

Dr Beata Morzyńska – Wrzosek
Akademia Bydgoska
im. Kazimierza Wielkiego

Kreacja przestrzeni domu szczęśliwego w liryce Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego

Konstanty Ildefons Gałczyński już w jednym z przedwojennych wierszy dość wyraźnie określił swój poetycki światopogląd:

Moja poezja to jest noc księżycowa,
wielkie uspokojenie;
kiedy poziomki słodsze są w parowach
i słodsze cienie.

Gdy nie ma przy mnie kobiet ani dziewczyn,
gdy się uśpiło
wszystko i świerszczyk w szparze cegły trzeszczy,
że bardzo miło.

Moja poezja to są proste dziwy,
to kraj, gdzie w lecie
stary kot usnął pod lufcikiem krzywym
na parapecie.

(*O mej poezji*, t. I, s. 261)¹

Jednak późniejszy dorobek artystyczny, jak i jego recepcja wykazały, iż mimo zapewnień autora, nie skłania on tylko do „prostych wzruszeń”. Wręcz przeciwnie, zaskakuje bogactwem tematów i form, różnorodnością ujęcia, syci głębią przeżycia, nieoczekiwanymi zestawieniami czy rozwiązaniami. Wymyka się jednoznacznym ocenom, próbom dokładnego zaklasyfikowania. Potwierdzają to liczne poglądy i stanowiska, które analizują jej rozmaite aspekty². U podstaw dociekań podążających ku odkryciu jak najbardziej prawdopodobnego znaczenia twórczości autora *Balu u Salomona* znajduje się przekonanie o jej swoistego rodzaju „dwoistości”. Trop ten wskazał m. in. Kazimierz Wyka, który w 1938 roku napisał:

Połączenie liryzmu z fantastycznością, połączenie zdolności do najprostszycy sentymentów ze sztuką budowania słownych zamków na lodzie – oto para określić, z jakiej najlepiej będzie wyjść. Apelacja do wzruszeń czytelnika i przekazywanie wzruszeń własnych to cechy zupełnie przegnane z dzisiejszej poezji.³

Również prace podejmujące problem konkretyzacji rodowodu literackiego twórcy napotykały spore trudności. Cechę tę podkreśliła m. in. Marta Wyka: „Twórczość Gałczyńskiego (...) to

¹ Teksty K. I. Gałczyńskiego cytowane według wydania: K. I. Gałczyński, *Poezje*, t. I-II w wydaniu zbiorowym: *Dzieła w pięciu tomach*, Warszawa 1979.

² Problem ten uwypuklili w swoich pracach m. in. A. Drawicz, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1968; J. Z. Jakubowski, *Miejsce Gałczyńskiego w polskiej poezji*. W: *Trwale przymierza*, Warszawa 1988; W. P. Szymański, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1972; M. Wyka, *Gałczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970.

³ K. Wyka, *Poeta i partyjniactwo*. W: *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 72.

wyjątkowo ciekawy przykład ekspresji światopoglądu, dokonanej przy pomocy odpowiedniego wyboru z tradycji. Był to wybór (...) indywidualny”⁴.

Poezja ta na tle historii literatury polskiej XX wieku rysuje się jako zjawisko niepowtarzalne, wysoce oryginalne. Gałczyński posiadał rzadką umiejętność asymilowania pojedynczych składników, znaczeń czasem przypadkowych, przeciwstawnych w określonego rodzaju całość. Patronuje jej nieodmiennie niezwykle widzenie i słyszenie świata⁵, swoistego rodzaju wyobraźnia⁶. Jej siła tkwi w fundamentalnej zdolności przedstawiania kwestii zasadniczych, krytycznych w kontekście codziennej ludzkiej egzystencji⁷. 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 przede wszystkim upodobanie poety do kreacji rozmaitych przestrzeni szczęśliwych. Zwykle u źródła ich przywołań nieodmiennie znajduje się tęsknota za pięknem, dobrem i harmonią. To realizacja uniwersalnego wyobrażenia o szczęściu, ukojenie w chwili smutku i zwątpienia, pragnienie bezpieczeństwa w niespokojnych czasach⁸.

Poeta sięga po jeden z najpopularniejszych tematów i realizuje go we właściwy sobie sposób. Nadaje nowe sensory, wzbogaca, przekształca strukturę semantyczną. Jego zabiegi zależne są od okoliczności zewnętrznych, wyborów estetycznych i uwarunkowań osobowościowych. Zwraca uwagę stworzenie całej różnorodnej kolekcji obrazów miejsc szczęśliwych. Są to na przykład kraje znajdujące się na mapie świata, państwa istniejące, lecz nigdy nie widziane. Tak dzieje się, gdy tematem utworu jest Holandia – „perła antykwariuszy”. Opisowi podlega również rzeczywistość wymyślona, nigdy nie doświadczona, a więc doskonała⁹. To wymaginowane rajskie ogrody, egzotyczne wyspy, tropikalne, dalekie lądy (np. *Raj*, *Prośba o wyspy szczęśliwe*, *Farlandia*, *Egzotyki nieprawdopodobne*, *List znad rzeki Limpopo*). Także kino realizuje współczesny, choć zdegradowany wzorzec arkadyjski¹⁰. To krainy zrodzone z wyobraźni i snu, pełne wyidealizowanych, subtelnych doznań. Są bezpośrednim następstwem próby poszukiwania

⁴ M. Wyka, dz. cyt., s. 168.

⁵ A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 27–28.

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

⁷ J. Błoński, *K. I. Gałczyński*. W: *Poeci i inni*, Kraków 1956, s. 92–93; A. Sandauer, *Poeta „świętej powszedniości”*. W: *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1973.

⁸ B. Pikala – Tokarz, *O arkadyjskości i antyarkadyjskości w polskiej poezji współczesnej*, „Poezja” 1975, nr 1.

⁹ K. I. Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Wrocław 1970, s. XXIV.

przystani, azylu, ucieczką przed niedoskonałością teraźniejszości¹¹. Z jednej strony to marzenie poety – cygana. Z drugiej zaś realizacja kreacji przestrzennych wskazuje na aktualizację koncepcji poety masowego¹². 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*¹³. Jednym z tych miejsc – szczególnie uprzywilejowanym, istniejącym, codziennym, ale wyidealizowanym, obdarzonym sporą dozą liryzmu i sentymentalnym wzruszeniem – jest **dom**. G. Bachelard dowodzi, że dom ze wspomnień to dom marzeń, zawiera w sobie tajemnicę szczęścia, jest źródłem pojęcia intymności¹⁴, które spełnia również potrzebę bycia bezpiecznym, chronionym¹⁵. Stąd poeta przywiązuje do niego niebagatelne znaczenie. Uwierzytelnia to m. in. fakt, iż obraz domu towarzyszy całej trzydziestoletniej twórczości *mistrza Ildefonsa*. Dwa najbardziej rozbudowane jego wizerunki to *Opis domu poety* z roku 1937 i *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha* z 1950 roku¹⁶. W utworach tych uobecniony zostaje dom jako swoistego rodzaju **przestrzeń szczęśliwa**.

Ludzkiemu doświadczeniu dane są różne, lecz tylko niektóre przestrzenie lub nawet tylko ich fragmenty. Wobec przestrzeni zewnętrznej jednostka czuje się niepewnie, źle i obco,

¹⁰ M. Wyka, dz. cyt., s. 85–86.

¹¹ Obraz ucieczki poety – cygana przed światem wyrasta z nurtu katastroficznego (tak charakterystycznego dla rozwoju literatury w latach trzydziestych XX wieku). Interesujące refleksje na ten temat sformułował A. Kulawik, który uznał mit arkadyjski za główny motyw w twórczości K. I. Gałczyńskiego i dopełnienie wątków katastroficznego. Natomiast M. Wyka zbadała jego uwarunkowania literackie i psychologiczne oraz odkryła, że jest to próba „uklasyfikacji” poezji, złagodzenie, odrzucenie rozdzwiku między światem rzeczywistym a światem liryki. Zob. A. Kulawik, dz. cyt., s. 65–69 oraz M. Wyka, dz. cyt., s. 78–86.

¹² K. I. Gałczyński, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. XXVII.

¹³ O topografii i topotezji jako dwóch wymiarach przestrzeni ukazanych w literaturze antycznej i renesansowej pisze: T. Michałowska, *Kochanowskiego poetyka przestrzeni*. W: *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982, s. 297 i n.

¹⁴ G. Bachelard, *Dom rodzinny, dom oniryczny*. W: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, tłum. H. Chudak i A. Tatariewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 301.

¹⁵ 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 w wolnej przestrzeni. Zob. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, tłum. K. Michalski, „Teksty” 1974, nr 6, s. 137–152.

¹⁶ W pracy tej zostaną poddane oglądowi utwory poświęcające związek z uczuciami osobistymi, prywatnymi, sentymentalnymi. Bowiem w tym kręgu zrealizowany został w głównej mierze obraz domu szczęśliwego. Zob. K. I. Gałczyński, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. XXIII. O obrazach domu i artysty w twórczości Gałczyńskiego pisze m. in. A. Kamieńska, *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.

dlatego próbuje ją sobie podporządkować. Najczęstszą i najprostszą formą jej ustanawiania jest podbój. Jak słusznie zauważa Georges Poulet: „Człowiek staje się światem po prostu zdobywając go”¹⁷. Po zdobyciu następuje faza zagospodarowywania, zapełniania. Człowiek do swojej już przestrzeni wnosi coraz to nowsze elementy, które będą według niego tworzyły harmonijną całość, pozostałe zaś usuwa. Przeistacza ją, realizuje na własne podobieństwo. J. L. Borges traktuje subiektywizm w odbieraniu i kształtowaniu świata jako zjawisko ponadindywidualne:

Człowiek podejmuje dzieło malowania świata. Z upływem lat zaludnia przestrzeń obrazami prowincji, królestw, gór, zatok, okrętów, wysp, ryb, pokoi, instrumentów, gwiazd, koni i ludzi. Na krótko przed śmiercią odkrywa, że ten cierpliwy labirynt linii kreśli obraz jego twarzy.¹⁸

Jeśli jest to działanie świadome, podporządkowane jakiejś nadrzędnej idei, to wówczas przestrzeń jest pełna, tworzy całość, nie ma w niej pęknięć ani szczelin. Bo człowiek nie może tkwić w chaosie i ciemności, a wszystkie jej konstytutywne cechy muszą być mu znane¹⁹. To totalna obecność, w której zawarte rzeczy przebywają w określonych miejscach, sąsiadują we wzajemnych powiązaniach ze zmiennymi elementami. Jednostka tworzy zwykłe, kojące otoczenie zapewniające jej szczęśliwe doświadczenie²⁰. Podejmuje się tego trudu, bo tylko w środowisku jej nie obcym, a przyjaznym może funkcjonować. Stąd tak ważny jest dom, to elementarna całość, od której zależy cała egzystencja²¹.

Również w piśmiennictwie znajduje swój artystyczny wyraz przestrzeń człowieka i miejsce najbliższe jego emocjom. Przedstawienie domu w literaturze posiada bogatą tradycję²². Wizja kształtowana od antyku w głównej mierze wiąże się z wyobrażeniem o miejscu opiekuńczym, przyjaznym²³. Dom to enklawa prywatności, bliskości, miłości. Obojętne, bogaty czy skromny pełni funkcję azylu. Tworzy model Arkadii i dopiero po śmierci bliskich staje się przestrzenią rozpacz²⁴. Ukazany w twórczości Jana Kochanowskiego i Mikołaja Reja obraz domu przez długi czas, do końca XIX wieku,

Gałczyńska, *Konstanty, syn Konstantego*, Warszawa 1983, s. 58–60; M. Warneńska, *Czeladnik u Kochanowskiego*. W: *Śladami pisarzy, cz.2*, Warszawa 1975, s. 180–186.

¹⁷ G. Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, tłum. W. Błońska, D. Eska, A. Siemek, A. Stepnowski, P. Taranczewski, wybór J. Błoński i M. Głowiński, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1977, s. 366.

¹⁸ J. L. Borges, *Epilog*. W: *Twórca. Pochwała cienia*, tłum. A. Sobol – Jurczykowski, Warszawa 1994, s.90.

¹⁹ M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarkiewicz, wybór i wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1993, s.54.

²⁰ G. Poulet, dz. cyt.

²¹ Zob. M. Eliade, *Świat, miasto, dom*. W: *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, tłum. J. Kania, Kraków 1992, s. 34.

²² A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 7–35.

²³ T. Michałowska, dz. cyt., s. 311.

²⁴ Tamże, s. 318.

stanowił jeden z najpopularniejszych jego wizerunków²⁵. Również w liryce autora *Kroniki olsztyńskiej* dominuje przekonanie, że dom to schronienie, sfera bezpieczna i intymna²⁶.

Rozpatrywanie problemu przestrzeni w literaturze skłania do refleksji nad kształtem artystycznym, podstawowymi wyznacznikami, jak i nad kondycją człowieka, jego miejscem w przestrzeni i relacjami, jakie pomiędzy nimi zachodzą. Powstają one w zależności od tego, na czym jednostka skoncentruje swe myśli, działania, pragnienia. Stąd w wysoce subiektywnym formowaniu przestrzeni domu w liryce Gałczyńskiego tak ważne są doznania i nastroje. Założenie to potwierdza Zara Minc pisząc: „charakterystyki przestrzenne służą metaforycznemu opisowi wewnętrznego stanu podmiotu”²⁷. M. Podraza – Kwiatkowska cytując słowa H. F. Amiela „wszelki krajobraz jest stanem duszy”²⁸ wysuwa wniosek, że krajobraz poetycki jest „jednym z typowych układów zastępczych dla stanów emocjonalnych”²⁹. Spostrzeżenia te pozwalają dopatrywać się źródeł kreacji przestrzeni domu w subiektywnym stosunku podmiotu lirycznego. Przestrzeń domu nie jest więc tylko topograficznym opisem czy tłem wydarzeń. Poprzez analizę jego poetyckiego wizerunku można dotrzeć do emocji, sposobu odczuwania i wartościowania, które miały wpływ na jego ukształtowanie.

Rozważania zmierzające ku charakterystyce przestrzeni artystycznej powinny uwzględniać jej poszczególne wymiary i formy. W literaturze wylaniają się rozmaite 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 natury³⁰. 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 rozgrywa się w ogniwie środkowym, lecz często spoglądają w górę dostrzegając ptaki, bocianie gniazdo, niebo usłane gwiazdami, księżyc, słońce. Natomiast w oglądzie horyzontalnym przedmiotem refleksji jest ziemia i

²⁵ A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 25.

²⁶ A. Legeżyńska pisze także o ukształtowaniu dynamicznej przestrzeni Domu w *Balu u Salomona*. Zob. tamże, s. 56.

²⁷ Z. Minc, „Przestrzeń artystyczna” w liryce *Błoka*, tłum. J. Faryno. W zb.: *Semiotyka kultury*. Pod red. E. Janus, M. R. Mayenowej, Warszawa 1977, s. 269.

²⁸ H. F. Amiel, *Z pamiętnika*, tłum. A. Kordzikowska, wstęp W. Jabłonowski, Warszawa 1901, s. 56. Cyt. wg M. Podraza – Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 189.

²⁹ M. Podraza – Kwiatkowska, dz. cyt., s. 189.

³⁰ J. Łotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 213–214.

występujące w jej obszarze poszczególne „miejsca”³¹. Uwagę zwraca ta kwalifikacja i związane z nią konsekwencje, bo staje się ona dominantą w kreacji przestrzeni domu szczęśliwego.

Zasadniczym elementem jego 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*, t. II, s. 511)

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

(*W leśniczówce*, t. II, s. 579)

Leśniczówka stoi na wzgórzu
(...)
Nad jeziorem Nidzkim, na wzgórzu,
leśniczówka pod nazwą Pranie

(****Chmiel na rogach jelenich...*, t. II, s. 787)

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*, t. I, s. 373)

sam zostałem w tym ogromnym domu
(...)

A potem wieczór przyjdzie. I zniknę w altanie

(*Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, t. II, s.394–395)

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 **środką**³². 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”³³, także „według licznych tradycji stworzenie świata rozpoczęło się w jakimś środku”³⁴. Uwagi te potwierdzają rangę domu jako

³¹ T. Michałowska, dz. cyt., s. 293–294.

³² M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*, dz. cyt., s. 65–74.

³³ Tamże, s. 71.

³⁴ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz – Kowalski, Warszawa 2000, s. 395.

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 – zewnątrz³⁵. 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 G. Bachelard, metafory te „doczepia się do wszystkiego, nawet do swoich systemów”³⁶. Ta przeciwstawna 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 nimi³⁷. 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*, t. I, s. 373)

lub weranda:

i nagle zobaczyłem (...)
werandę, dzikie wino i ową lampkę nocną,
wiszącą na kroksztynie
(*Noctes Aninenses*, t. I, s. 449)

Tu jest mój port, tu słońce mam na czole
i dom, i sad, i kota – nie do wiary!
Natalia na werandzie. Kira w szkole.
(*Szczecin*, t. II, s. 265)

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*, t. II, s. 395)

³⁵ G. Bachelard pisał, iż zewnątrz i wewnątrz „tworzą dialektykę rozdarcia”. Są one przeciwnościami geometrycznymi implikującymi istnienie „ici” i „ła” („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 zbiorze: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Pod red. W. Karpińskiego, Warszawa 1974, s.285-286.

³⁶ Tamże, s. 285.

³⁷ T. Sławek, *Wnętrze. Z problemów doświadczania przestrzeni w poezji*, Katowice 1984, s. 16–18.

Weranda, taras, altana – umieszczone na zewnątrz domu – ujawniają jego swoiste „przedłużenie”. Sprawiają, że typowa cecha sygnalizująca spacialność³⁸ 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 przedstawienia może się w tych obszarach swobodnie przemieszczać, nie jest więc to zamknięcie domu nacechowane pejoratywnie. Stwierdzenie to uprawomocnia M. 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 ograda i separuje, ale nie przerywa mojej łączności ze światem – i przerywać nie może, skoro zależy ode mnie.³⁹

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”⁴⁰. Nabiera tu sugestywnego wyrazu przekonanie, że domowe zacisze tak starannie obdarzone łagodnymi cechami eksponuje chęć ucieczki, schronienia przed rzeczywistością groźną i mroczną. Jedną z wersji eskapizmu poety opiera się na „micie rodzinnym”, stworzeniu świata realnego, lecz trochę upiękzonego i wygładzonego⁴¹. 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.⁴²

Uosabia on poszukiwanie pewności, „cygan szuka przystani, szarlatan marzy o godnych antenatach... A na zadatek szczęścia ma tylko swoje pragnienia, tylko uczucia...”⁴³ 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 tęsknotą⁴⁴.

³⁸ J. Łotman, dz. cyt., s. 225.

³⁹ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*. W: *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 139 – 140.

⁴⁰ 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”*, tłum. W. Błońska. W zbiorze: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Pod red. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1976, s. 362.

⁴¹ K. I. Gałczyński, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. XXIII–XXIV.

⁴² A. Drawicz, dz. cyt., s. 123.

⁴³ J. Błoński, dz. cyt., s. 70.

⁴⁴ 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*, dz. cyt., s. 302-305.

Eliminacja elementów obcych, niepewnych, przypadkowych zakłada rozpoczęcie opisu miejsca chronionego przed zewnętrżnością od bramy i furtki⁴⁵:

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*, t. I, s. 373)

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 odludnego⁴⁶. Nie jest to dom rzeczywisty, choć u podstaw jego wyobrażenia znajduje się zwykle mieszczańskie mieszkanie. „Raz lśni urokiem rozbudowanej fantazji, raz swą powagą przypomina patrycjuszowską rezydencję”⁴⁷, lecz zawsze konkretyzuje pragnienie bycia chronionym. G. Bachelard tłumaczy, iż „dom jest niejako przeciw – światem, albo raczej światem przeciw – ataków”⁴⁸. 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 przestrzeni szczęśliwej.

Zwraca uwagę elementarna architektoniczna własność domu – jego materialne odgraniczenie, a więc ściany i dach. Decydują one o charakterze miejsca obwiedzonego, zamkniętego⁴⁹. Mimo iż chronią przed zagrożeniem, u Gałczyńskiego pokazane są raczej fragmentarycznie, np. „na ścianie wschodniej”, „lampy (...) lśnią po kątach” oraz:

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

(*Opis domu poety*, t. I, s. 375)

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

Ponadto autor nie poświęca zbyt wiele uwagi wyglądowi zewnętrżnemu domu. W *Opisie domu poety* mówi o tarasie, bramie, balustradzie. W *Wielkanocy Jana Sebastiana*

⁴⁵ Furtka jako typowy sygnał granicy pojawia się również w utworze napisanym w czasie wojny: *Sen żołnierza* (t. I, s. 467)

⁴⁶ Bachelard, *Dom rodzinny, dom oniryczny*, dz. cyt., s. 304 – 305.

⁴⁷ J. Błoński, dz. cyt., s. 70.

⁴⁸ G. Bachelard, *Dom rodzinny, dom oniryczny*, dz. cyt., s. 316.

⁴⁹ M. Eliade zauważył, że potrzeba człowieka związana z budowaniem centrum w miejscu zamieszkania i odgradzania go od zewnętrża wyraża tęsknotę, którą można określić mianem „tęsknoty za rajem”. Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, dz. cyt., s. 404 – 407.

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*, t. II, s. 579), „Z oknami dziesięcioma” (*Wit Stwosz*, t. II, s. 511), „W każdym oknie pelargonii nieruchoma” (*Wit Stwosz*, t. II, s. 511), „pelargonii tutaj tak dużo!” (***Chmiel na rogach jelenich...*, t. II, s. 788), „dzikie wino zwiesza się wszędzie” (*Wit Stwosz*, t. II, s. 511), „Dzikie wino pnie się po ścianie” (***Chmiel na rogach jelenich...*, t. II, s. 788).

Brak uwagi poświęconej obserwacji domu z zewnątrz równowagi wielowymiarowy, nasycony poetyckim konkretem i plastycznym szczegółem projekt **wnętrza**. Rozpoczyna się on w momencie przekroczenia granicy – drzwi. To ważny punkt. 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 oczekiwane⁵⁰. Ukryty za nimi obszar zyskuje wartość niedostępnego, nieprzychylnego. Zupełnie inny walor nadaje im *mistrz Ildefons*. Otwiera drzwi przyjaźnie, zapraszając do przekroczenia progu i wejścia w intymny świat artysty. Znamienną rolę pełnią tu bezpośrednie zwroty do czytelnika:

Proszę, proszę, rozgość się, serdeczny,
rozejrz się dokładnie po wszystkich
(*Wizyta*, t. I, s. 347)

Rad jestem, że nareszcie zimą się poznamy,
(...) pozwól, że tymczasem
nasz dom niewielki, zewsząd okolony lasem,
opiszę tobie wiernie, począwszy od bramy
(...)
Wejźdźmy do domu (...)
(*Opis domu poety*, t. I, s. 373 – 374)

Spójrzcie na te niebieskie hiacynty
(...)
Tak. Spójrzcie. To jest moje mieszkanie.
(*Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, t. II, s. 395)

Życzliwy gest zaproszenia skierowany do wyobrażonego odbiorcy jest jednym z ważniejszych składników poetyckiego warsztatu Gałczyńskiego⁵¹. 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. Konstrukcja wielkiego monologu Jana Sebastiana Bacha i listu ilustrującego dom poety zachęca czytelnika, by podążał ich śladem. Awansuje on do roli mile widzianego

⁵⁰ T. Michałowska, dz. cyt., s. 309–310.

⁵¹ Zob. M. Wyka, dz. cyt., s. 96–97; K. I. Gałczyński, *Wybór poezji*, dz. cyt., LXXI – LXXII.

gościa, a artyści swobodnie wędrując po swoich mieszkaniach definiują perspektywę oglądu. Przemierzając przestrzeń zatrzymują się przy niektórych przedmiotach, z uwagą obserwują pewne zjawiska. Konsekwentnie wokół ich postaci skupia się i narasta poetycki portret domu. W jego strukturze również obowiązuje hierarchiczne uszeregowanie. Pominięte zostają rozmaite pomieszczenia, np. piwnica, strych⁵², 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 w głównej mierze 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 właściwym dla autora ufantastycznieniem przekształcającym powszednią rzeczywistość w magiczną⁵³. W obu przedstawieniach wysoką wartość zyskuje wzruszenie i pozytywna emocja. 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.⁵⁴

Przedmiotem poetyckiej refleksji jest więc 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 gospodarzy.

Spacjalną 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 zarówno w kierunku pionowym, jak i poziomym. 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, błędę tymi pokojami,

⁵² 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*, dz. cyt., s. 309–313 oraz S. Symotiuk, *Ejdetyka strychu i piwnicy jako siedliska tajemnic*. W: *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997, s. 63–76.

⁵³ A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 27–28.

⁵⁴ M. Heller, *Spór o przestrzeń*. W: *Wobec wszechświata*, Kraków 1970, s. 34.

i po galeriach, i po schodach;

(...)

Ciemne jak noc portrety witają mnie w salach,
Jeszcze bardziej ciemniejąc, kiedy się oddalam

(*Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, t. II, s. 394 – 395)

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*, t. I, s. 374 – 375)

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

(*Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, t. II, s. 395)

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.⁵⁵

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, w której czuje się szczęśliwy. Raz przywołuje wieki dawno minione, atmosferę zamożnego, staroświeckiego mieszczańskiego domu, raz nastroj skromnego podmiejskiego mieszkania. Miesza się tu intymność z monumentalnością, codzienność z magią, lecz zawsze przedmiotem prezentacji jest **dom własny**⁵⁶. Artysta to centralna postać, a jego prostota i wielkość, łagodne wzruszenia, uczucie spełnienia i zadowolenia są przedmiotem poetyckiej refleksji.

⁵⁵ J. Błoński, dz. cyt., s. 84.

⁵⁶ Dom własny jako miejsce bezpieczne, intymne przedstawiali m. in. rzymscy poeci i J. Kochanowski. Zob. T. Michałowska, dz. cyt., s. 314 – 318.

Tęsknota do przestrzeni szczęśliwej wprawia w inspirujący ruch myśl, porusza wyobraźnię, a ta podpowiada wyartykułowanie wartości niepodważalnych, ogólnie uznanych, uwarunkowanych tradycją⁵⁷. Zgodnie z tym założeniem dom nie może jawić się jako miejsce przebywania osoby samotnej⁵⁸. To obszar wspólnej obecności, miejsce pewne, nasycone życzliwością i pozytywnymi przeżyciami. Atmosferę wzajemnej codziennej czułości, zrozumienia i poczucia bezpieczeństwa konstituują w znacznej mierze najbliżsi⁵⁹. Gospodarz w *Opisie domu poety* wspomina o żonie – „chmurnej pani”, J. S. Bach opowiada o bliskich przechadzając się po domu i delektując odświeżającą chwilą nabrzmiałą uczuciem szczęścia⁶⁰. W ten 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*, t. II, s. 395)

Wprowadzenie postaci domowników umożliwia zwrócenie uwagi na sposób ich bycia, na codzienne i odświeżające⁶¹. Szczególnie ważne okazuje się na przykład upodobanie do

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Analiza przestrzeni domu ujawnia wiele znaczeń. Jednym z ważniejszych jest budowanie poczucia zadowolenia. Człowiek w domu wzrasta, dojrzewa, uczy się odpowiedzialności. Byłoby to niemożliwe, gdyby był sam: „Zadowolenie 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.

⁵⁹ 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 błędził i szukał, Wielkanoc mojej córki*.

⁶⁰ A. Kamieńska interpretując *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha* zwraca uwagę na elementy konstituujące uczucie szczęścia tytułowego bohatera. Cechuje go wesołość, swoboda, żywiołowość, a także radość z własnej mocy twórczej, bo sztuką przechrzta czas. To obraz artysty prawdziwego i potężnego. Reprezentuje ten typ szczęścia, który W. Tatarkiewicz nazwał „zadowoleniem z życia wziętego w całość”. 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: O szczęściu*, Kraków 1949, s. 16–17.

⁶¹ 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 państwa Gałczyńskich zwraca uwagę na szczególne chwile, gdy rozbrzmiewa muzyka. Zob. *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*. Pod. red. A. Kamieńskiej i J. Śpiewaka, 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*, t. II, s. 690)

To moment kondensacji miłych wzruszeń, pozytywnych przeżyć. Rozbrzmiewająca muzyka i naturalne światło wzajemnie się przenikają, uzupełniają współtworząc niezwykle podniosły nastrój. Ta jedność dwóch jakości stanowi istotny element poetyckiego warsztatu Gałczyńskiego. Kategoria muzyczności dotyczy kilku kwestii:

mocnej kawy, aromatycznej herbaty. Rytualem staje się nie tylko ich spożywanie, ale też wszelkie czynności związane 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 ciepłki, czerwienią prześciga rubiny

(*Opis domu poety*, t. I, s. 374)

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 obraz miejsca tradycyjnego, pełnego dyskretnego uroku ma wpływ na ukształtowanie lirycznego przedstawienia przestrzeni domu szczęśliwego.

Struktura jego obrazu będącego 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 komfort⁶². Gałczyński szczegółowo prezentując miejsca eksponuje poszczególne elementy budujące uczucie schronienia, bezpieczeństwa i intymności. Operuje światłem, barwą, efektami akustycznymi podkreślającymi specyfikę rozumienia przestrzeni. Sposób prezentacji wyraża aprobatę i przywołuje atmosferę intymnych wnętrz utrwalonych na obrazach mistrzów, takich jak Jan Vermeer z Delft, Pieter de Hooch czy Gerard Terborch⁶³. W siedemnastowiecznej Holandii rozwinął się nowy typ malarstwa przedstawiającego 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 szczegóły. To miejsce specjalne, osobne, nie towarzyskie, lecz prywatne, rodzinne. Malarze ukazywali wnętrza bezpieczne, symetryczne,

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, dz. cyt., 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).

⁶² 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.

przewidywalne, z wysokimi oknami, przez które płynie dzienne światło, z eleganckimi meblami, ciężkimi dywanami na stołach i sztychowanymi mapami na ścianach⁶⁴. Pojawiają się w nich postacie zajęte powszednimi czynnościami; pochylające się nad listem, instrumentem, oglądające klejnoty, opiekujące się dziećmi. Ten wysublimowany obraz spokojnej codzienności, 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, nie zagrożonego. 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*, t. I, s. 374)

Bardzo śmieszają mnie te złocenia
 i te pelikany rzeźbione jak od niechcenia,
 i te chmury mknące na południe.
 (*Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, t. II, s. 394)

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 na szczegółowo wyodrębnionych elementach wypełniających wnętrza. Są to przedmioty codziennego 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 na osoba”.

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:

⁶³ Z. Herbert, *Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa*. W: *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1995, s. 72–88.

⁶⁴ M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław – Warszawa 1988, s. 269.

przechowujących 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 teraźniejszością:

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

(*Opis domu poety*, t. I, s. 374)

Przedmiotem podlegającym poetyckiej deskrypcji jest świecznik nazywany inaczej korpusowym⁶⁵. Opis pomija jego wygląd, lecz wbrew zapewnieniom bohatera na pewno nie jest „zwykły”. Zajmuje uprzywilejowane miejsce w domu – nad stołem⁶⁶, 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 wieku utrwalonych w łagodnej, czystej kolorystyce na obrazach mistrzów. Podobną funkcję w wierszu spełniają określenia; „holandzkie 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 życia⁶⁷. 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*, t. II, s. 394)

W powyższym fragmencie, podobnie jak w rozważaniach G. Bachelarda, szkatułki, szuflady ewokują przestrzeń wspomnień, intymności i tajemnicy⁶⁸. To sfera ukrycia, najgłębszej kryjówki, w której przechowuje się „stare listy”. Epitet ten powtórzony trzykrotnie podkreśla

⁶⁵ 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*. Pod red. K. Kubalskiej – Sulikiewicz, M. Bielskiej – Łach, A. Manteuffel – Szaroty, Warszawa 1996, s. 407.

⁶⁶ Zob. T. Michałowska, *Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej (rekonesans)*. W zbiorze: *Przestrzeń i literatura*. Pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień – Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 118.

⁶⁷ M. Rzepińska, dz. cyt., s. 256–258.

⁶⁸ G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufr i szafy*, tłum. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 234 i n.

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 wielkiego 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. Miękkość 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 niezwyklej jakości dekoracyjnej. Wspierają ją znacząco refleksy świetlne⁶⁹, które stanowią ważny element portretu domu szczęśliwego.

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
zieleńią się z kominka niby dwułodyga;
(*Opis domu poety*, t. I, s. 375)

Jak las jesienny świece w lichtarzach czerwone.
(*Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, t. II, s. 394)

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*, t. I, s. 374)

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 z rozświetlonymi oknami zwraca się

⁶⁹ 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. Kopalinski, 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 złoczone sprzęty jako barwne, połyskujące płaszczyzny chwytają światło i cień skrzac się i mieniać. Kolor złoty potęguje również efekt rozświetlenia i migotania wnętrza domu.

przeciwko otaczającej go ciemności, z zamkniętym w jego wnętrzu blaskiem konkretyzuje potrzebę bycia chronionym⁷⁰. Broni przed wiatrem i srogością innych żywiołów, przed niebezpieczeństwem, smutkiem, opuszczeniem i nieprzyjaźnią ludzi. Uczucie to potęguje również element architektoniczny o charakterze dekoracyjno – funkcjonalnym wpisujący człowieka w prehistoryczną wspólnotę ogniska⁷¹:

sława światłu kominka! Niech nam sto lat miga!

(...)

Siedzieć w domu to znaczy siedzieć przy kominku.

(*Opis domu poety*, t. I, s. 375)

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 bezpiecznego⁷².

Rozmyślenia o domu szczęśliwym kryją w sobie tajemnicę ludzkiego marzenia o schronieniu. Kreacja jego przestrzeni w liryce K. I. Gałczyńskiego ujawnia skondensowaną świadomość poszukiwania codziennego szczęścia, dyskretnej i przytulnej prywatności. Wizerunek domu budują rozmaite cechy. Jest to miejsce zamożne, staroświeckie, ze złoceniami, portretami, muzyką lub też skromne, z kominkiem i światłami. Odgródzone od zewnętrznego niebezpieczeństwa granicami i barierą blasku. Panują tu uczucia łagodne, sentymentalne wzruszenia, a gospodarz przebywający w jego wnętrzu czuje się swobodny i szczęśliwy. Odnalazł tu dla siebie i bliskich miły azyl pełen zacisznej intymności.

Tę wielowymiarową realizację przestrzeni domu szczęśliwego wolno również uznać za oryginalną poetycką krystalizację myśli G. Bachelarda:

W szkatułkach spoczywają rzeczy niezapomniane, niezapomniane dla nas, niezapomniane również dla tych, którym ofiarowujemy nasze skarby. Zawarta jest w nich przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. W ten sposób szkatułka jest pamięcią o niepamiętanym.⁷³

Sekretne wnętrze szkatułki chroni przed zapomnieniem zarówno okruchy dnia codziennego, jak i wytworne kosztowności. Jeśli więc śmierć jest milczeniem⁷⁴, a pasma głębokiej soczystej zieloności aksamitu stroju lipskiego kantora na długo zapadają w pamięć nieustannie filtrując wyobraźnię – to miękki spokój i dostojność jego domu uniknęły

⁷⁰ G. Bachelard, *Dom rodzinny, dom oniryczny*, dz. cyt., s. 317 – 319.

⁷¹ E. Niemczyk, *Cztery żywioły w architekturze*, Wrocław 2002, s. 56–57.

⁷² Ponadto kominek, ujarzmiony żywioł ognia i rozszerzający się świetlny krąg potęguje również symbolikę sakralności. Pisze o tym m. in. T. Michałowska, *Kochanowskiego przestrzeni poetyka przestrzeni*, dz. cyt., s.316

⁷³ G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, dz. cyt., s. 240.

⁷⁴ L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Łódź 1991, s.58.

milczącej nieobecności. Skrzący, migotliwy, pełen światła i muzyki, zasnuty „słodkim dymem”, „otulony nocą księżycową”, utkany z doznań bliskich, łagodnych – taki wizerunek domu szczęśliwego ocalił od niepamięci *mistrz Ildefons*.