

Marek Karwala

## O ważniejszych związkach poezji K.I. Gałczyńskiego ze sztukami plastycznymi<sup>1</sup>

Sieć relacji i powinowactw pomiędzy słowem a obrazem jest łatwa do zauważenia na co dzień; nie inaczej dzieje się również w poezji, której naturalnym tworzywem jest przecież system znaków słownych, odwołujących się do czytelniczych wyobrażeń (w tym także ikonograficznych). Pierwiastki tego rodzaju mogą występować w twórczości różnych autorów z niejednakowym natężeniem – jedni poeci programowo zabiegają o to, aby ich wiersze były odbierane jako „malarzkie”, inni zaś nie wykraczają ponad poziom „obrazowania”, o którym Henryk Markiewicz mówi jako o konstytutywnym warunku literackości.

Pierwszy przypadek rodzi trudność w definiowaniu i badaniu owego pogranicza, na którą zwróciło uwagę wielu teoretyków zagadnienia<sup>2</sup>. W niniejszym szkicu skoncentrujemy się jednak nie na problemach poetyki, lecz na związkach ideowo-tematycznych.

Wiersze Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego bardzo wyraziście przywołują kontekst ikonizacji; zostaną tutaj poddane uwadze zarówno rodzaj relacji pomiędzy słowem a obrazem, jak i ich frekwencja. Do pierwszej grupy zaliczymy te utwory, w których zostały przywołane postaci znanych mistrzów oraz ich dzieła; drugą będą stanowią wiersze-obrazy „namalowane słowem”; w trzeciej natomiast znajdują się poetyckie realizacje pozwalające wpisać ich autora do grona kolorystów.

Liryki przywołujące postaci mistrzów lub w całości poświęcone jakiemś konkretnemu dziełu nie pojawiają się zbyt często. Poeta jakby mimochodem, poniekąd „przy okazji” wizyty w określonym miejscu przypomina znajdujące się tam dzieło. Taka sytuacja została nakreślona choćby w wierszu *Na dłonie Krystyny*, kiedy wesołe towarzystwo „oderwało się” od kawiarnianego stolika, aby obejrzeć

<sup>1</sup> Artykuł ukazał się pierwotnie w tomie: *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, red. Adam Kulawik, Jerzy S. Ossowski, Collegium Columbinum, Kraków 2005, t. 1, s. 252–260.

<sup>2</sup> Por. m.in.: Mieczysław Porębski, *Obrazy i znaki*, w: tegoż, *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 86–88 i nast.; Seweryna Wysłouch, *W perspektywie semiotyki*, w: tejże, *Literatura a sztuki wizualne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 7–14.

obraz renesansowego malarza Hansa Holbeina młodszego, prezentujący naturalnej wielkości postać księżniczki Krystyny, wdowy po ostatnim ze Sforzów – Franciszku z Mediolanu. Malarz ze szczególną precyzją potraktował dłonie; zapewne także dlatego umieścił je już w tytule.

Innym razem Gałczyński nawiązuje aluzyjnie do Tycjana:

[...] w jednym ręku trzymałem katedrę Notre-Dame ze złota,  
a w drugim wielką zieloną gęś, umiłowaną córkę moją –  
[...]

z katedrą i gęsią, organista i pyrotechnik,  
rozdarowujący się jak brzoskwinie Tycjanowskiej  
Lawinii  
zaklęty w capa przez miłość, wyklęty przez  
„Tygodnik Powszechny”,  
Bacchus demokracji powracający z Indii.

(Wjazd na wielorybie, s. 178–179)<sup>3</sup>

Praca Tycjana – *Dziewczyna z owocami na tacy* – jest uważana za wizerunek córki artysty. Chodzi tu – jak można sądzić – jedynie o przywołanie klimatu szesnastowiecznego płótna, który zdaje się ożywać w scenie rozgrywającej się współcześnie.

Z kolei we fragmencie *Kolczyków Izoldy*, zatytułowanym *Płacz po Izoldzie* (s. 165–166) czytamy:

Szkoda, że  
stało się,  
szkoda, że  
nie ma, że  
eech, próżna mowa.  
Norwid, ten  
pisałby,  
Tycjan i  
Rembrandt, i  
Loon by malował.  
Ręce jak  
miękkie sen,  
oczy jak,  
czy ja wiem,  
wiadomo: oczy.

Przypomnienie twórcy renesansowego (Tycjan), barokowego (Rembrandt) oraz van Loo, autora prac o Rembrandcie, a także ilustratora jest zarazem odwołaniem do wyobraźni czytelnika i do jego wiedzy o konwencjach w sztuce tych czasów. Równocześnie ma podkreślać stratę po współczesnej „Izoldzie”, którą winni portretować wielcy artyści różnych epok, a poeci opiewać jej zalety.

<sup>3</sup> Wszystkie cytowane utwory Gałczyńskiego pochodzą z wydania: Konstanty Ildefons Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. Marta Wyka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, BN, S I, nr 189.

Ciekawa jest geneza poematu *Niobe*. Otóż w pałacu nieborowskim znajduje się marmurowa głowa Niobe, będąca rzymską repliką oryginału greckiego z VI wieku p.n.e. Ponoć miała ją podarować księżnej Helenie Radziwiłłowej caryca Katarzyna II. Zachwycony pięknem rzeźby Gałczyński poświęcił jej długi utwór. W jego fragmencie, noszącym tytuł *Mała fuga* (s. 235), poeta poddaje się sile wyobraźni i rozmyśla, kto mógł zetknąć się w przeszłości z tym arcydziełem:

Może miał cię w ręku swym Don Juan,  
Dürer, Holbein, Tycjan, Lucas Cranach,  
może skrzypek Filip Emmanuel,  
syn wielkiego Jana Sebastiana?

Może właśnie Tycjan w noc wenecką,  
patrząc w ciebie, oszalał z zachwytu  
i od stołu wstał, i na szyderstwo  
włosy twoje przybrał w wianek z mirtu?

Osobne miejsce poświęca poeta ołtarzowi mariackiemu Wita Stwosza. W wierszu *Czterdziesty szósty Kraków* (s. 167–170) nazywa artystę „dobrym majstrem”, które to określenie zdaje się przypominać z jednej strony germańskie pochodzenie rzeźbiarza, z drugiej zaś odnosić się może do koncepcji sztuki rozumianej jako rzemiosło (majster miał przecież w swej pracowni czeladników i uczniów, których udział w powstawaniu kolejnych prac był znaczący – tak właśnie rodziły się dzieła Wita Stwosza). Dziesięcioczęściowy poemat poświęcony przybyszowi z Norymbergi stanowi rodzaj literackiego hołdu, złożonego twórcy i jego dziełu. Już w inicjalnym fragmencie *Nocna pora* (s. 257) pojawia się zapowiedź przyszłej pracy mistrza:

Może tu się nad robotą pochylę  
i wszystko z siebie dam – i krew, i trzewia –

i rozzłocę, rozśpiewam moją biblię,  
moją biblię z lipowego drzewa –

i zaszczępię burzliwe serce  
w wielkich figur spojrzaniach i ruchach.

Warto pamiętać, że w okresie, gdy powstawał ołtarz mariacki, zdecydowana większość wiernych nie potrafiła czytać, a i księgi nie były powszechnie dostępne. Dlatego Biblię przekładano na obrazy – płótna oraz rzeźby opowiadały historie ze Starego i Nowego Testamentu. Tak właśnie postrzegał zapewne swoje dzieło Wit Stwosz, któremu poeta oddał w wierszu głos.

Trzeci z rozdziałów poematu o Wicie Stwoszu, *Robota* (s. 260–261), prezentuje już walory arcydzieła i nosi cechy ekfrazy:

[...]  
a jak oczy podniósł apostołom,  
by patrzyły jak na samoloty!

Potem złotem wszystko porozświecał  
 (choć mu skradli niejedną uncję),  
 w złoto zadął, aż strach obleciał  
 zamki, diabły i dęby burgundzkie;  
 [...]

A tu pośpiech. Jeszcze drzewo Jessego  
 musi być, i Anna, i Joachim,  
 jeszcze taniec króla murzyńskiego  
 i ta księga, i ten baldachim.  
 [...]

I żeby to wszystko wiatr obracał  
 jak borem ciemnym przed burzą –

Podkreślone tu zostały głównie: światło, dynamika, ruch i teologiczny walor dzieła. Za to wszystko „majster” powinien zostać przyjęty do grona największych mistrzów. Czwarta część poematu została wystylizowana na błagalną modlitwę:

Piotrze Brueghel! Giotto! Dante! Serce Van Eycka!  
 czworolistna gwiazdo rozświecona,  
 a przyjmijże do swego grona  
 mistrza Wita, biednego człowieka.

Oto jego całe bogactwo:  
 ta drewniana klacz, pies, co nie gryzie,  
 to jaskółcze ziele, a jest i ptactwo:  
 sowa, sójka, a i małpka na fryzie.  
 [...]

Wszystkie gwiazdki najczystsze,  
 też przemówcie za mistrzem:  
 niech go wezmą w ramiona z ochotą  
 Brueghel Piotr, Dante, van Eyck i Giotto.

(*Suplikacje*, s. 262–263)

\*

Jak już zostało powiedziane, do drugiej grupy zaliczamy wiersze tak skonstruowane, że sprawiają one wrażenie obrazów: portretów, pejzaży, scen rodzajowych. Mogą one wykorzystywać środki i przywoływać konwencje charakterystyczne dla określonych kierunków w sztuce. W utworze *Koniec świata. Wizje świętego Ildefonsa, czyli satyra na wszechświat* (s. 21–22), będącym groteskowym nawiązaniem do Apokalipsy Świętego Jana, rysuje się scena o zabarwieniu surrealistycznym:

Ale kiedy bieg planet  
 stał się krzywoliniorny,  
 uradzono nad ranem  
 pochód protestacyjny:

Wszyscy w nim udział wzięli:  
 mniejsi, więksi i mali,  
 czarni, żółci i biali,  
 parlamentarni mówce  
 krawcy i brzuchomowce.

Szatani i Anieli.

A jeszcze komedianci,  
 a jeszcze policjanci,  
 i księża, i rabini,  
 siła, siła narodu.

A na czele pochodu  
 jechał rektor na świni;

z obnażonymi nogami  
 szli ekshibicjoniści,  
 transparenty nieśli socjaliści,  
 a komuniści  
 dynamit.

Innym razem portretujący patrzy oczyma dziecka. Tak jest w przypadku *Portretu ojca artysty* (s. 90–91):

Miał także ulubione okno. W oknie swoim,  
 gdy się wieczór położył na wszystko spokojem,

świeciła pełnia, lekkie cienie dom zaległ  
 i tylko mały świerszczyk ćwierkał w szparze cegły,

ojciec łeb w okno wstawiał i z lubością dyszał  
 jak wielkie psisko z góry świętego Bernarda.

Byłem wtedy nie większy od pszczoły. Gdy w dymach  
 zmierzchu ujrzałem łeb ojca-olbrzymia.

Strach i śmiech wstrząsały, bo krzywa szlafmyca  
 ciągnie – myślałem – ojca prosto do księżycy.

Wyrazistym przykładem tego typu realizacji są *Zaręczyny Johna Keatsa* (s. 25–26). Ten młodo zmarły angielski poeta romantyczny pojmował piękno w wymiarze sensualistycznym, a zarazem dawał dowody jego kruchości i ulotności; troszczył się o nadanie swoim utworom walorów plastycznych i kolorystycznych. Gałczyński utrzymuje wiersz poświęcony Keatsowi w konwencji sensualistycznego płótna:

John rzuca naręcza drew, aby było widniej w kominie.  
 Z pokoju, co się jak niebo otwiera, zaraz przybędzie Fanny,  
 [...]

Obrus będzie biały i mocny i na obrusie wino,  
 ej, głupi John, pocałujże się ze swoją piękną dziewczyną.  
 Jak ty, na oko spokojna, wewnątrz jest rzeką wrzącą,  
 dłoń-wachlarze wachlują gwiazdy, którym już nazbyt gorąco.  
 [...]

stoły się uginają i muzykanty swawolą,  
 ciotki z twarzami aniołów przelatują ponad tortami –  
 my tortu jeść nie będziemy, my się będziemy żywić ustami.  
 A kiedy wszyscy pójdą, to w wielkim, ponurym holu  
 usta Johna i Fanny jak zwierzęta się rozswawolą;  
 [...]

Cyt... świt... na szybach baran... w szyby gołąb złocisty...  
 małe... słodkie słońce.

Można odnieść wrażenie, iż poeta nawiązał do konwencji realizmu, gdy zaprezentował swój dom w Aninie pod Warszawą w wierszu stylizowanym na list adresowany do szkockiej krewnej. Zwraca tutaj uwagę niezwykła, niemal fotograficzna troska o szczegóły:

Rad jestem, że nareszcie zimą się poznamy,  
 moja szkocka kuzynko – pozwól, że tymczasem  
 nasz dom niewielki, zewsząd okolony lasem,  
 opiszę tobie wiernie, począwszy od bramy:

Kastor i Polluks, bracia klęczą na filarach  
 twarzą ku sobie, w górze jest rodzaj frontonu,  
 na który miłe światło pada z nieboskłonu  
 promieniami prostymi jak struny w gitarach;  
 [...]

Obok bramy jest furtka; tutaj oko cieszą  
 dwa dzwonki: jeden czarny, a drugi zielony;  
 ten czarny jest dla gości, którzy idą pieszo,  
 a dla tych, co w pojazdach, oddzwania zielony.  
 [...]

Wejdzmy do domu: 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 pokaże.  
 [...]

(*Opis domu poety*, s. 112–113)

Ten dość obszerny utwór utrzymany jest w nieco nostalgicznej tonacji, zdającej się odsyłać czytelnika do opisu Mickiewiczowskiego dworu; dodatkowym sygnałem wywołującym takie skojarzenia jest wykorzystanie tutaj trzynastozgłoskowca.

\*

O ile wiersze zaliczone do dwu pierwszych grup stanowią w sumie stosunkowo niezbyt okazały fragment dorobku poety, o tyle te, które świadczą o twórcy jako kolorysty, zdecydowanie dominują. Gałczyński bardzo często stosował rozwiązania uruchamiające wrażenia wzrokowe; informował mianowicie o barwach i o ich wzajemnych relacjach, o asocjacjach światła i cienia, o rozmiarach i kształtach obiektów, o ich ciężarach i fakturze... Warto w tym miejscu przypomnieć, co

o możliwościach poezji „kolorystycznej” i jej związkach z malarstwem pisał w końcu XIX wieku Stanisław Witkiewicz. Opinia ta wydaje się cenna głównie dlatego, że składające się na nią tezy nie uległy dezaktualizacji:

Kolorystę malarza cechuje mniej lub więcej wierne widzenie barw lokalnych, właściwych każdej rzeczy, poczucie harmonii, czyli stosunku, jaki zachodzi między tymi barwami, ich wzajemnego oddziaływania pod wpływem różnego natężenia światła i innych czynników, wpływających na przełamanie się i kombinowanie barw w naturze.

Te same cechy nosi talent poety-kolorysty. Różnica w środkach i w stosunku, jaki zachodzi między dziełem a tym, kto doznaje od niego wrażenia.

Barwa obok kształtu jest istotą malarstwa. Zużywszy odpowiednio wszystkie swoje środki, malarz daje dzieło, które w tym założeniu, jakie mu postawił, narzuca się widzowi; daje mu całą skończoną pełnię zjawiska świetlnego [...].

Nie tak jest z poetą. Poeta opisujący barwy i ich stosunki może tylko poddawać ich nazwy. Wrażenie też najbarwniejszego obrazu opisanego będzie o tyle tylko silne, o ile czytelnik ma w pamięci pewien zasób wrażeń barwnych od natury, o ile jest w stanie pod wpływem podrażnienia wyobraźni przez opis wywoływać i uprzytamniać te wrażenia w umyśle. [...]

Szczęśliwszy od malarza – poeta nie potrzebuje dystylować swojej myśli przez całą rzemieślniczą stronę malarstwa. Płótno, szczecina pędzli, farby [...], oleje – nie istnieją dla niego. Mając cały materiał mowy w umyśle, ma zawsze odpowiednie słowo na odpowiednią rzecz lub zjawisko. Poeta łatwiej dochodzi do zrobienia obrazu i zadowolenia siebie – lecz mniej może być pewnym, że widz-czytelnik dozna tych samych co on wrażeń<sup>4</sup>.

Witkiewicz słusznie podkreśla „łatwość” konstruowania obrazu przez poetę, a z drugiej strony – uzasadnioną obawę, że nie zostanie on odpowiednio „zobaczony” w akcie odbioru. Aby tak się stało, muszą spotkać się talent autora z wyobraźnią czytelnika. Gałczyński uczynił wiele, aby jego słowa-obrazy wychodziły naprzeciw wrażliwemu odbiorcy. Operował barwami czystymi, które często powtarzał, ale w różnych konfiguracjach i różnych znaczeniach: „spodnie czarne, cmentarne”, „czarny frasunek”, „czarny mak”, „czarne pole”, „białe modrzewie”, „białe chryzantemy”, „zielone oczy i usta czerwone”, „zielony Konstanty”, „srebrna Natalia”, „tablice szmaragdowe”, „złote bluszcze”, „oczy szafirowe”, „Srebrne palce i suknie hiacyntowe”, „żłoby złote i obrok”.

Niekiedy przywołane kolory i zjawiska w naturze harmonizują z kiepskim nastrojem podmiotu wypowiedzi. Gdy ten nie może odnaleźć się w obcym mieście, nawet w zachodzie słońca nie potrafi dostrzec uroku: „Zachód słońca: brzydko rozlany sos pomidorowy”. Gałczyński raczej nie nadaje barwom walorów symbolicznych – budują one przede wszystkim klimat, nastrój – ale od tej reguły czyni czasem odstępstwa:

[...] Bo trzeba przyznać:  
(zdanie samego jest Jerzego),  
że dziwna byłaby ojczyzna bez

<sup>4</sup> Stanisław Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta*, oprac. Jan Zygmunt Jakubowski, Wydawnictwo Książka, Warszawa 1947, s. 5–6.

„Tygodnika Powszechnego”,  
w ten fiolet tylko nieco czerwieni,  
wtedy się wszystko na lepsze odmieni.  
(*Czterdziesty szósty Kraków*, s. 168)

Chodzi tu o rozmowę z Jerzym Turowiczem, ówczesnym redaktorem naczelnym pisma katolickiego o profilu społeczno-kulturalnym, który przez kilka powojennych dziesięcioleci prowadził ten ambitny tygodnik, zmagając się z cenzurą i z ograniczeniami narzucanymi przez nieprzychylną wolnej myśli władzę. „Życzliwi” wielokrotnie doradzali Turowiczowi przyjęcie postawy ugodowej za cenę wyznaczanych idei i chyba właśnie do tego odnosi się fragment dotyczący kolorów: fioletu i czerwieni, których znaczenia są w przywołanym kontekście oczywiste.

Kiedy indziej barwy nawiązują aluzyjnie do twórczości innych poetów lub do wydarzeń historycznych:

A nagle zorza ocieka krwią  
przez wszystkie szpalty niebios –  
jak wiersze Sebyły,  
jak zamordowana rodzina cesarza Mikołaja.

Władysław Sebyła był przyjacielem Gałczyńskiego z Kwadrygi, piszącym katastroficzne utwory (został zamordowany w Katyniu). Cesarzem natomiast nazywa poeta cara Mikołaja II, rozstrzelanego wraz z całą rodziną przez bolszewików w 1918 roku.

Często można spotkać konfrontowanie barw odległych lub zgoła kontrastowych: „mój frak i twój tren”. Elementy ubioru ślubnej pary przywołują kolory – czarny i biały (czerń stroju mężczyzny. Zasadę polegającą na ewokowaniu koloru poprzez wymienienie przedmiotu można spotkać w tej poezji dość powszechnie. Czytamy na przykład o „włosach koloru skrzypiec”, „syfonach z miedzi” itp. Twórca informuje także o kształtach i stanach obiektów: „usta za duże, spalone przez koniak”, „obłok gruby”, „ręce jak dębczaki”, „nos jak dzwonnica”, „skryta pierś do połowy”, „ręce jak miękki sen”, „kruche szkło”, „szkła cylindryczne”, „chmury ocieężałe”. Poeta równie chętnie operuje światłem: „schody promienne”, „gwiazda, która upadła w zmierzch” (o meteorycie), „obłok oczy zasnuł i zgasł”, „ciemny smak”.

Gdy przyjrzymy się zacytowanym przykładom z perspektywy zastosowanych rozwiązań stylistycznych, łatwo dostrzeżemy, że dominują tutaj epitety, bardzo częste są porównania, a i metafory też nie należą do rzadkości. Wiele z nich zwraca uwagę swoją urodą: „żona z konwi łała złocistą wodę w dziecinne usta kwiatów”, „księgi [...] pełne spokojnych kart w złotej cytrynie światła”, „światło płynęło sokiem zachwytu, napływającym do głowy”...

Gałczyński – uprawiając przede wszystkim sztukę słowa – oddziaływał wielopłaszczyznowo na wyobraźnię czytelnika; uruchamiał jego doznania wzrokowe, ale i słuchowe. Słowo jest tu bowiem zharmonizowane z obrazem i z meliką. Te wiersze nie są ani „płaskie”, ani „bezbarwne”, ani „głuche”; przeciwnie – rozbrzmiewają feerią barw i dźwięków.