy,  
do dźwięku dodaje światło.

(*Pieśni*, s. 430)

To moment kondensacji miłych wzruszeń, pozytywnych przeżyć. Rozbrzmiewająca muzyka i naturalne światło wzajemnie się przenikają, uzupełniają, współtworząc podniosły nastrój. Ta jedność dwóch jakości stanowi istotny element poetyckiego warsztatu Gałczyńskiego. Kategoria muzyczności dotyczy kilku kwestii, m.in. struktury i światopoglądu poezji. Muzyka to osobista pasja autora, wyraz poszukiwania doskonałego wzorca konstrukcyjnego, wpisanie w tradycję literacką i estetyczną. Zob. M. Wyka, dz. cyt., s. 65–69; W.P. Szymański, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1972, s. 126; A. Drawicz, dz. cyt., s. 235–238. W *Wielkanocy Jana Sebastiana Bacha* często pojawiają się elementy muzyczności. Autor w tym utworze składa hołd wielkiemu twórcy doby baroku, jego kompozycjom pełnym harmonii i ponadczasowego, wysublimowanego piękna. Ponadto, muzyka uwypukla uroczystą, podniosłą atmosferę wzruszenia, świątecznego oczekiwania. Muzyka dzwonów („Dzwon rozmawia z dzwonem”) posiada moc oddalania złych mocy i potęgowania nastroju spełnienia i radości (W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 87). Wojciech Ligęza analizując wielowymiarowe wpisanie kategorii „muzyczności” w lirykę Gałczyńskiego, zauważył jej rolę w konstruowaniu topiki łagodności konstytuującej przedstawienie przestrzeni prywatnych, gdzie bohaterkami często są osoby najbliższe, żona i córka. Zob. W. Ligęza, *Muzyka jako święto w liryce Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. I, red. A. Kulawik, J.S. Ossowski, Kraków 2005, s. 99 i n.

z przyrządzaniem i podaniem. Wyraźnie konstytuują one atmosferę przyjaznej wspólnoty i łagodnych uczuć:

z jednej skrzynki i z drugiej miła woń wylata,  
w jednej bowiem jest kawa, a w drugiej herbata,  
kordiał królów, specjalność mojej chmurnej pani  
[...]  
uważając, by wrzątek gadał w dzbanku z cyny,  
a esencja w czajniczku flamandzkim; nikomu  
nie uda się herbata tak jak w naszym domu,  
zapach cierpki, czerwienią prześciga rubiny  
(*Opis domu poety*, s. 156–157)

Powyższy fragment akcentujący szczegół dnia codziennego oraz piękne, stylowe przedmioty ewokuje skojarzenia z domem spokojnym i zasobnym. Wyraziście określa konkretność, miłą powszedniość życia jego mieszkańców. Te cechy wskazują, iż miejsce tradycyjne, pełne dyskretnego uroku ma zdecydowany wpływ na ustalenie zasad poetyckiej konkretyzacji topofilii.

Struktura obrazu domu szczęśliwego, będąca przedmiotem lirycznej refleksji w utworach *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha* oraz *Opis domu poety*, jest wyraźnie uwarunkowana wyobrażeniem mieszczańskiego domu. Jego idea podniosła do rangi istotnych cech: zadomowienie, prywatność i komfort<sup>50</sup>. Gałczyński szczegółowo prezentując miejsca, operuje światłem, barwą i efektami akustycznymi<sup>51</sup>. Przedstawienie to wyraża aprobatę i przywołuje atmosferę intymnych wnętrz utrwalonych na obrazach mistrzów takich, jak: Jan Vermeer z Delft, Pieter de Hooch czy Gerard Terborch<sup>52</sup>. W XVII-wiecznej Holandii rozwinął się nowy typ malarstwa uobecniającego dom. Kompozycje ukazują zwykle sceny rodzajowe uchwycone na tle mieszkalnego wnętrza. Domy z tego okresu są niewielkie, czyste, zadbane, urządzone z wykwinną prostotą i dbałością o szczegół. To miejsce specjalne, osobne, nie towarzyskie, lecz prywatne, rodzinne. Malarze ukazywali wnętrza bezpieczne, symetrycz-

---

<sup>50</sup> Odkryciem ery mieszczańskiej było przypisanie miejscu zamieszkania dwóch cech: prywatności i domowości. Zob. W. Rybczyński, *Dom. Krótka historia idei*, tłum. K. Husarska, Gdańsk – Warszawa 1996, s. 57 i n.

<sup>51</sup> Związek muzyki z kreacją przestrzeni w liryku *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha* poddała szczegółowemu oglądowi M. Zadencka. Zob. teŹe, „Z panią Muzyką błądzić przez pokoje” – muzyka i przestrzeń w twórczości K. I. Gałczyńskiego, [w:] *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, s. 105–117.

<sup>52</sup> Z. Herbert, *Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa*, [w:] tenŹe, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1995, s. 72–88.

ne, przewidywalne, z wysokimi oknami, przez które płynie dzieńne światło, z eleganckimi meblami, ciężkimi dywanami na stołach i sztychowanymi mapami na ścianach<sup>53</sup>. Pojawiają się w nich postacie zajęte powszednimi czynnościami; pochylające się nad listem, instrumentem, oglądające klejnoty, opiekujące się dziećmi. Ten wysublimowany obraz kojącej codzienności, spokojnej egzystencji zatrzymanej w bezruchu, nasyconej światłem dyskretnym, a wydobywającym bogactwo faktury, harmonię form, ma wyraźny wpływ na ukształtowanie wizerunku domów obu poetyckich bohaterów Gałczyńskiego. Zgromadzone w opisie wnętrza różnorodne atrybuty konstytuują świat materialny i jego postrzeganie w taki sposób, by oddać atmosferę udomowionej, pełnej powszedniego szczęścia codzienności. Najistotniejsze dla kompozycji staje się uobecnienie miejsca przytulnego, spokojnego, niezagrożonego. Założenie tego typu implikuje naoczność przedstawienia, skupienie na detalach, dążenie do wyraźnego określenia kształtu i kolorystyki przedmiotów, a nawet ustalenie ich wzajemnego przestrzennego usytuowania. Dociekliwa penetracja wyraża się w wielu wyliczeniach, powtórzeniach w pozycji anafory i rozbudowanych, efektownych prezentacjach:

[...] gwiazdozbiór naszych wszystkich lamp przedstawię:  
 Jedne z nich lśnią po kątach jak świetliki w trawie,  
 a inne uroczyściej niż planety gorą;  
 są wiszące, stojące, i z drzewa, i z gliny,  
 na nich kwiaty, australie, ryby, serafiny...  
 (*Opis, domu poety*, s. 156)

Bardzo śmieszają mnie te złocenia  
 i te pelikany rzeźbione jak od niechcenia,  
 i te chmury mknące na południe.  
 [...]  
 Ciemne jak noc portrety witają mnie w salach,  
 jeszcze bardziej ciemniejąc, kiedy się oddalam  
 (*Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, s. 353–354)

Charakterystyka tego typu prowadzi do skonstruowania obrazu domu odznaczającego się dużą dokładnością i plastycznością. Opiera się w znaczącej mierze na postrzeganiu wzrokowym, lecz pamięta również o roli doznań słuchowych i dotykowych. Wspiera ją skupienie się na szczegółowo wyodrębnionych elementach wypełniających wnętrza. Są to przedmioty codziennego

<sup>53</sup> M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław – Warszawa 1988, s. 269.



użytku, jak lampy, świeczniki, szafki, a także stół, fotel, kominek. Ich opis artykułuje cechy sygnalizujące kształt, barwę, specyfikę i niepowtarzalność. Jeśli na przykład pojawiają się „dwie szafki”, to koniecznie „z napisem NARCOTICA, VENENA”, a jedna z lamp jest „zrobiona z bawolego rogu” i „na sznureczku jedwabnym tańczy nad osobą”.

W tych domowych wnętrzach, implikujących uczucie spokojnego szczęścia, nasyconych łagodnością i wyrazistym detalem, zwracają uwagę również przedmioty przedstawione w dość specyficzny sposób. Najogólniej można określić je mianem: przechowujące pamięć. Niektóre z nich opatrzone są epitetami jednoznacznie wskazującymi na ich pochodzenie i uruchamiającymi skojarzenia z pojęciami z zakresu historii sztuk pięknych, np. „świecznik holenderski”, „czajniczek flamandzki” (*Opis domu poety*). Przymiotniki bezpośrednio manifestują cechy czy nawet zespół cech sprzętów, przywołują czasy dawno minione, pełne harmonii i zacności. Ukonkretniają pozytywne wartościowanie, tęsknotę do stabilności, codziennego piękna, domowego szczęścia. W nich zatrzymał się czas, stanowią widoczny pomost pomiędzy przeszłością a terażniejszością:

[...] Zwykły świecznik holenderski  
paraduje nad stołem, przy którym się jada;  
świecznik ten służył jeszcze u mego pradziada  
i jego troski złocił swym światłem anielskim,  
z dziada na ojca przeszedł. Czasem sobie marzę,  
że moja córka świecznik ten wnukom przekaże  
(*Opis domu poety*, s. 156)

Przedmiotem podlegającym poetyckiej deskrypcji jest świecznik nazywany inaczej korpusowym<sup>54</sup>. Opis pomija jego wygląd, lecz wbrew zapewnieniom bohatera na pewno nie jest „zwykły”. Zajmuje uprzywilejowane miejsce w domu – nad stołem<sup>55</sup>, towarzyszy na co dzień domownikom, a także nosi znamiona dawności. Przekazywany z pokolenia na pokolenie, przebywa w rodzinie poety od dawna. Ponadto, implikuje myśl o zasobnych wnętrzach holenderskich domów z XVII w. utrwalonych w łagodnej, czystej kolorystyce na obrazach mistrzów. Podobną funkcję w wierszu spełniają określenia; „ho-

<sup>54</sup> Świecznik holenderski, nazywany też flamandzkim lub korpusowym; wywodzi się z Flandrii, rozpowszechniony w Europie w XVI i XVII w., potem popularny w wieku XX. Zob. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 1996, s. 407.

<sup>55</sup> Zob. T. Michałowska, *Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej (rekonesans)*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 118.

landzkie talerze”, „czajniczek flamandzki” i „dzbanek z cyny”. Te piękne, drobne, o połyskującej subtelnie w świetle świec gładkiej powierzchni przedmioty rozwijają inwentarz elementów typowych dla kompozycji tzw. cichego życia<sup>56</sup>. Uobecniają one tęsknotę do harmonii, współistnienia zwykłej, lecz szlachetnej codzienności i poszanowania zakorzenienia w godnej tradycji. Poczucie to potwierdzają również słowa:

W starych szufladach są stare listy,  
a w książkach zasuszone kwiaty;  
jak to miło plądrować wśród starych papierów...  
(*Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, s. 353)

W powyższym fragmencie, podobnie jak w rozważaniach Bachelarda, szkatułki, szuflady ewokują przestrzeń wspomnień, intymności i tajemnicy<sup>57</sup>. To sfera ukrycia, najgłębszej kryjówki, w której przechowuje się „stare listy”. Epitet ten powtórzony trzykrotnie podkreśla charakter wyobrażenia. W szufladach, książkach znajdują się przedmioty pełne pamięci przeszłości. Ich drobny kształt istnienia nie ulega zatarciu, bowiem jest dla nich miejsce osobne w domu lipskiego kompozytora. Obrazu dopełnia wyrażenie „wśród starych papierów”. Wprowadza ono powagę zatrzymanego słowa oraz atmosferę trwania dawnych pokoleń. Próbę kontynuacji przyjaznego ciepła czasu minionego podkreśla również ubiór bohatera monologu lirycznego. „Zielony aksamit” to tkanina piękna, ozdobna, nosząca znamiona wytworności i szlachetności. Wywołuje skojarzenia dotykowe – z powierzchnią miłą, puszystą. Miętkość jej mikrostruktury zachowuje pamięć każdego dotknięcia. Garderoba tego rodzaju kryje wspomnienia, przywołuje ślady z przeszłości, a jej fałdy konstytuują uczucie przytulności i bezpieczeństwa. Cechy te w zestawieniu z barwą zieloną wzmagają wyrazistość przedstawienia, eksponując walor wzrokowy. Aksamit posiada fakturę przestrzenną, która zagarnia i łamie światło oraz cień, wydobywając jego głębię. Nasycona kolorem i blaskiem materia opalizuje, wzmocniona przez ruch nabiera niezwykłej jakości dekoracyjnej. Wspierają ją znacząco refleksy świetlne<sup>58</sup>, które stanowią ważny element portretu domu szczęśliwego.

<sup>56</sup> M. Rzepińska, dz. cyt., s. 256–258.

<sup>57</sup> G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, tłum. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 234 i n.

<sup>58</sup> Jedną z istotnych funkcji światła jest wydobywanie barw, półcieni i tonów. W *Wielkanocy Jana Sebastiana Bacha* poeta najczęściej operuje kolorem złotym, np. „złote szmery”, „złocenia”, „złoczone sprzęty”. Zabieg ten w wyraźny sposób buduje obraz domu szczęśliwego. Złoto, najszlachetniejszy z metali, wiąże się z wyobrażeniem słońca ze względu na barwę światła (W. Ko-

Światło to domena przestrzeni wnętrza. Zawsze wydobywa pewien fragment pomieszczenia i postacie, sprzęty w nim skupione. Gałczyński mówi o oświetleniu naturalnym, o ozdobnych kandelabrach (jak przywołany wcześniej „świecznik holenderski”) i kolorowych świecach:

[...] Dwie zielone świece  
zielenią się z kominka niby dwułodyga  
(*Opis domu poety*, s. 157)

Jak las jesienny świece w lichtarzach czerwone  
(*Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, s. 353)

W domu poety znajdują się także lampy. W ich kreacji zaskakuje bogactwo i różnorodność form:

są wiszące, stojące, i z drzewa, i z gliny,  
na nich kwiaty, australie, ryby, serafiny...  
(*Opis domu poety*, s. 156)

Lampy i płomień świec emanują łagodną jasnością, biorą w posiadanie całe wnętrze domu. Pojawiają się w chwili, gdy zapada mrok. Przewyciężają go, oddalając, bo wywołuje on uczucie lęku, niepewności. Poetycki obraz domu akcentuje rozświetlone okna, gdyż zwracają się one przeciwko otaczającej ciemności, a zamknięty w jego wnętrzu blask konkretyzuje potrzebę bycia chronionym<sup>59</sup>. Broni przed wiatrem i srogością innych żywiołów, przed niebezpieczeństwem, smutkiem, opuszczeniem i nieprzyjaźnią. Uczucie to potęguje również element architektoniczny o charakterze dekoracyjno-funkcjonalnym wpisujący człowieka w prehistoryczną wspólnotę ogniska<sup>60</sup>:

sława światła kominka! Niech nam sto lat miga!  
[...]  
Siedzieć w domu to znaczy siedzieć przy kominku  
(*Opis domu poety*, s. 157)

---

paliński, dz. cyt., s. 495–498). Znacząco nadaje przedmiotom akcent artyzmu, poświadcza dekoracyjność, zwiększa wyrazistość. Podkreśla zasobność i ozdobność domu, a także zwielokrotnia jego przestrzenność, bo złożone sprzęty jako barwne, połyskujące płaszczyzny chwytają światło i cień, skrząc się i mieniając. Kolor złoty potęguje również efekt rozświetlenia i migotania wnętrza domu.

<sup>59</sup> G. Bachelard, *Dom rodzinny, dom oniryczny*, s. 317–319.

<sup>60</sup> E. Niemczyk, *Cztery żywioły w architekturze*, Wrocław 2002, s. 56–57.

Kominek to naturalne źródło światła i ciepła, bezpośrednio związane z wyposażeniem mieszkalnego wnętrza. Zajmuje w nim miejsce szczególne nie tylko ze względów czysto praktycznych. Obserwowanie palącego się drewna wyzwala odczucia zmysłowe, estetyczne, a także buduje poczucie jedności wśród osób znajdujących się w kręgu jego oddziaływania. Jego poetycki obraz w wysokim stopniu eksponuje więc tęsknotę do miejsca bezpiecznego<sup>61</sup>.

Rozmyślania o domu kryją w sobie tajemnicę ludzkiego marzenia o szczęściu i schronieniu. Kreację jego obrazu w liryce Gałczyńskiego budują elementy skupiające grę wymiaru przestrzennego i doświadczenia wewnętrznego, które przybliżają i ucieleśniają skondensowaną świadomość poszukiwania codziennego, łagodnego szczęścia, dyskretnej i przytulnej prywatności. Jest to miejsce zamożne, staroświeckie, ze złoceniami, portretami, muzyką, wypełnione odgłosami kroków i nuceń lub też skromne, z kominkiem i światłami. Odgródzone od zewnętrznego niebezpieczeństwa materialnymi granicami i barierą blasku. Panują tu uczucia łagodne, sentymentalne wzruszenia, a gospodarz przebywający w jego wnętrzu czuje się swobodny i szczęśliwy, bo odnalazł tu dla siebie i bliskich azyl pełen zacisznej intymności, potwierdzającej jego trwałość i poczucie bezpieczeństwa.

---

<sup>61</sup> Ponadto kominek, ujarzmiony żywioł ognia i rozszerzający się świetlny krąg, potęguje również symbolikę sakralności. Píše o tym m.in. T. Michałowska, *Kochanowskiego przestrzeni poetyka przestrzeni*, s. 316.

Beata MORZYŃSKA-WRZOSEK  
(UKW, Bydgoszcz)

## Obraz domu szczęśliwego w liryce Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego

Poezję Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego cechuje rzadka umiejętność asymilowania pojedynczych składników, znaczeń czasem przypadkowych, przeciwstawnych w dość specyficzną całość. Patronuje jej nieodmiennie niezwykle widzenie i słyszenie świata<sup>1</sup>, swoistego rodzaju wyobraźnia<sup>2</sup>, a siła tkwi w fundamentalnej zdolności przedstawiania kwestii zasadniczych, krytycznych w kontekście codziennej ludzkiej egzystencji<sup>3</sup>. Autor odważnie mówi o lirycznych wzruszeniach, „uczuciach doskonałych”, ale też podejmuje się scharakteryzowania rzeczywistości podlegającej prawom groteski i satyry. Tworzy mozaikę nastrojów, doznań, postaw i obrazów. Mimo tego widocznego zróżnicowania dość łatwo można dostrzec elementy stałe poświadczające całościowość i kompletność twórczości. Uwagę zwraca m.in. upodobanie poety do kreacji rozmaitych przestrzeni szczęśliwych. Zwykle u źródła ich przywołań znajduje się tęsknota za pięknem, dobrem, harmonią, a także schronieniem i intymnością. To realizacja uniwersalnego wyobrażenia o szczęściu, ukojenia w chwili smutku i zwątpienia, pragnienia bezpieczeństwa w niespokojnych czasach<sup>4</sup>.

Autor *Kroniki olsztyńskiej* sięga po jeden z najpopularniejszych tematów i realizuje go, nadając nowe sensy, wzbogacając i przekształcając strukturę semantyczną. Jego zabiegi, zależne od okoliczności zewnętrznych, wyborów estetycznych i uwarunkowań osobowościowych, dążą do zaprezentowania przestrzeni osobnych, prywatnych. Stworzył kolekcję obrazów miejsc szczęśliwych odznaczającą się wysokim stopniem zróżnicowania. Są to m.in. kraje znajdujące się na mapie świata, państwa istniejące, lecz nigdy niewidziane. Tak

---

<sup>1</sup> A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 27–28.

<sup>2</sup> Zob. A. Kulawik, *Bal i Arkadia – dwa kluczowe motywy liryki K. I. Gałczyńskiego*, „Przełęcz Humanistyczny” 1974, nr 6, s. 57–69.

<sup>3</sup> J. Błoński, *K. I. Gałczyński*, [w:] tenże, *Poeci i inni*, Kraków 1956, s. 92–93; A. Sandauer, *Poeta „świętej powszedniości”*, [w:] tenże, *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1973.

<sup>4</sup> B. Pikala-Tokarz, *O arkadyjskości i antyarkadyjskości w polskiej poezji współczesnej*, „Poezja” 1975, nr 1.

dzieje się, gdy tematem utworu jest Holandia – „perła antykwariuszy”. Opisowi podlega również rzeczywistość wymyślona, nigdy niedoświadczona, a więc doskonała<sup>5</sup>. To wyimaginowane rajskie ogrody, egzotyczne wyspy, tropikalne, dalekie lądy (np. *Raj*, *Prośba o wyspy szczęśliwe*, *Farlandia*, *Egzotyki nieprawdopodobne*, *List znad rzeki Limpopo*). Także kino realizuje współcześni, choć zdegradowany wzorzec arkadyjski<sup>6</sup>. To krainy zrodzone z wyobraźni i snu, pełne wyidealizowanych, subtelnych doznań. Są bezpośrednim następstwem próby poszukiwania przystani, azylu, ucieczką przed niedoskonałością teraźniejszości<sup>7</sup>. Z jednej strony, to marzenie poety – cygana. Z drugiej zaś, realizacja kreacji przestrzennych wskazuje na aktualizację koncepcji poety masowego<sup>8</sup>. Model ten potwierdza m.in. aprobata „świętej powszedniości”, nieskomplikowanych wzruszeń i uczuć, afirmacja „prostych dziwów”.

*Genius loci* Gałczyńskiego mieści się w ramach poetyckiej *topotezji*, krain położonych nie wiadomo gdzie, uobecnionych w fantastycznym zmyśleniu, zaistniałych w wyobraźni. Lecz pojawiają się również przestrzenie ewokujące wymiar rzeczywistości geograficznej, realizujące zamysł literackiej *topografii*<sup>9</sup>. Jednym z tych miejsc – szczególnie uprzywilejowanym, istniejącym, codziennym, ale wyidealizowanym, obdarzonym sporą dozą liryzmu i sentymentalnym wzruszeniem – jest **dom**. Gaston Bachelard dowodzi, że dom ze wspomnień to dom marzeń, zawiera w sobie tajemnicę szczęścia, jest źródłem pojęcia intymności<sup>10</sup>, które spełnia również potrzebę bycia bezpiecznym, chronionym<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Wrocław 1970, s. XXIV.

<sup>6</sup> M. Wyka, *Gałczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970, s. 85–86.

<sup>7</sup> Obraz ucieczki poety – cygana przed światem wyrasta z nurtu katastroficznego (tak charakterystycznego dla rozwoju literatury w latach 30. XX w.). Interesujące refleksje na ten temat sformułował A. Kulawik, który uznał mit arkadyjski za główny motyw w twórczości K.I. Gałczyńskiego i dopełnienie wątków katastroficznych. Natomiast M. Wyka zbadała jego uwarunkowania literackie i psychologiczne oraz odkryła, że jest to próba „uklasyczenia” poezji, złagodzenie, odrzucenie rozdzwieku między światem rzeczywistym a światem liryki. Zob. A. Kulawik, dz. cyt., s. 65–69 oraz M. Wyka, dz. cyt., s. 78–86.

<sup>8</sup> K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, s. XXVII.

<sup>9</sup> O topografii i topotezji jako dwóch wymiarach przestrzeni ukazanych w literaturze antycznej i renesansowej pisze: T. Michałowska, *Kochanowskiego poetyka przestrzeni*, [w:] tejże, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982, s. 297 n.

<sup>10</sup> G. Bachelard, *Dom rodzinny, dom oniryczny*, [w:] tenże, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, tłum. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 301.

<sup>11</sup> M. Heidegger analizując symbolikę pojęcia „zamieszkiwania”, wskazuje m.in. na gockie słowo *wunian*, które oznacza: pozostawanie, przebywanie, znaczy też: być spokojnym. Słowo *Friede* oznacza: strzeżony przed szkodą i zagrożeniem. Podstawowym rysem zamieszkiwania jest zachowanie implikujące znaczenia: być wprowadzonym w spokój, pozostawać ogrodzonym