

## Przeszłość w liryce K. I. Gałczyńskiego. O przestrzeni jako znaku minionego.

K. I. Gałczyński uchodzi za poetę „świętej powszedniości”<sup>1</sup>, piewę dnia codziennego oraz jego uroków. Rzeczywiście, jego liryka często stanowi wyraz afirmacji tego co znane<sup>2</sup>, powtarzalne, a więc wpisane w rytm życia, którego istotę stanowi zwyczajność. Zachwyty nad dniem, który nie różni się od innych oraz pozbawionymi niezwykłości zdarzeniami i przedmiotami, krytycy twórczości autora *Balu u Salomona* traktują jako konsekwencję postawy inteligenta tracącego wiarę w celowość działań społecznych i intelektualnych<sup>3</sup>, ucieczki od „niepokojów, poczucia beznadziejności”<sup>4</sup>, nawet dekadencji<sup>5</sup>, albo też jako postawę wynikającą z osobowości poety, który potrafił, jak pisze A. Kamieńska „smakować życie w jego szczegółach”<sup>6</sup>. Liryka Gałczyńskiego przynosząca deskrypcję domu poety (*Opis domu poety*) oraz jego sprzętów (*O naszym gospodarstwie*) jednocześnie obfituje w obrazy nasycone niezwykłością (*Farlandia*<sup>7</sup>, *List znad rzeki Limpopo*). Mistrz Ildefons zdaje się być poetą zanurzonym w nurcie codzienności i marzeniach, dla którego kontemplacja chwili stanowi wartość najwyższą. Gdy uważniej przyjrzymy się twórczości Gałczyńskiego okazuje się jednak, że fascynacji teraźniejszością stale towarzyszy pamięć o przeszłości. Poeta w charakterystyczny dla siebie sposób oscyluje między biegunami; piękna i brzydota, wielkiej sztuki i sztuki jarmarcznej, liryzmu i satyry, ziemi i nieba, zwyczajności i niezwykłości, teraźniejszości i przeszłości. Dla autora *Noctes Aninenses* piękno codzienności tkwi w

---

<sup>1</sup> Takiego określenia używa sam Gałczyński, a A. Sandauer uznaje za istotną cechę jego twórczości. Por. A. Sandauer, *Poeta „świętej powszedniości” (Rzecz o Konstantym Gałczyńskim), Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1973.

<sup>2</sup> Warto jednak podkreślić, że jednocześnie poeta ceni sobie *proste dziwy*.

<sup>3</sup> Na takie źródło fascynacji codziennością wskazuje J. Błoński. Por. J. Błoński, *Oblicza świata*, [w:] *Poeci i inni*, Kraków 1956, s. 64-65.

<sup>4</sup> Takiego określenia używa K. Jeleński, *Bluzka z błękitnych pereł. Szkice*, Kraków 1990.

<sup>5</sup> J. Błoński zauważa, że *To, co niegdyś Verlaine`a wypędziło z mieszczkańskiego domu w tułaczkę i pijaństwo, jest dla Gałczyńskiego zbawieniem. Anin, dzięki wino, dom, dziecko. Królestwem jego poezji jest przedmiot nienawiści dekadentów*. J. Błoński, dz. cyt., s. 59.

<sup>6</sup> A. Kamieńska, *Szczęście artysty*, „*Życie Literackie*” 1973, nr 49, s. 7.

<sup>7</sup> W liryce autora *Niobe* topotezje pojawiają się dość często.

prostocie i pewności, które czynią życie bezpieczną przystanią w wirze dziejów. Kult zwyczajnej chwili możliwy jest jednak pod warunkiem, że jest ona jednocześnie znakiem trwania. Gałczyński dając w swej liryce wyraz zachwytowi nad teraźniejszością nieustannie przywołuje przeszłość. To co minione, a zarazem obecne stanowi źródło poczucia bezpieczeństwa i ciągłości. Pamięć o przeszłości zajmuje w świadomości poety ważne miejsce. Jest istotnym komponentem tożsamości i jednocześnie gwarantem stabilności emocjonalnej, ponieważ choć jest na nią skazany i zarazem nie ma na nią wpływu.

L. Kołakowski snując refleksje na temat przeszłości i przyszłości zauważa, że:

Przeszłość w tym sensie daje nam poczucie bezpieczeństwa, że jest nieuchronna. Co było, to było, nic na to nie poradzimy, ale też to, co było, tego już nie ma, a więc żyjemy i zostawiliśmy te sprawy poza sobą.<sup>8</sup>

Podobny stosunek do minionego prezentuje Gałczyński. Poeta poszukuje znaków przeszłości nie tylko w historii, ale i sztuce, a gdy jej materialne ślady nie zadawają go, ewokuje nastroje. Stąd też w jego twórczości obecność postaci historycznych i obfitość intertekstualnych nawiązań do literatury, muzyki, malarstwa i rzeźby. Jan Kochanowski<sup>9</sup>, Ignacy Krasicki<sup>10</sup>, Adam Mickiewicz<sup>11</sup>, Jan Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven<sup>12</sup>, Wit Stwosch i Hans Holbein, to najczęściej przywoływani artyści, których dzieła stanowią nie tylko źródło zachwytu, ale również pełnią rolę znaków przeszłości. Poeta choć uznaje ją za ważną, potrafi odnosić się do niej z dystansem. Za jego wyraz uznać możemy ironię, satyrę, absurd i nonsens, które stanowią zarazem potwierdzenie, że stosunek Gałczyńskiego do przeszłości nie opiera się na utożsamianiu jej z sacrum. Nie jest ona dla autora *Zabawy ludowej* święta, przeciwnie – wpisuje ją w sferę profanum, co upoważnia do drwiny i parodii z jednej strony, z drugiej natomiast sprawia, że przez śmiech, który oswaja, zyskuje ona również w jego liryce charakter prywatny. Poeta uznaje zatem za jej znaki zarówno to, co zakorzenione w kulturze (dzieła sztuki, nawet przywoływanych artystów), jak i to, co związane z czasem minionym, ale osobiste i związane z emocjami (obecność matki, brata)<sup>13</sup>. Wszystkie one mogą ewokować obraz przeszłości, choć uwagę zwraca fakt, że często źródłem jej znaków będzie przestrzeń. Można nawet, jak sędzę, w odniesieniu do Gałczyńskiego mówić o szczególnej wrażliwości na spatium. Jej wyrazem jest w jego liryce obfitość i różnorodność przestrzeni. W jej horyzontalnym wymiarze odnajdujemy miasta (Warszawę, Kraków, Wilno i Brukselę), mazurskie lasy oraz aniński ogród, w wertykalnym – nocne niebo rozgwieżdżone i oświetlone

<sup>8</sup> L. Kołakowski, *Mini-wykłady o maxi-sprawach. Seria trzecia i ostatnia*, Kraków 2000, s. 41.

<sup>9</sup> *Niobe*.

<sup>10</sup> *Grób Krasickiego*.

<sup>11</sup> *Szczęście w Wilnie, Wesoly most, Ofiara świerzopa, Depresja wileńska*.

<sup>12</sup> Także Mozart, Haydn, Czajkowski, Szymanowski.

<sup>13</sup> *Śmierć braciszka, Przed zapaleniem choinki, Spotkanie z matką*.

blaskiem księżycy. Stanowi ona dla poety źródło zachwyty oraz sensualnych doznań, ale także czyni ją przedmiotem refleksji. Spatium bowiem traktuje poeta jako mapę przeszłości. Właściwością poetyckiego „świata przestrzennego”<sup>14</sup> autora *Końca świata* jest wyróżnianie z kontinuum tylko punktów<sup>15</sup>. Gałczyński, kreując przestrzeń, nie prezentuje jej ciągłości, lecz świadomie koncentruje uwagę na tych elementach, które postrzega jako bliskie. Mamy zatem w liryce Mistrza Ildefonsa do czynienia z eksponowaniem miejsca rozumianego jako przestrzeń doświadczaną, bezpieczną i obdarzaną wartością<sup>16</sup>, a wartość ta tożsama jest z przeszłością i pięknem. Poeta wyznacza miejscu rolę tekstu o strukturze palimpsestu, ponieważ nakładają się w nim znaki teraźniejszości i przeszłości. Można zatem w liryce Gałczyńskiego spatium czytać, przy czym owa lektura najczęściej obejmuje miasto i dom<sup>17</sup>.

Miasto jako tekst zawsze informuje o historii, a jego struktura, odnotowuje L. Benevolo, o *nierozzerwalnym związku z przeszłością* [...] <sup>18</sup>. Tym bardziej uwagę zwraca fakt, że poeta, którego początki twórczości przypadają na dwudziestolecie międzywojenne, poszukuje w przestrzeni miejskiej wartości odmiennych od tych, jakie bliskie były przedstawicielom awangardy czy futuryzmu. Początkowo częściej odnajduje przeszłość, a zachwyty nad nowoczesnością, nawet niechęć do śladów przeszłości, ujawni się dopiero w jego liryce powojennej. W przestrzennym świecie Gałczyńskiego miasto jest tożsame z centrum. Zdaniem T. Sławka *sila „centrum” polega na oddziaływaniu na pamięć*<sup>19</sup>, ponieważ *umożliwia artykułowanie naszych uczuć i doznań wobec przestrzeni*<sup>20</sup>. Lirykę *czeladnika u Kochanowskiego* możemy zatem uznać za czytanie miasta. Poeta sytuuje na kreowanej przez siebie mapie punkty – miasta, które zawsze są znakiem przeszłości. Warszawę, Brukselę, Rawennę, Paestum, Wilno, Taorminę, Florencję, Kraków i Awinion łączy nie tylko kontynent, ale i głębokie zakorzenienie w świadomości kulturowej<sup>21</sup>. Niezależnie od

<sup>14</sup> Pojęcia tego używam za Z. Minc. Por. Z. Minc, *Struktura „przestrzeni artystycznej” w liryce A. Błoka*, przeł. J. Faryno, [w:] *Semiotyka kultury*, wyb. i opr. E. Janus i M. R. Mayenowa, przeł. S. Żółkiewski, Warszawa 1975, s. 303.

<sup>15</sup> Warto nadmienić, że punktowość uznaje J. Łotman obok linearności i trójwymiarowości za cechę kreacji przestrzeni w prozie. Można dostrzec jej obecność również w liryce. Zob. J. Łotman, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola* [w:] *Semiotyka kultury*, dz. cyt., s. 245 i dalsze.

<sup>16</sup> Rozróżnienie przestrzeni od miejsca proponuje Yi-Fu Tuna, który wskazuje na to, że z przestrzeni utożsamianej z wolnością wyróżniamy miejsca, tzn. te jej obszary, które poznajemy i oswajamy. Zob. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987.

<sup>17</sup> W rozważaniach moich koncentruję się na semiotyce miasta. Ze względu na obszerność zagadnienia pomijam w nich dom.

<sup>18</sup> L. Benevolo, *Miasto w dziejach Europy*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 1995, s.9.

<sup>19</sup> T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia przestrzeni miejskiej*, [w:] *Pisanie miasta-czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler- Janiszewskiej, Poznań 1997, s.19.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> M. Baranowska podkreśla, że w poezji Gałczyńskiego mit wielkiego miasta pozostaje w związku z mitem poety – innym dla każdego miasta i poety. Zob. M. Baranowska, *Poetycka zasada geografii Gałczyńskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z.4, s.9.

geograficznego położenia, mają długą historię i odegrały ważną dla europejskiego dziedzictwa rolę. Gałczyński przywołuje zarówno miasta, które mają ścisły związek z jego biografią, jak Kraków<sup>22</sup>, Warszawę czy Wilno, ale także i takie, których nigdy nie miał okazji osobiście odwiedzić. Rzym, Paestum, Rawenna, Florencja, Taormina<sup>23</sup>, nieznane poecie, pełnią w jego liryce funkcję znaku przeszłości. Wszystkie te włoskie miasta (położone w różnych regionach Italii) wywołują u Gałczyńskiego skojarzenie z tym co dawne i związane ze sztuką. W *Poemacie dla zdrajcy* czytamy:

*Okiem zdrajcy patrzysz na Rawennę,  
na mozaik kamyczki promienne  
[...]  
Architektur świetliste drżenia  
jak myśl i światło rozrosła się gałązka,  
róże z Paestum – które znam tylko ze słyszenia  
(opowiadała mi o nich Anna Żeromska);  
[...]  
i Rawenna, i znowu róże  
(takie same jak z Owidiusza);  
i fontanny rzymskie, i ich woda,  
Palermo i Taormina<sup>24</sup>*

Poeta nie tworzy poematu opisowego. Włoskie miasta są w liryku pozbawione obszernej i obfitującej w szczegóły deskrypcji, nie tylko dlatego, że poeta je zna, jak Paestum, tylko z relacji, ale stąd, że tożsame są dla niego ze znakami starej kultury, przeszłości. Architektura, wspomniane jedynie rzymskie fontanny, mozaiki, pozbawione są detali, gdyż nie są one tutaj konieczne, ponieważ poeta miasta te traktuje jako swoistą całość, której sens jest dla niego określony. Są znakiem przeszłości, która nierozłącznie wiąże się ze sztuką. W liryku nawet natura wywołuje u podmiotu skojarzenie z antykiem i literaturą – w różach dopatruje się podobieństwa do tych, które zna z lektury Owidiusza. Zdarza się nawet poecie pisać o Florencjach i Awinionach (*Uwertura "Nocne niebo"*) ewokujących postacie wielkich poetów – Dantego i Petrarce. Użycie liczby mnogiej wskazuje na dążenie do uogólnienia – włoskie miasta oraz związani z nimi twórcy mieszczą się w strukturze tekstu o przeszłości. Poeta,

---

<sup>22</sup> Warto przypomnieć tutaj opinię M. Baranowskiej – Kraków w twórczości Gałczyńskiego *stanowi jakby jedną z cech „osobowości podmiotu lirycznego”*. Badaczka przekonująco wykazała, że dawna stolica Polski dla poety jest częścią literatury i literackości. Por. M. Baranowska, dz. cyt., s.4.

<sup>23</sup> Taormina pojawia się w liryce Gałczyńskiego wielokrotnie, co zapewne ma związek nie tylko z kojarzeniem miasta z kulturą włoską, miejscem szczęśliwym, ale także z wrażliwością poety na muzykę. Często wprowadzał on nawiązania do muzyki; przez przywołanie kompozytorów (Beethovena, Bacha), wprowadzanie gatunków muzycznych (fuga, koncert), kompozycji muzycznej (uwertura i coda w *Noctes Aninenses*). W *Poemacie dla zdrajcy* niewątpliwie nazwa tej sycylijskiej miejscowości wyróżnia się także pięknym brzmieniem.

<sup>24</sup> K. I. Gałczyński, *Dzieła wybrane. Poezje*. Wybór i opracowanie K. Gałczyńska, wstęp K. Jeleński, Warszawa 2002, s. 384. Wszystkie cytaty podaję według tego wydania, numer strony podaję przy przywoływanym utworze.

wbrew opinii niektórych uczonych, nie wprowadza tutaj aluzji erudycyjnej, stanowiącej element o charakterze ornamentacyjnym<sup>25</sup>, lecz kojarząc je z historią i sztuką przeciwstawianą naturze:

*gołębie na gzymsach siadają  
[...]  
jęczą i to jest skarga,  
której nad Florencjami i Awinionami  
nie wznosił żaden Dante ani żaden Petrarca  
Uwertura „Nocne niebo”, s. 385*

O semiotycznym charakterze miast pojawiających się w *Poemacie dla zdrajcy* i *Uwerturze „Nocne niebo”* świadczy fakt, że ich ewokowanie nie jest podyktowane dążeniem do wyrażenia zachwytu, lecz pragnieniem konfrontacji z pięknem ojczyzny i przyrody. Podmiot stwierdza bowiem:

*cały ten kram chętnie oddam  
za jeden liść polskiego dzikiego wina  
Poemat dla zdrajcy, s. 384*

Pomimo odmiennego celu, okazuje się, że i tak w świadomości poety Rawenna czy Awinion są znakami tego, co minione.

Tekstualny charakter miast – znaków przeszłości – nabiera wyrazistości, gdy poeta baczniej im się przygląda, budując poetycką wizję ich struktury przestrzennej. Warszawa, Bruksela, Kraków, Wilno, okazują się miejscami skłaniającymi do podróży w czasie. Liryki, przynoszące ślady odwiedzanych przez Gałczyńskiego miast, nie tylko obfitują w szczegóły, których poeta wrażliwy na sztukę i sensualne doznania nie szczędzi, ale przede wszystkim zwracają uwagę swym palimpsestowym charakterem. Teraźniejszość sytuacji lirycznej niemal zawsze stanowi pretekst do refleksji nad przeszłością. Zanurzenie w codzienności i doznaniach, jakie ona oferuje, nie przeszkadza podmiotowi w dostrzeganiu w przestrzeni jej śladów. Gałczyński w swej „lekturze” miast wyraźnie zaznacza te miejsca, które ewokują czas miniony. Przechadzki po Wilnie lat trzydziestych czy pobyt w powojennym Paryżu i Brukseli pozwalają dostrzec piękno chwili dzięki znakom przeszłości implikującym trwanie.

Szczególne miejsce wśród nich zajmuje architektura. Poeta dostrzega zarówno jej estetyczne walory, jak i to, że jest ona pamięcią wartości i wyobrażeń o świecie jej budowniczych. Architektura jest dla niego wyrazem porządku i przeciwstawieniem się chaosowi, pośrednictwem między duchem a materią<sup>26</sup>. Łączy sacrum z profanum,

<sup>25</sup> Por. M. Wyka, K. I. Gałczyński, *Wybór poezji*, opr. M. Wyka, Wrocław 1983, s. LXXV.

<sup>26</sup> Na zależność tę zwracał uwagę G. W. F. Hegel, który pojmuje architekturę jako organizację przestrzeni,

teraźniejszość i przeszłość. Kościół i bazylika w równym stopniu przywołują miniony czas, jak pałac, galeria, dom czy most. Poeta odczytuje z nich przeszłość mniej lub bardziej odległą, ale najwyraźniej dla niego ważną.

Architektura sakralna pojawia się w liryce autora *Niobe* wielokrotnie. Najczęściej uwagę poety zwraca kościół. Odnajdujemy go w twórczości Gałczyńskiego kilkakrotnie, zarówno wśród w utworów powstałych w przed wojną, jak i późniejszych, noszących ślady zmian w światopoglądzie poety<sup>27</sup>. Kościół zawsze przywołuje obraz przeszłości – tak też się dzieje w „przestrzennym świecie” mistrza Ildefonsa. Krakowski Kościół Mariacki przywołany zostaje kilkakrotnie<sup>28</sup> i zdaje się być w świadomości Gałczyńskiego na tyle głęboko zakorzeniony, że określa go metonimicznie mianem *Mariackiego*. Podobne miejsce zajmuje *Św. Anna* w Warszawie. Przeszłość ewokowana jest zarówno w rysach zewnątrz i wewnątrz, z tym, że nadal poeta nie obdarza nas obszerną deskrypcją, lecz poetyckim szkicem wyglądu budowli. Gałczyński kreując przestrzeń świątyni, dąży raczej do wyeksponowania tych jej elementów, które budują nastrój i odsyłają do przeszłości. Poeta oszczędnie korzysta z wykształconej już przez literaturę „topiki” opisu świątyni - katedry<sup>29</sup>, oferującej zmetaforyzowany język przywołujący porównania do okrętu, księgi, krajobrazu ciała ludzkiego czy świata zwierzęcego.

Nie korzysta też z enumeracji, która nakazywałaby rozpocząć deskrypcję od zewnątrz. W liryku *Czterdziesty szósty Kraków* odnajdujemy poetycki opis wnętrza, który w zasadzie obejmuje tylko jeden jego element. Poeta pomija bogactwo witraży, sklepienia, ozdobność ściennych malowideł, lecz koncentruje się na jego kolorystyce oraz ołtarzu krakowskiego kościoła. Barwy i rzeźby, wysoko cenionego przez Gałczyńskiego, Wita Stwosza wzbudzają zachwyt, któremu towarzyszy nostalgia:

*W Mariackim ( złoto wśród purpury,  
które się spina z nią jak brosza)  
stoją cztery figury  
dobrego majstra Wita Stwosza,  
  
więc z leżką patrzę nostalgiczną*

---

polegającą na oczyszczeniu jej z przypadkowości, zmierzającą do jej „pokrewieństwa z duchem”. Por. G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. 1, Warszawa 1964, s.142.

<sup>27</sup> Niewątpliwie okres powojenny, zwłaszcza rok 1946 stanowi w twórczości Gałczyńskiego wyraźną cezurę, motywowaną biografią poety. Jego powrót z obozu jenieckiego, opóźniony przez podróż do Francji, Belgii i Holandii sprawił, że zmiany jakie zaszły w Polsce, odcisnęły piętno na światopoglądzie poety do tego stopnia, że sam datę tę uznał za właściwy początek twórczości. Pisał: *Za początek mojej twórczości dojrzałej uważam rok 1946 i od tego roku upłynęło już sporo wody pod mostami Warszawy, Szczecina, Wrocławia*. Cyt. za:

K. Gałczyńska, *Konstanty syn Konstantego*, Warszawa 1990, s.132.

<sup>28</sup> Szczególną rolę odgrywa on w poemacie *Wit Stwosz*.

<sup>29</sup> Takiego określenia używa M. Czermińska, wskazując na podobieństwa literackich opisów katedry. Por. M. Czermińska, *Ciało katedry*, [w:] *Romantyzm – Janion- Fantazmaty. Prace ofiarowane Profesor Marii Janion na jej siedemdziesięciolecie*, pod red. D. Siwickiej i M. Bieńczyka, Warszawa 1996, s.168 i dalsze.

Nietrudno dostrzec, że skojarzenie z przeszłością pojawia się wraz przywołaniem dzieła wielkiego snycerza, które skłania także podmiot do autotematyzmu<sup>30</sup>, ale także przez wyeksponowanie symboliki barw. Złoto i purpura obdarzone są przez tradycję siecią znaczeń ściśle powiązanych z sacrum<sup>31</sup>. Purpura we wczesnym średniowieczu to barwa godności i skłonności do poświęcenia<sup>32</sup>, często stosowana w sztuce (mozaikach, malarstwie książkowym). Jej obecność w krakowskiej świątyni staje się dla podmiotu źródłem niezwyklego doznania estetycznego. Purpura połączona ze złotem uznawanym w średniowieczu za barwę i wartość symboliczną<sup>33</sup>, wyszukana ornamentacja (*spina się z nią jak brosza*) budują nastrój podniosłości, odsyłający do przeszłości. Wnętrze to zdaje się wstrzymywać czas, opierać się mu. Trwanie budowli jest przeciwstawione chwili, teraźniejszości uobecniających się w strofie poprzedzających deskrypcję kościoła i następujących po niej. Wówczas podmiot eksponuje porę roku (*Jesień. Już liście kolorowe /jak wstążki na gitarze mojej*, s. 253), kawiarnię u Noworolskiego – miejsce związane z profanum. Kontrast pomiędzy przeszłością a teraźniejszością potęguje obraz zewnątrz – szkicowy, pozbawiony architektonicznych detali, ale za to silnie akcentujący palimpsestową strukturę miejsca. Odmienność świątyni i jej otoczenia tkwi w jej dawności, trwaniu przeciwstawionemu codzienności uobecniającej się w obrazie turystów fotografujących zabytek:

*A przed Mariackim (co ja bazgrzę!)  
fotografują Amerykanie  
stare nagrobki [...]*

s. 253

Stare nagrobki wokół starej świątyni zachowują pamięć o przeszłości, skupiają na sobie uwagę w przestrzeni tętniącej odradzającym się po wojnie życiem. Kraków i usytuowany w jego centrum kościół pełnią rolę *kryształu przestrzeni*, który *ma przyciągać i uwodzić, milczeć i komunikować, kusić i roztaczać blask*<sup>34</sup>. Tak też się w istocie dzieje – turyści, utrwalając na fotograficznej kliszy Kościół Mariacki, podtrzymują pamięć przeszłości.

<sup>30</sup> Dzieło Stwosza uznaje Gałczyński za wzór sztuki – rzemiosła.

<sup>31</sup> Semantykę tej barwy budują także odniesienia do profanum - siły życiowe, płodność, namiętność.

Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, T. 1, Warszawa 1989, s.129-130.

<sup>32</sup> Zob. M. Rzepińska, dz. cyt. oraz M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s.193-194.

<sup>33</sup> Oznaczała to, co boskie.

<sup>34</sup> T. Sławek, dz. cyt., s.13.

Kościół w „przestrzennym świecie” zawsze znaczy to samo. W *Mariensztackim szaleństwie*, wyrażającym zachwyty nad Mariensztatem, poeta przemilcza długą i barwną historię tego miejsca<sup>35</sup>. Przedmiotem afirmacji jest jego powojenny kształt, nadany miejscu w latach 1946-48. Okazuje się jednak, że dla poety piękno teraźniejszości warunkowane jest obecnością przeszłości. Mariensztat z liryku Gałczyńskiego to ucieleśnienie powojennej wizji *locus amoenus* – wszystko w nim zachwyca urokiem, mieszkańcy są radośni, pozbawieni trosk. Do pełni szczęścia potrzebna jest jeszcze przeszłość i implikowana przez nią ciągłość. Czytamy:

*I nowy zegar się rozlega:  
[...]  
na diabła wmontowali zegar,  
gdy tutaj wszyscy są szczęśliwi!  
[...]*

*Mariensztat! Znakomicie!  
Mariensztat! Najcudniejszy.  
Mariensztat! Eech, w tym fachu  
Robota nieustanna;  
Spójrzcie: pałac pod Blachą!  
Kierbedź! I święta Anna!  
[...]*

s. 329-330

Kościół św. Anny przywołany jest imieniem patronki i wymieniony obok innych, ważnych miejsc Mariensztatu: mostu Kierbedzia i pałacu pod Blachą. Te „punkty” łączy nie tylko usytuowanie, ale przede wszystkim przeszłość. W *Mariensztackim szaleństwie* zachwyty podmiotu budzi teraźniejszość nie tylko dlatego, że jest czasem budowania, ale że owo budowanie jest zarazem odzyskiwaniem przeszłości. Brak deskrypcji świątyni nie osłabia jej roli znaku. Nadal pozostaje „kryształem”, który zachowuje pamięć, informuje i skupia uwagę na sobie. Podobieństwo funkcji wykazuje bazylika zarysowana na poetyckiej mapie Wilna w *Elegiach wileńskich*. Gałczyński nie poświęca jej wiele uwagi – dowiadujemy się jedynie o tłumie przed nią, ale od niej właśnie rozpoczyna poeta budowanie obrazu Wilna pięknego, niezwykle i naznaczonego przeszłością:

*Przed Bazyliką tłum. Dzwonią ostrogi majorów.  
Małe koboldy uliczne niosą pierwiosnki w spodeczkach:  
[...]  
Jest tajemnicze Wilno, pomarańczowo-zielone,  
zwłaszcza wieczorem, gdy siedzisz jakby w butelce od piwa.  
Drzemią budowle baroku, a w nich jak w szafach przezacnych  
świeczniki zdradliwych kształtów, ballady, zmarłe perfumy...  
[...]*

*Elegie wileńskie, s. 105*

<sup>35</sup> Mariensztat to położona tuż przy Wiśle dzielnica. W XVIII w. Eustachy Potocki otrzymaną w posagu jurydykę przekształcił w prywatne miasto, które od imienia swej żony Marii nazwał Mariensztat.

Wcześniejsze strofy przynoszą odmienną, nieco przygnębiającą wizję miasta Giedymina, na co wpływa zarówno sytuacja materialna podmiotu (*Niestety, forsy brak na wojaż do Watykanu*), ale i atmosfera środowiska intelektualistów<sup>36</sup>. Bazylika i budowle baroku, z których Wilno słynie, zachowują przeszłość, której piękno pozwala podmiotowi przewyciężyć smutek.

Gałczyński w lekturze miasta nie pomija miejsc pozbawionych związku z sacrum. Profanum także okazuje się znakiem czasu minionego, co sprawia, że na poetyckiej mapie pojawiają się: pałac, galeria i most. Poeta wyznacza im rolę znaków przeszłości, czego wyrazem jest pozbawienie ich opisu i konsekwentne wymienianie jedynie nazwy. Wspomniany wcześniej w *Mariensztackim szaleństwie* pałac pod Blachą, brukselska Galerie des Beaux Arts i Hôtel Duc de Brabant z *Niedzieli w Brukseli* to miejsca wyróżnione przez Gałczyńskiego w przestrzeni współczesnych, tętniących życiem miast. Stanowią zatem klamrę łączącą teraźniejszość z przeszłością. W pierwszym z liryków pałac kontrastuje i zarazem dopełnia obraz odbudowywanej z ruin stolicy, w drugim współtworzy scenerię miasta o długiej historii, unaoczniającej się w licznych zabytkach. Podobnie „odczytuje” Gałczyński niektóre domy. Krakowski dom „Pod Murzynami”, brukselski Hôtel Duc de Brabant dzieli położenie, kultura, historia, a jednak poeta dostrzega w nich podobieństwo. Tkwi ono w tym, że są dla niego pamięcią minionego czasu. W *Zaczarowanej drodze* na mapie pół realnej podróży po nocnym Krakowie pojawia się miejsce dla poety szczególne:

*Przystaliśmy pod domem "Pod Murzynami"*  
*(eech, dużo bym dał za ten dom)*

s. 241

Przeszłość i piękno architektury<sup>37</sup> są implikowane wprowadzeniem nazwy znanego budynku oraz wtrąceniem, przynoszącym informację o wartości, jaką dom ten ma dla podmiotu. Zachwyt wzbudza u niego także Hôtel Duc de Brabant<sup>38</sup>:

---

<sup>36</sup> W liryku padają takie oto słowa:

Na Ostrobramskiej 9 piekli się Klub Dyskutantów,  
mieli nazwiska: Marks, Sorel, Vilfredo Pareto...

[...]

U Sztralla ( vis-à-vis Poczty) schodzą się profesores:

[...]

i nad stolikiem struchlałym, nad drżącą szklanką pół czarnej  
przechodzą cytaty z „Fausta” niczym Oddziały szturmowe.

s. 105

<sup>37</sup> Dom ten, usytuowany na rogu ul. Floriańskiej i Placu Mariackiego powstał w XIV w.

<sup>38</sup> Gałczyński miał zapewne na myśli La Maison des Ducs de Brabant, zespół sześciu domów cechowych, zbudowany w XVII w., usytuowany w samym sercu Brukseli.

*Najzłocistszy (gdy słońce):  
Hôtel Duc de Brabant.  
s. 233*

Poeta potrafi patrzeć na znaki przeszłości okiem impresjonisty, wrażliwego na światło i chwilę. Dzięki temu dostrzega zmienność obrazu tego, co trwałe, niczym C. Monet malując katedrę w Rouen o różnych porach dnia. Tak też się dzieje w tych utworach, w których Gałczyński buduje obrazy wnętrza domów. *Opis domu poety* oraz *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha* to poetyckie wyobrażenia domu mieszczańskiego – zasobnego, noszącego ślady wielu pokoleń<sup>39</sup>, w którym wszystkie sprzęty noszą ślady przeszłości<sup>40</sup>.

Gałczyński w swej liryce więcej uwagi poświęca zewnątrz, a w jego spatium mostom. Najwyraźniej w jego przestrzennym świecie są one znakiem szczególnym, skoro przywołuje je wielokrotnie. W *Elegiach wileńskich* poeta wymienia najstarsze i duże mosty na Wilii (Zwierzyniecki, Zielony), ale i mniejsze nad Wilenką. Tak jedne jak i drugie ewokują obraz przeszłości, choć w obu przypadkach w inny sposób. Pierwszy – most Zielony wyraźnie wywołuje u podmiotu skojarzenie z przeszłością. Za jej sygnał uznać należy informacje o zdarzeniach sprzed ponad stu dwudziestu lat, kiedy miasto odwiedził (podczas kampanii przeciw Rosji) cesarz Napoleon<sup>41</sup>. Czytamy:

*I mosty są; Zwierzyniecki, Zielony, skąd magik Bosko  
wzniósł się na oczach cesarza w północnych mgieł  
nostalgiczność.  
s. 106*

Mniejsze, pozbawione długiej historii, mostki przeszłość przywołują inaczej. W świadomości poety ich obraz ściśle wiąże się z romantyzmem. Tym razem, niedookreślone z nazwy, nie wywołują skojarzenia z wielką historią, lecz z nastrojowością romantyczną, co nie dziwi tym bardziej, że Wilno to miasto Mickiewicza i Słowackiego:

*I mostki ponad Wilenką z balustradami w trytony,  
gdzie skoczyć do wody na leb to tylko romantyczność.  
s. 106*

---

<sup>39</sup> A. Kamińska zwraca uwagę na obecność w liryce Gałczyńskiego mitu artysty i domu. Zob. A. Kamińska, dz. cyt., s. 7.

<sup>40</sup> Obraz przeszłości w kreacji wnętrza domu pomijam w moich rozważaniach, ponieważ zagadnienie to wymaga obszerniejszego omówienia.

<sup>41</sup> Warto dodać, że w istocie most ten został przez Rosjan spalony, po tym, jak do przebywającego w Wilnie cara Aleksandra dotarła wiadomość o zajęciu Kowna przez Napoleona.

Znakiem przeszłości w twórczości Gałczyńskiego jest także most Kierbedzia. Znany poecie z krajobrazu rodzinnego miasta, pojawia się w jego utworach kilkakrotnie. Odnajdujemy go w *Mariensztackim szaleństwie* i *Warszawskich dorożkarzach*. Liryki te zwracają uwagę czasem powstania – oba pochodzą z roku 1949, a więc z okresu w twórczości Gałczyńskiego, na który przypada fascynacja nowym ustrojem i odbudowującym się krajem. Wszystko to sprawia, że zachwyty nad teraźniejszością łączy się z afirmacją tego, co rodzime. Większą wartość ma dla poety dworzec EKD niż uroki Paryża<sup>42</sup>. Nie przeszkadza to jednak w dostrzeganiu znaków minionego. Most Kierbedzia to punkt na poetyckiej mapie Warszawy, który skupia teraźniejszość i przeszłość. Zbudowany w drugiej połowie XIX w.<sup>43</sup>, zniszczony podczas drugiej wojny światowej, stał się szkieletem<sup>44</sup> dla mostu Śląsko - Dąbrowskiego (1948). Kierbedź na trwałe wpisał się w krajobraz miasta. W lirykach autora *Niobe* nie pojawia się przecież jego nowa nazwa, ale dawna. Zawsze też jego spacje usytuowanie cechuje obecność nowego i starego. W *Mariensztackim szaleństwie* pośredniczy między okazałymi budowlami pałacu pod Blachą i kościoła św. Anny a odbudowanym Mariensztatem. W drugim z liryków uznany zostaje za jedno z najważniejszych miejsc na mapie miasta. Obraz ulicy Wilczej i Hożej oraz warszawskich dorożkarzy ewokuje przeszłość – wszystko dzieje się tam według znanego rytmu, ustalonych zwyczajów:

*Czy przy moście Kierbedzia,  
czy to Wilcza czy Hoża,  
owies, żeby z chmur leciał,  
zawsze mówią, że zdrożał.*

*W myśl zasady odwiecznej  
lubią drzemkę w południe  
Warszawscy dorożkarze, s. 342*

Most mieści się zatem w rzeczywistości, dla której *zawsze* i *zasada odwieczna* są wartościami, które stanowią fundament teraźniejszości. Jednocześnie w obrazie tym zwraca uwagę nieobecność rzeki, która w kulturze łączy się semantycznie z czasem: trwaniem oraz

<sup>42</sup> W *Piosence o dworcu EKD* (1949) czytamy:

*Ja wołam nad bulwarów blaski,  
na Nowogrodzkiej kurz warszawski,  
I nocą małe srebrne gwiazdki  
nad dworcem EKD.*

s. 343

<sup>43</sup> Most ten, zbudowany w latach 1859-64 i był nowoczesną konstrukcją.

<sup>44</sup> Filary zniszczonego mostu posłużyły do budowy mostu Śląsko – Dąbrowskiego.

przemijaniem<sup>45</sup>. Poeta eksponuje architekturę i „czyta” z niej przeszłość, ale nie dąży do spójności i ciągłości poetyckiego obrazu, stąd też skromność symboliki akwaticznej oraz brak refleksji heraklitejskiej.

W świadomości autora *Balu u Salomona*, obdarzonego wrażliwością na przestrzenneznaki minionego, sygnałem przeszłości są również architektoniczne style. Jego poezja przynosi wiele interesujących tego dowodów. Przyglądając się wykreowanej przez niego poetyckiej mapie wyraźnie rysują się nie tylko obiekty architektoniczne, jak dom, pałac, kościół i most. Mniej lub bardziej bezpośrednio implikują one określone style, które w semiotycznym systemie przestrzeni przywołują przeszłość. Gałczyński najczęściej dawność zdaje się kojarzyć z gotykiem i barokiem. W utworach, w których odnajdujemy nie tylko miasta, ale również ważne elementy ich spatium, obecne są również oba style. W świadomości poety przeszłość jest pojęciem ogólnym, pozbawionym periodyzacji, stąd też style ją ewokujące mogą być wobec siebie odległe czasowo. Nie ma zatem znaczenia czy w przestrzennym świecie pojawiają się budowle reprezentujące wczesny czy późny gotyk, czy też barok. Wszystkie ewokują obraz przeszłości w tym samym stopniu. Gotyk Kościoła Mariackiego (*Czterdziesty szósty Kraków*), katedry Notre Dame w Paryżu (*Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich*), domu „Pod Murzynami” (*Zaczarowana dorożka*) odsyłają do przeszłości i cenionego przez poetę kanonu piękna. Złoto i purpura, wspaniałe rzeźby kojarzą się ze *sztuką dobrą, nie hermetyczną*, dostarczającą estetycznych wrażeń, dążąca do komunikowania pozbawionego zakłóceń, bo wyrastającą z kultury o ustabilizowanej hierarchii wartości i wykształconym systemie znaków.

Częściej jednak pojawia się barok. Hôtel Duc de Brabant (*Niedziela w Brukseli*), niedookreślone budowle baroku z *Elegii wileńskich* oraz łączący gotyk z barokiem<sup>46</sup> kościół św. Anny (*Mariensztackie szaleństwo*) świadczą o tożsamości tego stylu z przeszłością. Wybujałość form, ekspresja i zmysłowość stanowią źródło estetycznego zachwyty, ale i skłaniają do refleksji nad przemijaniem, a zatem i przeszłością. Porównanie wileńskich budowli do szaf nie jest przypadkowe. G. Bachelard wskazuje na związek pomiędzy obrazem szafy, a intymnością i przeszłością<sup>47</sup> i przywołuje słowa O. Miłosza: *Szafa pełna [jest] niemego zgiełku wspomnień*<sup>48</sup>. W liryku Gałczyńskiego przechowują *świeczniki zdradliwych*

<sup>45</sup> Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz Kowalski, Warszawa 2000, Z. Kalnickà, *Woda*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów: ZIEMIA, WODA, OGIEN, POWIETRZE*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2002.

<sup>46</sup> Można w jego architekturze dostrzec ślady klasycyzmu (fasada).

<sup>47</sup> Podkreśla, że jest ona przestrzenią, która nie otwiera się pierwszemu lepszemu. G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, przeł. W. Krzemień, „*Pamiętnik Literacki*” 1976, z. 1, s. 237.

<sup>48</sup> O. Miłosz, *Amoureuse initiation*, s.217. Podają za: G. Bachelard, dz. cyt., s. 237.

kształtów, *ballady, zmarłe perfumy*.. (s.105), co wskazuje na utożsamianie baroku z pamięcią zarówno tego, co minione, ale i zarazem sensualne. Architektura baroku z jej *dynamiczną ornamentalizacją formy*<sup>49</sup>, magią światła decydującą o zmienności kształtów<sup>50</sup>, dźwiękami i woniami pełni na wykreowanej przez autora *Balu u Salomona* mapie miejsc rolę ważnego znaku przeszłości.

Liryka Gałczyńskiego silnie związana z terażniejszością, *świętą powszednością* i afirmacją chwili poświadcza także zainteresowanie poety przeszłością. Poszukuje jej znaków w tym, co go otacza – w przestrzeni. Ekspozuje te jej elementy, które w semiotyce spacialnej łączą się z kulturą i jej pozytywnymi aspektami. Toporow zalicza do nich mosty, pałace, kościoły<sup>51</sup>, których obecność wyraźnie zaznacza się w twórczości Gałczyńskiego. Miasto, architektura pełnią w jego poetyckim świecie rolę pamięci, która zachowuje, ocala i dzięki temu buduje poczucie ciągłości i bezpieczeństwa. Przestrzeń i związaną z nią sztukę uznaje Gałczyński za *doskonały sposób przechowywani informacji*<sup>52</sup> tak o terażniejszości, jak i o przeszłości, bez której piękno tej pierwszej trudne jest do uchwycenia.

---

<sup>49</sup> Takiego określenia skłonności stylistycznych baroku używa R. Wittkower (*Art and Architecture in Italy 1600-1750*, London 1958). Cyt. za: M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1981, s.144.

<sup>50</sup> Por. S. Eiler Rasmussen, *Światło dzienne w architekturze*, [w tegoż:] *Odczuwanie architektury*, przeł. B. Gadomska, Warszawa 1999, M. Praz, op. cit.

<sup>51</sup> W. Toporow, *Petersburg i tekst petersburski*, [w:] *Miasto i mit*, przeł. wybrał i wstępem opatrzył B. Żyłko, Gdańsk 2000, s. 134.

<sup>52</sup> J. Łotman, *Sztuka w szeregu systemów modelujących*, [w:] *Sztuka w świecie znaków*, wybrał, przełożył, słowem wstępnym i bibliografią opatrzył B. Żyłko, Gdańsk 2002, s.67.