

Ewa Górecka, *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego gry barwą z wyobraźnią i kulturą*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2012

## Kolory poezji (Na przykładzie poezji lirycznej Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego)

ABSTRACT. Rydz Agnieszka, *Kolory poezji (Na przykładzie poezji lirycznej Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego)* [Colours of poetry (based on Konstanty Ildefons Gałczyński's lyric poetry)]. „Przestrzenie Teorii” 25. Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 361–373. ISSN 1644-6763. DOI 10.10.14746/pt.2016.25.18.

The article presents the category of colour in modern Polish poetry, and based on an interpretation of Ewa Górecka's book, *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego gry barwą z wyobraźnią i kulturą* [Colours as Konstanty Ildefons Gałczyński's Play with Imagination and Culture]. The colour palette in Gałczyński's poetry includes golden, silver, green, blue, red and black. Culture was an inspiration for the poet, but he didn't avoid entering into dialogue with it, establishing the meanings of colours in his writing. The colours present in Gałczyński's lyric poetry also indicate the changes in his poetic language. The way in which the poet uses them in his early works differs from their use in those created after 1945.

Dominujący we współczesnej kulturze dyskurs wzrokocentryczny znajduje swoje przełożenie w praktyce interpretacyjnej pojedynczych dzieł, jak również w całościowym ujęciu dorobku danego twórcy. Paradoksalnie, w odniesieniu do spuścizny poetyckiej Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego okazuje się on słabo obecny w aktualnym stanie badań. Jest to tym bardziej zaskakujące, że literacka fonosfera Gałczyńskiego doczekała się po 2003 roku – na który przypadała pięćdziesiąta rocznica śmierci poety – całkiem sporej liczby nowych odczytań w pracach: Wojciecha Ligęzy, Teresy Wilkoń, Marii Zadenckiej oraz Jolanty Żurawskiej<sup>1</sup>. Przy tej okazji warto podkreślić, że powstałe analizy charakteryzują się znaczną rozpiętością tematyczną. Przynoszą one opis prozodyjnej struktury wiersza i meliki, wskazują też na inspirację muzyką wielkich kompozytorów pokroju Jana Sebastiana Bacha, Ludwiga Beethovena czy Fryderyka Chopina w dziele Gałczyńskiego, i – co nieoczywiste w jego

<sup>1</sup> Podają za: E. Górecka, *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego gry barwą z wyobraźnią i kulturą*, Bydgoszcz 2012, s. 10, 32.

dorobku – świadczą o zainteresowaniu wymagającą formą libretta operowego. Nie można też wykluczyć, że o takim stanie rzeczy zdecydowała popularność poezji autora *Balu u Salomona* wśród wykonawców i kompozytorów polskich piosenek. Wymienię na prawach przykładu: Marka Grechutę, Grzegorza Turnaua, Władysława Szpilmana, Włodzimierza Korcza, a nawet Kazika Staszewskiego, którego rockową twórczość raczej trudno łączyć z estetyką liryczną w muzyce. Wedle ustaleń córki Gałczyńskiego, Kiry, po repertuar poety sięgało do tej pory około dwustu artystów<sup>2</sup>.

Prezentowana przeze mnie monografia Ewy Góreckiej *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego gry barwą z wyobraźnią i kulturą* wypełnia lukę, jaką jest nieobecność opracowania podejmującego problematykę kultury wizualnej w dorobku lirycznym Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Do wypełnienia zadania tego rodzaju autorka ma dobre przygotowanie teoretyczne oraz interpretacyjne. Wcześniejszą książkę poświęciła ona bowiem analizie wymiarów estetycznych dzieła literackiego. Przywołuję w tym miejscu publikację *Zachować piękno. Kreacja przestrzeni dekadenta w powieściach Henryka Sienkiewicza* z 2008 roku. Inspirująca dla Góreckiej była wówczas koncepcja pochodząca z zapoznanego dziś studium niemieckiego uczonego Karla Justusa Obenauera (1933)<sup>3</sup>. Podstawowy koncept badawczy, czyli *homo aestheticus*, został wówczas przez nią skomentowany w wielu wnikliwych analizach, które przynoszą interpretację nacechowanego ambiwalencją świata Sienkiewiczowskich „estetyzujących schyłkowców”: Płoszowskiego z *Bez dogmatu* (1891) i Petroniusza z nagrodzonego Noblem w 1905 roku *Quo vadis?* (1896). Zdaniem Góreckiej, dzisiejsze źródło „postawy estetycznej” wybija jeszcze w wieku XIX, kiedy to zaznacza swą aktywność głównie w dominacji prądów modernistycznych nad realistyczną poetyką dzieł pozytywistycznych, spychanych na plan dalszy w praktyce pisarskiej przez samego Sienkiewicza. Walory poznawcze uwidaczniają się w tej pracy zwłaszcza w deskrypcji *imaginarium* wykreowanego przez bohaterów-dekadentów w obu powieściach. Niekwestionowaną zasługą badaczki jest więc pokazanie „innego” Sienkiewicza. Pisarza wrażliwego na impulsy płynące ze współczesności, a nie jedynie dostarczyciela mitów narodowych dla przyszłych pokoleń Polaków, jak – uświadomieni po lekturze *Dzienników* Witolda Gombrowicza – zwykliśmy nieco „automatycznie” odczytywać dzieło pozytywistycznego pisarza. Narracja Góreckiej o sposobach estetyzacji przestrzeni w prozie z końca XIX wieku z rozdziału na rozdział odsłania coraz to nowe war-

<sup>2</sup> K. Gałczyńska, *Tylko ona cię zbawi – poezja*, [w:] *Gałczyński znany i nieznan. Studia i szkice*, red. A. Gomółka, Katowice 2005, s. 11.

<sup>3</sup> Zob. J. Hryńczuk, *Estetyka fin de siecle’u w Niemczech i Austrii*, Katowice 1974.

stwy *spatium* w prozatorskim świecie Henryka Sienkiewicza, upodabniając przez to konstrukcję analizowanej powieści do palimpsestu.

Barwa jest nadrzędną kategorią z aparatury estetycznej uruchomioną w książce Góreckiej o lirycznej twórczości Gałczyńskiego. Możliwe, że na pomysł, by przeczytać i opisać poezję autora *Kroniki olsztyńskiej* za pośrednictwem koloru naprowadziły autorkę teorie dziś zapomniane, jak na przykład: Johanna Wolfganga Goethego (*Nauka o barwach*) czy Ludwiga Wittgensteina, którego rozważań raczej nie łączy się z fenomenem barwy (*Uwagi o kolorach*). Jednak szczególnie inspirująca okazała się dla niej koncepcja „nowej ikoniczności” Wolfganga Welscha. W świecie ponowoczesnym kryzys pojęć charakterystycznych dla logocentryzmu przyniósł wyraźne odnowienie stylu badań. Redefinicji poddano zwłaszcza te kategorie, które o ile istniały w badaniach strukturalistycznych, to były obecne poza głównym nurtem ówczesnej refleksji naukowej. Stąd dziś obserwujemy prawdziwy renesans badań nad pamięcią („memory boom”) i osobą autora („zwrot biograficzny”), nad cielesnością („zwrot somatyczny”), nad przestrzenią i miejscem („zwrot topograficzny”), rozwijają się też „poetyki nowej wizualności”. Wizualność<sup>4</sup> rozumiana zarówno jako cecha obiektów fizycznych (postaci ludzkich, rzeczy, dzieł sztuki), jak też niematerialnych w rodzaju: snów, przeczuć, wizji, percypowana przez Gałczyńskiego, jest tu przedmiotem opisu na podstawie kategorii barwy funkcjonującej w estetyce.

Poza tym, widać w książce tendencję obecną w powstających aktualnie pracach literaturoznawczych, by dyskurs naukowy wspierać myślą pochodzącą spoza macierzystej dyscypliny. Znajdziemy więc prócz wątków poetologicznych również odniesienia psychologiczne do pracy Stanisława Popka: *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja* (2001), Rudolfa Arnheima *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka* (2004) oraz impulsy językoznawcze płynące z książki Mirosławy Ampel-Rudolf: *Kolory. Z badań leksykalnych i składniowo-semantycznych języka polskiego* (1994).

Pora wskazać w tym miejscu, jakie cele postawiła przed sobą autorka monografii *Konstantego Ildelfonsa Gałczyńskiego gry barwą z wyobraźnią i kulturą*. We wstępie do książki Ewa Górecka zaznaczyła, że w poezji autora *Balu u Salomona* interesuje ją: „nie tylko sama obecność barw, ale też funkcje, jakie zostały im wyznaczone”<sup>5</sup>. Zapytajmy więc, czemu ma służyć kolor w zarysowanej w ten sposób perspektywie naukowego oglą-

<sup>4</sup> Zob. R. Sendyka, *Poetyki wizualności*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 137-184.

<sup>5</sup> E. Górecka, *Konstantego Ildelfonsa Gałczyńskiego gry...*, s. 10.

du? Na podstawie wiedzy uzyskanej po przeczytaniu książki dowiadujemy się, że barwa, wraz z szeregiem towarzyszących jej synonimów i hiponimów, obdarzona została przez poetę wieloma funkcjami. Kolor przyczynia się do powstawania w dziele znaczeń aksjologicznej oceny, epistemologicznego poznania, a nawet buduje ontologiczną warstwę tekstu literackiego. Ponadto, w sposób niebagatelny wzmacnia sam idiom poetycki Gałczyńskiego, między innymi poprzez współtworzenie i utwierdzenie biograficznego mitotwórstwa umiejętnie podsycanego przez samego poetę. Przy czym barwa nadaje również utworom swoisty koloryt ekspresji lirycznej. Podniesione też zostają w pracy kwestie nie mniej ważne od wymienionych poetologicznych. Mianowicie, czy uchwycona w diachronii wartość przyporządkowana konkretnej barwie przez poetę jest stała czy zmienna? Jeśli symboliczny sens przypisany kolorowi uległ modyfikacji, to gdzie i na jakiej podstawie można wytyczyć granicę zauważonego podziału? Wreszcie, warto również zbadać, kiedy Gałczyński w swoim rozumieniu barw wchodzi w dialog z tradycją malarską i literacką? Kiedy i dla jakich celów wykracza poza obowiązujący kanon estetyki?

Chcę teraz przywołać refleksję Jerzego Kwiatkowskiego, który to w zbiorze *Klucze do wyobraźni* (1974) zauważył, że rola poety podlega specyficznej weryfikacji. W opinii krakowskiego znawcy poezji artysta słowa mierzyć się musi ze zjawiskiem „zagadkowej niewspółmierności między tematem a efektem estetycznym”<sup>6</sup>. Tym, kto jego zdaniem sprostał takiej próbie talentu isticie po mistrzowsku, był właśnie Konstanty Ildefons Gałczyński. Kwiatkowski porównał nawet liryczny kunszt autora *Niobe* do rezultatów działań mitycznego Króla Midasa. Z zamierzoną emfazą wyraził następującą opinię o poecie: „czegokolwiek dotknie jego pióro – wszystko zamienia się w złoto poezji”<sup>7</sup>. Złoto to przecież szlachetny kruszec, wyjątkowo cenny oraz wykazujący trwałość, a upływ czasu dodatkowo zwiększa wartość wykonanych z niego precjozów. Metafora Kwiatkowskiego niejako „ozłaca” wielki talent poetycki Gałczyńskiego i tym samym przydaje jego wielogatunkowej twórczości przywilej artystycznego trwania.

Jednakże wieczność dzieła można definiować na wiele sposobów. Na przykład tak, jak czyni to Wolfgang Welsch, patronujący omawianej książce: „Widzialne trwa w czasie, słyszalne natomiast w czasie przemija”<sup>8</sup>. W rozwinięciu przytoczonej tu uwagi warto dodać, że zdaniem Welscha kultura wizualna z przypisywanymi jej cechami: dystansem, gloryfikacją indywidualności oraz swoistą beznamiętnością sprawia, że

<sup>6</sup> J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1974, s. 120.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Cyt. za: E. Górecka, *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego gra...*, s. 9.

spojrzenie patrzącego oka uzyskuje dodatkową siłę, która ma zdolność uprzedmiotawiania percypowanego obiektu. Teoretyk określił ją jako „moc Meduzy”<sup>9</sup>. Toteż, zważywszy na paletę barw i wykreowany przez nią urzekający barwą świat Gałczyńskiego, można by powiedzieć, że poeta niejako „zawłaszcza” swoich odbiorców, po równi biorąc „w posiadanie” amatorów, co profesjonalnych badaczy literatury. Dyspozycja tego artysty, żeby skutecznie uwodzić za pośrednictwem wizualnych aspektów dzieła poetyckiego, jest więc ahistoryczna i wykazuje nieprzemijającą stałość. Kwestia ta okaże się jeszcze ciekawsza i naprawdę niebanalna, kiedy uzmysłowimy sobie – tak, jak to zrobiła Górecka – że użycie barw przez Gałczyńskiego nie służyło ani tradycyjnie pojętej „malarzkości”, ani impresjonistycznej ewokacji nastroju, ani też kreśleniu pejzażu wewnętrznego Ja w sztuce, jak to miało miejsce w twórczości dziewiętnastowiecznych artystów pióra i sztalugi.

Książka Ewy Góreckiej stanowi całkiem obszerne studium. Liczy bowiem 319 stron analiz, pogrupowanych w sześć rozdziałów. Ciekawie pomyślana została kompozycja monografii. Jest ona prosta, lecz nie można odmówić jej efektywności. Układ książki tworzą części, z których każda przynosi interpretację oddzielnej barwy będącej hiperonimem. Również częstotliwość, jako kryterium pomocnicze, została wzięta pod uwagę przy redagowaniu materiału badań. Kolejność części w książce ilustruje bowiem specyficzną hierarchię barw występującą w twórczości lirycznej Gałczyńskiego, a zrekonstruowaną na podstawie analizy frekwencji występowania danego koloru i oddaną w układzie malejącym. Oznacza to, że prezentowanej w pierwszym rozdziale barwie złotej przysługuje najwięcej odwołań w poezji Gałczyńskiego, a najmniej czerni, zanalizowanej na końcu pracy. Natomiast pomiędzy „biegunami” złota i czerni mamy wielobarwną paletę utworzoną ze: srebra, zieleni, niebieskości oraz czerwieni. Poza tym, dobrym pomysłem było zasygnalizowanie semantycznego potencjału poetologicznego opisywanej barwy już w tytule każdego z rozdziałów książki. Dzięki temu zabiegowi poszczególne części monografii od razu zawierają coś na kształt odautorskiego komentarza, co wyróżniam graficznie, przywołując tytuły poszczególnych części: ***Pomiędzy konwencją a oryginalnością – o kolorze złotym*** (r. 1), ***Od patrzenia do słyszenia – o kolorze srebrnym*** (r. 2), ***O zieleni i kolorze szmaragdowym – jako o znakach piękna*** (r. 3), ***Między niebieskim a bleumourant. Od prostoty do wyrafinowania*** (r. 4), ***Od rubinowych nocy do czerwonej flagi*** (r. 5), ***Między powagą a śmiechem – o czerni i jej funkcjach*** (r. 6).

<sup>9</sup> Tamże.

W kontekście przywołanych wcześniej słów Jerzego Kwiatkowskiego o talencie lirycznym Gałczyńskiego porównywanym do czystego kruszcu nie będzie żadną niespodzianką wiadomość, że barwa złota była prawdziwie uprzywilejowana przez poetę w jego twórczości interpretowanej jako *totum*. Mimo że w poezji autora *Niobe* odcisnęły się ślady przełomów biograficznych oraz zwrotów światopoglądowych, to niezmienna pozostaje predylekcja artysty do użycia barw złotej i srebrnej, które okazują się najtrwalszymi komponentami świata przedstawionego jego utworów, niezależnie od daty ich powstania. Właściwości złota wyzyskane są głównie w celach mimetycznych, służąc licznym deskrypcjom światła słonecznego jako sygnały stylu wysokiego oraz zaprzeczenie mu w nawiązaniach do kiczowatej kultury mieszczaństwa w międzywojniu. Po 1945 roku zmienia się funkcjonalizacja barwy złotej, która przez autora poematu *Wit Stwosz* wykorzystana zostaje do apologii nowego ustroju. Jeszcze chętniej sięgał Gałczyński po nią w celu tworzenia mitu innego niż polityczny, czyli uprawiania prywatnego mitotwórstwa, co jest widoczne w zabiegach sakralizowania postaci żony, a także w stwarzaniu idyllicznych przedstawień własnego małżeństwa w poezji. Trzeba w tym miejscu podkreślić, że nawiązania do skomplikowanej biografii Gałczyńskiego zostały włączone w tok wypowiedzi na temat barwy, wspierając estetyczne ustalenia autorki książki faktami życiorysowymi. Poza tym zrekonstruowane ślady biograficzne stanowią źródło cennych wiadomości o motywacjach przyświecających poecie w trudnych latach wojny i po jej zakończeniu. Coraz lepiej znane są wojenne losy Gałczyńskiego, jeńca oflagu w Niemczech i tułacza w powojennej Europie, czego odzwierciedleniem są choćby *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich*.

Metaforycznie określane „ciemne strony” życia znajdują także ilustrację w poezji, szczególnie w jej depresyjnej odsłonie. Wiadomo również, że z tą dotkliwą chorobą ciała i umysłu zmagał się przez całe życie autor absurdalnych *Listów z fiołkiem*, szukający w sztuce schronienia przed dręczącymi go prywatnymi demonami. Kolor czarny asocjuje z opisami nocy oraz wszelkich stanów duszy, które określilibyśmy mianem melancholii. Równocześnie ciemność tak pojęta waloryzowana jest w sposób tradycyjny, czyli po prostu negatywnie. Natomiast „byt ziemski”, jakże chętnie afirmowany przez Gałczyńskiego w poezji, nie czyni zeń konesera czerni w sztuce. Stąd też odnotowane zostały w monografii tylko utrzymane w depresyjnej aurze juvenilia poety, co zresztą jest typowe dla cierpienia adolescencji. Ale poeta znalazł też oryginalne użycie barwy. Pamiętamy, że specyficznym odkryciem w etyczno-estetycznym projekcie poezji Zbigniewa Herberta było między innymi to, że „bożek ironii” ma słony smak. W urywku *Z mitologii* czytamy: „W końcu już tylko zabobon-

ni neurastenicy nosili w kieszeni mały posążek z soli, przedstawiający boga ironii<sup>10</sup>. Z kolei Górecka wykazała, że ironia prawdziwie „lubuje się” w czerni, a skojarzona z retoryczną figurą ironii współtworzy w twórczości Gałczyńskiego sprzed wojny niepokojący „portret artysty z czasów młodości”.

Wspominając o autobiograficznym podłożu poezji autora *Kroniki olsztyńskiej*, nie sposób nie zauważyć, że autor ten świadomie operował kolorem jako komponentem mitu autobiograficznego. Szczególnie, by tak rzec – żywotna – na polu osobistych preferencji okazała się tutaj zieleń. „Gospodarze” mitu autobiograficznego Gałczyńskiego to przecież znani wszystkim miłośnikom lirycznych wzruszeń: „zielony Konstanty” i „srebrna Natalia”, pojawiający się w wielu jego wierszach. Ich legendę umocniła także Kira Gałczyńska w książkach wspomnieniowych poświęconych rodzicom: *Zielony Konstanty, czyli opowieść o życiu i poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* (Warszawa 2000) czy *Srebrna Natalia* (Warszawa 2006). Powiedzieć można więc, że zieleń to najbardziej „osobista” barwa, jakby *pars pro toto* postaci samego Gałczyńskiego. Notabene poeta używał do pisania atramentu w tym kolorze. Stwierdzić też należy, że hipoteza Góreckiej o zieleni jako składniku ontologii w dziele „mistrza Ildefonsa” wypada nader przekonująco w serii mikroanaliz komentowanej poezji. Ponadto, zieleń – kolor arkadyjskiej natury i biblijnego raju – uzyskała dzięki autorowi *Ballady ślubnej* oryginalne zastosowanie w deskrypcjach kobiecego ciała, w zmetaforizowanych wyobrażeniach erotycznych. Szczególnie wyrafinowana zieleń w odcieniu szmaragdowym kreuje w poezji Gałczyńskiego postać kobiety obdarzonej niezwykłą urodą.

Związek prywatnego mitotwórstwa i poezji, albo ściślej – mitotwórstwa w poezji, prowadzi w stronę estetyki odrealnienia nie tylko życiorysu, ale też, szerzej, do kreowania stanów wizji, świata przeczuć i królowania zmysłów. Tutaj aktywność w obszarze sensu wykazuje przede wszystkim barwa srebrna, faworyzowana przez autora *Noctes Aninenses*, co świadczy o jego oryginalności. Wartościowe poznawczo są z mojego punktu widzenia przede wszystkim części poświęcone przez Górecką analizie języka poetyckiego, a szczególnie omówienie zagadnienia synestezji, której, jak się okazuje, dobrze służy srebrzysta poświata. Celna jest także obserwacja badaczki na temat elementów pejzażu, które wyjąwszy *Kronikę olsztyńską*: „nie są celem samym w sobie”<sup>11</sup>, a podporządkowane zostają ewokowaniu liryzmu albo, co w ogóle nie jest oczywiste – celom poli-

<sup>10</sup> Z. Herbert, *Studium przedmiotu*, Wrocław 1995, s. 37.

<sup>11</sup> E. Górecka, *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego gry...*, s. 93.

tycznej agitacji. Jednak Jana Lechonia wyrafinowana wrażliwość na estetykę i semantykę koloru srebrnego dopomina się o większą niż tylko aluzyjna obecność w książce. Na przykład taką, jak w części piątej: *Od rubinowych nocy do czerwonej flagi*, gdzie autorka odczytuje sensy *Kar-mazynowego poematu* (1920) w kontekście wyszukanej barwy z tytułu zbioru wierszy przedwojennego skamandryty. Rozumiem, że Gałczyński w *Bebetlejem*, w utworze o zacięciu satyrycznym poprzestał na literackiej aluzji, włączając postać autora *Srebrnego i czarnego* (1924) do grona skarykaturowanych przez siebie pisarzy, między innymi: Juliana Tuwima, Antoniego Słonimskiego, Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Władysława Broniewskiego. Jednak interpretacyjne rozwinięcie wątku Lechonia-wygnańca (tu: modelowa lektura Wojciecha Wyskiela)<sup>12</sup> rozszerzyłoby sieć intertekstualnych nawiązań Gałczyńskiego. Jednocześnie wzbogaciłoby dyskusję na temat poety emigracyjnego, zapoczątkowaną odniesieniami do Czesława Miłosza w analizie głośnego pamfletu *Poemat dla zdrajcy* z 1952 roku, do której włączyła się autorka książki.

Również czerwień, podobnie do przedstawionych już barw złotej oraz srebrnej, wykazuje stałą obecność w całościowo interpretowanej poezji Gałczyńskiego. Na początku twórczej drogi autora *Balu u Salomona* towarzyszyła ona doznaniom intymnym (piękno, miłość, *sacrum*), a później, by tak rzec, została poddana politycznej indoktrynacji. Autorka poddała analizie czerwień i osiem jej hiponimów. Z tą jednak różnicą, że przed II wojną światową wybór poety padał na rzadkie i wyszukane odcienie barwy: purpurę, rubin, szkarłat, pąsowy, krwawy, koralowy, krasny i poziomkowy. Konwencjonalne zastosowania koloru czerwonego przewidziane są dla uobecniania się *sacrum* czy piękna w tej poezji, symbolizują również życie (semantyka krwi w kulturze). Natomiast cenną zdobyczą poety w dziedzinie estetyki było, zdaniem Góreckiej, wykorzystanie czerwieni do tworzenia obrazów o wymowie surrealistycznej, dodatkowo utrzymanych w poetyce ekspresjonistycznej, przez co wykazują one zgodność z teoriami Wasyła Kandyńskiego (*O duchowości w sztuce*). Czerwień w funkcji ekspresywnej służy budowaniu groteskowych obrazów życia społeczno-politycznego. Innym odkryciem autorki z zakresu nawiązań do stylu niskiego przez Gałczyńskiego jest za to brak czerwieni w estetyce kiczu. Czerwień, która przed 1939 rokiem pojawiała się stosunkowo rzadko, w twórczości Gałczyńskiego cechowała się rozbudowaną synonimią i wyszukaną funkcją estetyczną. Zupełnie odwrotną tendencję wychwyciła Górecka w powojennej liryce autora poematu *Koniec świata*: na-

---

<sup>12</sup> W. Wyskiel, *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie (krąg pierwszy i drugi)*, Kraków 1988.



silonej frekwencji reprezentacji koloru w utworach Gałczyńskiego powstałych w latach 1944–1953, a szczególnie po przełomie 1949 roku, towarzyszy nader uboga semantyka. Czerwień zostaje wówczas „zideologizowana” przez poetę, stając się metonimicznym sygnałem ustroju socjalistycznego. „Czerwony sztandar” jako atrybut robotnika, „czerwony krawat ZMP” studenta i „czerwony goździk” dla ukochanej reprezentują, mówiąc językiem Zbigniewa Jarosińskiego, „nadwiślański socrealizm”<sup>13</sup> w poezji Gałczyńskiego.

Natomiast kolor niebieski jest wyjątkowy z powodu, o jakim jeszcze nie było dotychczas mowy. Przy czym jego użycie cechuje największe bogactwo odcieni, bo prócz koloru podstawowego występuje aż dziewięć hiponimów barwy niebieskiej. Analizie poddane zostały więc: błękit, szafirowy, modry, lazurowy, kobaltowy, bleumourant, chabrowy, hiacyntowy i turkusowy. Rozbudowana synonimika niebieskiego świadczy wedle Góreckiej przede wszystkim o największym zróżnicowaniu funkcjonalnym niebieskiego w świecie barw poezji autora *Balu u Salomona*. Wprawdzie subtelność i wyrafinowanie niejako „predestynują” tę barwę do użycy specjalnych, lecz przez to wykazujących zgodność z konwencją obowiązującą w sztuce. Dlatego barwa jest dość spodziewanym sygnałem uobecniania się *sacrum* i w tej formie łączy się na przykład z motywami chrystologicznymi oraz maryjnymi. W poetyckim *imaginarium* Gałczyńskiego barwa niebieska pozostaje też stałym kolorem nieba, jakby poeta unieważniał w ten sposób naturalną przemienność rytmów dobowych albo następstwo pór roku. Natomiast nośne semantycznie będzie dla Gałczyńskiego, przedstawiciela „pop-surrealizmu” (jak za Małgorzatą Baranowską trafnie nazywa Górecka poetę), wykorzystanie tego koloru do wyobrażeń wizyjnych czy onirycznych. Z kolei czysty błękit symbolizujący pokój, wartość zideologizowaną przez ustrój komunistyczny, występuje w utworach-agitkach autora *Ludowej zabawy*. Toteż wyrafinowane hiponimy omawianej barwy funkcjonują w widocznej kolizji z uproszczającą estetyką socrealizmu. Za przykład posłuży tu kolor szafirowy, który oznacza obecność ukochanej albo wspomnienie piękna wspólnych z nią chwil, zarazem zmysłowych i odrealnionych. Zresztą, „chwyt uniezwykleń” (Wiktor B. Szklowski) powstaje także wtedy, gdy Gałczyński sięga po odmineralizowane nazwy niebieskiego, czyli po kolory turkusowy i lazurowy.

Na podstawie prezentowanej książki Ewy Góreckiej zasadnie można stwierdzić, że czytanie poezji przez pryzmat estetyki wnosi nowe jakości do badań nad literaturą. Po pracach funkcjonujących w uprawianej dziś

---

<sup>13</sup> Zob. Z. Jarosiński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999.

poetologii, dotyczących Tadeusza Różewicza<sup>14</sup>, Zbigniewa Herberta<sup>15</sup>, nadszedł w końcu czas Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Swoisty „wzrokocentryzm” twórcy *Balu u Salomona* na pewno znalazł w monografii Góreckiej kompetentną analizę, przeprowadzoną na podstawie estetyki barw sformułowanej w kulturze i z powodzeniem funkcjonującej w obrębie naukowej refleksji o sztuce. Dostrzegając jej niepodważalny wkład w badania nad twórczością Gałczyńskiego oraz innowacyjny charakter prezentowanej książki, nie mogę jednak pominąć pewnego braku, który ujawniła ta monografia. Mianowicie, chodziłoby o wskazanie jakiegoś obramowania dodatkowo scalającego rozważania nad estetyką barwy w poezji autora *Niobe*. Mam oczywiście świadomość, że Gałczyński nie był ani poetą filozofem, ani poetą moralistą, co zadanie takie utrudnia<sup>16</sup>. Jednak praca pozbawiona tego rodzaju modelującej klamry traci na nowatorstwie, mimo że w całości wpisuje się w nowy trend badawczy.

W komentarzu na temat znaczenia dziedzictwa Immanuela Kanta dla współczesności Szymon Wróbel zauważył, że: „To dzięki wyobraźni intelekt nie jest pusty, a zmysły nie są ślepe”<sup>17</sup>. Ale konstatacja tego rodzaju stosuje się przecież nie tylko do filozofii. W moim przekonaniu odnosi się również do pełnej sensualnej wrażliwości na urodę świata oraz nierzadko prowokacyjnej wobec utartych schematów myślowych i artystycznych twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego: dynamicznej, migotliwej, kapryśnej. Dlatego właśnie kategoria wyobraźni, pojawiająca się przecież i w prezentowanej książce Góreckiej, zarówno w wymiarze bezpośrednim, jak i *implicite*, mogłaby w sposób naturalny stanowić kontekst, o którym mówię, bez konieczności sztucznego „importowania” go do gotowych już analiz poetologicznych. Ponadto, wyobraźnia jako kategoria badawcza, począwszy od rozpraw o poezji autorstwa Kazimierza Wyki czy Jerzego Kwiatkowskiego (by już nie przywołać autorytetu Arystotelesa), po antropologiczny projekt Wolfganga Isera, wykazuje funkcjonalną skuteczność interpretacyjną w obecnie uprawianym modelu literaturoznawstwa.

Odnoszenie przywołanego z filozofii pojęcia do poezji Gałczyńskiego jest też procedurą uprawomocnioną nie tylko przez sięganie po jakże skuteczny oręż teorii, ale też z uwagi na sam mechanizm procesu historycz-

---

<sup>14</sup> M. Mrugalski, *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007.

<sup>15</sup> E. Badyda, *Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 2008.

<sup>16</sup> Z tego powodu trudno byłoby zinterpretować poezję K.I. Gałczyńskiego w świetle teorii barw w taki sposób, jak to zrobił Michał Mrugalski, pisząc o Tadeuszu Różewiczu.

<sup>17</sup> S. Wróbel, *Węzły wyobraźni*, [w:] *Światłocienie wyobraźni*, red. S. Wróbel, Poznań–Kalisz 2008, s. 53.

noliterackiego w Polsce. Przypomnijmy w tym miejscu, że właśnie wyobraźnię, rozumianą jako autentyczną spuściznę Gałczyńskiego, wskazał Jerzy Kwiatkowski w *Kluczach do wyobraźni* poetom debiutującym po '56 roku. Przekazał dziedzictwo wyobraźni w polskiej poezji powstałej po Październiku, to – przyjmując pewne uogólnienie – dziedzictwo Gałczyńskiego (słynne: „Proszę państwa, jest Gałczyński”)<sup>18</sup>. Pisała o tym fakcie również Agata Stankowska, która ujmuje „wyobraźnię jako funkcję procesu historycznoliterackiego, jako element ontologii tekstu i procesu kultury”<sup>19</sup>. Przytaczam tę krótką definicję, ponieważ na podstawie lektury książki Góreckiej można odnieść wrażenie, że twórczą *imaginatio* posługuje się ona właśnie w rozumieniu zaproponowanym przez Stankowską. W trzech polach dostrzegam przejawy uobecniania się kategorii wyobraźni w omawianej książce Góreckiej. Po pierwsze, w ewolucji semantyki barw w poezji Gałczyńskiego (z wewnętrzną cezurą 1945 roku), po drugie, z uwagi na potencjał czasoprzestrzenny w kompozycji poszczególnych tekstów oraz, po trzecie, mając na myśli kulturową „grę” wyobraźnią między tradycją a nowatorstwem.

W książce Góreckiej warta docenienia jest przede wszystkim interpretacja estetycznego „żywiołu” barw w poezji Gałczyńskiego, poprzedzona dokładną klasyfikacją poszczególnych kolorów. Wymagało to od autorki iście benedyktyńskiej pracy, inwencji i – oczywiście – gruntownej wiedzy. Zaznaczyć też trzeba w tym miejscu oceny, że twórca *Zielonej Gęsi* w niczym nie ułatwiał jej tego zadania, ponieważ, mimo ponadprzeciętnej wrażliwości na kolor, sam nie wykazywał (bo też nie musiał) zainteresowania teorią barw w nauce czy w malarstwie. Barwa interesowała go o tyle, o ile była przydatna jako sensualny komponent wyczarowywanego w poezji świata czy środek ekspresji zróżnicowanych stanów emocjonalnych. Natomiast w przypadku utworów politycznie zaangażowanych stanowiła coś w rodzaju wizualnej pointy, komentarza dobitnego, ale wyrażonego za pomocą jakości estetycznych. Nowatorstwo monografii Ewy Góreckiej jest więc bezsprzeczne. Wśród prac pokrewnych wymienić można tylko pojedyncze artykuły, których autorzy podjęli tematykę światła w twórczości autora *Niobe*<sup>20</sup>. Nie ma natomiast żadnej innej pracy,

<sup>18</sup> J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni*, s. 130.

<sup>19</sup> A. Stankowska, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję i równanie”*, Kraków 1998, s. 8.

<sup>20</sup> Zob. E. Jędrzejko, *Struktura i funkcja leksyki światła w twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (na podstawie „Balu u Salomona”)*, „Język Artystyczny” 1982, nr 5; T. Wilkoń, *Motywy światła i muzyki w poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] *Gałczyński po latach. Sympozjon Neapol 23–24 maja 2003*, red. J. Żurawska, Kraków–Neapol 2004.

w której poezja Gałczyńskiego poddana została całościowemu odczytaniu przy użyciu estetycznej kategorii barwy.

Na koniec mam jeszcze jedno spostrzeżenie. Podczas gdy Tadeuszowi Różewiczowi, poetom „turpistom”, lingwistom i nowofalowcom<sup>21</sup> powojenny świat coraz to bardziej szarzał, zupełnie jakby „rzecz wyobraźni” (Kazimierz Wyka) skonkretyzowała się w ich poezji w eksplorowaniu jednej tylko barwy – unifikującej szarości (dodałabym jeszcze biel), to Konstanty Ildefons Gałczyński, na antypodach osobistego i burzliwie doświadczanego życia, kreował i multiplikował w poezji obrazy coraz to innych *Wysp szczęśliwych*. Obok „sztucznych rajów” państwa socjalistycznego, kulturował prywatny mit doskonałego małżeństwa i w ogóle szczęśliwej miłości. Był także entuzjastą fantastycznych podróży z jednej, a uciekinierem do gościnnego azylu sztuki, z drugiej strony. Marta Wyka, wybitna znawczyni tej poezji, zauważa paradoksy nie dające się do końca wyjaśnić interpretatorom, a w jakie obfitują twórczość oraz recepcja dzieła Gałczyńskiego. Nie powinno to w zasadzie dziwić w sytuacji, gdy, jak konstatuje Wyka: „oryginalność zapewnił mu programowy chaos i rozproszenie”<sup>22</sup>. Niekonwencjonalne operowanie barwą stanowi jedno z takich „miejsz niedookreślonych” na mapie jednocześnie lirycznej, magicznej i groteskowej twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Ewa Górecka ciekawie i z pożytkiem zaczęła tę pustkę zapełniać w swojej książce, inicjując tym samym nowy kierunek badań nad twórczością artysty lubianego i wcale nie mniej „kolorowego” niż pozostałe po nim dzieło.

#### BIBLIOGRAFIA

- Badyda E., *Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 2008.
- Baranowska M., *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.
- Gałczyńska K., *Tylko ona cię zbawi – poezja*, [w:] *Gałczyński znany i nieznany. Studia i szkice*, red. A. Gomóła, Katowice 2005.
- Górecka E., *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego gry barwą z wyobraźnią i kulturą*, Bydgoszcz 2012.
- Górecka E., *Zachować piękno. Kreacja przestrzeni dekadenta w powieściach Henryka Sienkiewicza*, Toruń 2008.
- Hrynčuk J., *Estetyka fin de siecle’u w Niemczech i Austrii*, Katowice 1974.
- Jarosński Z., *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999.
- Jędrzejko E., *Struktura i funkcja leksyki światła w twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (na podstawie „Balu u Salomona”)*, „Język Artystyczny” 1982, nr 5.

<sup>21</sup> Zob. M. Mrugalski, *Teoria barw Tadeusza Różewicza*.

<sup>22</sup> K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, BN I/189, Wrocław 2003, s. LXXIII.

- Kwiatkowski J., *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1974.
- Mrugalski M., *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007.
- Sendyka R., *Poetyki wizualności*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 137-184.
- Stankowska A., *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję i równanie”*, Kraków 1998.
- Wilkoń T., *Motywy światła i muzyki w poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] *Gałczyński po latach. Sympozjon Neapol 23–24 maja 2003*, red. J. Żurawska, Kraków–Neapol 2004.
- Wróbel S., *Węzły wyobraźni*, [w:] *Światłocienie wyobraźni*, red. S. Wróbel, Poznań–Kalisz 2008.
- Wyskiel W., *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie (krąg pierwszy i drugi)*, Kraków 1988.