

Prof. dr hab. Teresa Wilkoń

Uniwersytet Śląski
ORCID: 0000-0001-8267-5682

Synkretyczny charakter pojęcia wyobraźni poetyckiej i jej odmiany

Syncretic nature of the notion of poetic imagination and its variants

Streszczenie

Celem artykułu sytuującego się w kręgu badań literaturoznawczych jest próba ukazania pojęcia wyobraźni poetyckiej jako zjawiska synkretycznego i głęboko zakotwiczonego w tradycji poetyckiej. Autorka traktuje poezję jako sztukę znaczeń i jako sposób werbalizacji świata obiektywnego lub świata, w którym dominuje fantazja i wyobraźnia. Wyobraźnia jest pojęciem bardzo złożonym, kryjącym wiele często odrębnych treści, co autorka artykułu starała się pokazać na przykładzie twórczości K.I. Gałczyńskiego, jednego z najznakomitszych kreatorów wyobraźni poetyckiej.

Słowa kluczowe: wyobraźnia poetycka, archetyp, pola semantyczne, krytyka mitograficzna, K.I. Gałczyński.

Abstract

The objective of this article, which belongs to the field of literary research, is an attempt at showing the notion of poetic imagination as a syncretic phenomenon deeply rooted in the tradition of poetry. The author treats poetry as an art of meanings and a way of verbalisation of the objective world or the world dominated by fantasy and imagination. Imagination is an extremely complex notion, with extensive, often distinct content, which the author of the article strives to illustrate with an example of the work by K.I. Gałczyński, one of the most illustrious creators of poetic imagination.

Key words: poetic imagination, archetype, semantic fields, mythographic criticism, K.I. Gałczyński.

W ujęciu polskich strukturalistów wyobraźnia rozumiana jest dość wąsko i wybiórczo. Oznacza ona „zdolność kreowania obrazów i wyobrażeń niemających bezpośredniego odpowiednika w rzeczywistym doświadczeniu, zdolność przedstawiania przyszłości, komponowania na nowo wizji przeszłości na podstawie dostępnych dokumentów”¹. Tymczasem Gaston Bachelard, znany w Polsce m.in.

¹ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 579, 580.

z wyboru pism pt. *Wyobrażenia poetycka*², zwracał szczególną uwagę na archetypy, które – w jego zamyśle – odnosiły się do czterech żywiołów tkwiących w zbiorczej, powtarzanej, niejako dziedziczonej pamięci ludzkości. Były to żywioły ognia, wody, ziemi, powietrza, funkcjonujące przede wszystkim w poezji, która zdaniem tego badacza wyrażała je w sposób najpełniejszy i najbardziej dynamiczny. Bachelard poświęcił wiele miejsca tym archetypom, opierając się na utworach poetyckich twórców, takich jak Edgar Allan Poe, Novalis czy Comte de Lautrémont. Przedmiotem rozważań Bachelarda były też kompleksy, impulsy, czasem zajmował się też sprawą napastliwości i agresywności w poezji Lautrémonta³.

Obraz poetycki, choćby najbardziej naturalistyczny, jest obrazem zdeformowanym, niepełnym, uzupełnionym – jak pisał Bachelard. Wynika to z faktu, iż kod werbalny nie jest już w stanie uchwycić rzeczywistości realnej, tak jak może to zrobić obraz malarski (choć i on ma elementy „dopisane” lub też elementy „odpisane”, „pominięte”). Kod werbalny jest zbyt abstrakcyjny, nie jest w stanie ująć wszystkich szczegółów i właściwości kolorystycznych przedmiotu opisywanego, nie jest w stanie uchwycić ich równolegle ze względu na linearny charakter tekstu werbalnego. Jeśli w poezji mamy do czynienia z obrazami, które eksponował Adam Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* czy Bolesław Leśmian w swoim słynnym studium *Łąki*, konieczne jest użycie środków metaforycznych. Oczywiście zasada Mickiewiczowska „widzę i opisuję” odnosi się nie tylko do tych leksemów, które nazywają opisywany przedmiot lub przestrzeń, a więc do nazw typu „kapusta”, „marchew”, „burak”, „bób” itp. użytych we fragmencie utworu *Był sad*. Poeta zastosował tu środki stylistyczno-semanticzne, bez których byłoby niemożliwe powstanie poetyckiego obrazu. Są tu porównania, metafory, elementy dynamizujące opis jarzyn (np. wprowadzenie czasowników ruchu), staranna kompozycja całości obrazu oddająca ład i porządek szlacheckiego ogrodu⁴.

Obraz werbalny ma inną strukturę od obrazów oglądanych i malowanych. Obraz werbalny powstaje dzięki uruchomieniu środków przenośnych, porównań, metafor, metonimii, synekdoch, epitetów, peryfraz itd. Aby można było te środki uruchomić w tworzeniu jakiejś wizji, pejzażu, poeta musi mieć odpowiednią do typu opisu wyobraźnię. Jak twierdzi Piotr Jaroszyński, „dla artysty wyobrażenia są bogatym materiałem, który musi odpowiednio i racjonalnie obrobić („recta ratio factibilium”)⁵. Badacz ten koncentruje swoją uwagę na – wspomnianych wcześniej – podstawowych problemach dotyczących sztuki: pierwszym z nich jest próba rozstrzygnięcia sporu, czy artysta kreuje nową rzeczywistość, czy tylko ją

² G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, przekł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 7.

³ Tenże, *Napastliwość i poezja nerwowa* [w:] tegoż, *Wyobrażenia poetycka...*, s. 63–110.

⁴ O właściwościach tych częściowo pisał A. Wilkoń w artykule *Był sad* [w:] *Z dziejów języka literatury polskiej*, Katowice 2001, s. 86–98. Autor artykułu nie zajął się jednak problematyką kształtowania wizji poetyckich.

⁵ P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, Radom 2002, s. 151–162.

naśladuje. Drugim ważnym dla niego zagadnieniem jest kwestia, czy poeta/artysta w sposób racjonalny opisuje świat, czy też tworzy w natchnieniu dzięki niezwyklej sile wyobraźni. I wreszcie trzecim ważnym dylematem jest dla niego uzyskanie odpowiedzi na pytanie: „czy zadaniem sztuki jest tworzenie takich przedmiotów, które bez trudu można określić, czym są, czy też raczej sztuka zmierza do wyrażenia tego, co niewyraźalne, a co ujawnia najgłębszą tajemnicę bytu”⁶.

Jak wiadomo, opisy werbalne, poetyckie tworzą złożone struktury semantyczne. W ich skład wchodzi wyrażenia dosłowne, nazywające ogólną przestrzeń obrazu (np. *Stepy akermzańskie*), pojęcia mniej ogólne, tworzące części pojęcia ogólnego, przedmioty konkretne znajdujące się w przestrzeni obrazu, właściwości tych przedmiotów (kształt, kolor) oraz elementy ukazanych przedmiotów. W skład struktur semantycznych wchodzi ponadto wyrażenia służące przerośnej charakterystyce wymienionych powyżej pól semantycznych, takich jak metaforyzacja pojęcia „step” (przestwór, ocean), a także metaforyzacja przedmiotów związanych z wyrazem „step”: wyjechać/wypłynąć, wjeżdżać w zarośla / brodzić, wóz/łódka, dużo kwiatów / powódź kwiatów, kępy burzanu / ostrowy burzanu.

W pierwszej zwrotce *Stepów akermzańskich* porównanie przestworu stepów do przestworu oceanu wprowadza obraz akwaryczny, który będzie w tej zwrotce rozwijany do końca. Nadaje to jednolitość stylową utworowi i spójność całości wizji, która w sumie przynosi wrażenie nieskończoności stepu. Czy została tu uruchomiona wyobraźnia poetycka? Oczywiście tak, choć jest to wyobraźnia realizująca zasadę „widzę i opisuję”.

Podane powyżej dwie warstwy utworu: warstwa o podłożu realistycznym i warstwa o charakterze przerośnym nie wyczerpują możliwości kształtowania obrazów złożonych. Może być na przykład tak, iż poeta uruchamia dwie lub więcej warstw przerośnych, jak to ma miejsce w wierszu *Był sad*:

Dalej maków białawe górują badyle;
Na nich, myślisz, iż rojem usiadły motyle
Trzepiocąc skrzydełkami, na których się mieni
Z różnaitością tęczy blask drogich kamieni:
Tylą farb żywych, różnych, mak zrzenicę mami.
W środku kwiatów, jak pełnia pomiędzy gwiazdami,
Kraęty słonecznik, licem wielkiem, gorejącem
Od wschodu do zachodu kręci się za słońcem⁷.

We fragmencie tym, dotyczącym maków i słoneczników, wymienionych tu z nazwy i stanowiących przedmiot obrazu, występują następujące pola asocjacji:

⁶ Tamże, s. 6.

⁷ A. Mickiewicz, *Księga II: Zamek* [w:] *Pan Tadeusz*, Warszawa 1973, s. 51.

maki/motyle, maki/motyle / drogie kamienie, maki/tęcza, maki (kwiaty)/gwiazdy, słonecznik/księżyc (pełnia), słonecznik / lico gorejące.

Zostały więc wprowadzone do opisu maków aż cztery pola asocjacyjne: motyle, kamienie drogocenne, tęcza, gwiazdy. Zostały wprowadzone po to, aby oddać delikatność, kolorystyczną zmienność, dużą ilość połyskujących w słońcu płatków kwiatów przypominających gwiazdy, wśród których słonecznik-księżyc „kręcił się licem gorejącym za słońcem”.

W przypadku poetów nadrealistycznych, sięgających po poetykę snu, półsnu, marzenia sennego czy marzenia na jawie, wprowadzających także styl monologu wewnętrznego, w tym potoki składniowe, poetyckie obrazy odrealniają się i nabierają ukrytych sensów. Równocześnie z tym komplikowała się ich semantyczna budowa, ponieważ mamy tu często do czynienia nie z jedną wizją, ale z całą serią obrazów, ich potokiem, w którym ich następcość nie wynika z jakiegoś racjonalnego porządku. Często w grę wchodziły ciągi obrazów oddających poetykę snu, jego niejasne asocjacje i sensory, chaos i zmienność.

Źródłem niejednego nadrealistycznego czy surrealistycznego utworu poetyckiego mogły być silne emocje, stan wzburzenia, stan odurzenia alkoholem lub narkotykami stan gorączkowy, majaczenie itp. Często nie sposób jest określić prawdziwe źródło danej wizji poetyckiej i realne znaczenia jej poszczególnych segmentów.

Spór o to, czy wyobraźnia poetycka ma imitacyjny czy kreatywny charakter, nie jest nowy. Niektórzy klasycy pomniejszali rolę wyobraźni, traktując ją jako drugoplanowy czynnik związany z kategorią *mimesis*. Platon sceptycznie oceniał jej funkcje poznawcze, gdyż nie miała dostępu do świata idei jako świata prawdziwych wartości literackich. Arystoteles traktował wyobraźnię jako pogranicze między światem zmysłów a myślą. Na metafizyczno-poznawcze walory wyobraźni zwracał uwagę Kwintyliusz, głosząc, iż dzięki wyobraźni uobecnia się w utworze świat nieobecny. W zasadzie mimetyczna teoria dzieła sztuki była przeciwna podkreślaniu roli i funkcji poznawczych wyobraźni, natomiast dla F. Bacona wyobraźnia to istotny pierwszoplanowy czynnik poezji⁸.

Prawdziwa kariera wyobraźni następuje w okresie romantyzmu, a następnie w teorii i sztuce XX w. Wybitny filozof włoski Benedetto Croce wielokrotnie podkreślał wybitnie kreacjonistyczny charakter wyobraźni. Jeśli chodzi o poetów i krytykę XX w., czynnik wyobraźni stawał się istotny dla różnych odłamów nadrealizmu, surrealizmu, a także dla poezji awangardowej (w Polsce na przykład dla Tadeusza Peipera i Juliana Przybosia). Znaczną rolę odegrali tu psycholodzy, a szczególnie Freud i Jung ze względu na akcentację takich elementów, jak

⁸ W.F. Asmus, *Twórcy filozofii burżuazyjnej F. Bacon i R. Kartezjusz* [w:] *Krótki zarys historii filozofii*, red. M.T. Jowczuk, T.I. Ojerman, I.J. Szczipanow, przeł. M. Drużkowski i in., Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 156–182.

podświadomość, motywy i składniki ciemne, niekontrolowane przez intelekt, wyrażające różne ukryte emocje, fobie, kompleksy i pragnienia. Wyobraźnia poetycka była determinantem wyzwalamym te ukryte czynniki. Odwoływano się też często do filozofii Bergsona, podkreślając znaczenie myślenia intuicyjnego oraz takich czynników, jak impulsy, czynniki woluntarne, niespełnione dążenia itp.

Pojęcie wyobraźni wiązało się też z rozwojem krytyki mitograficznej, problematyką źródeł kulturowych, interferencji między semantyką, teorią poezji, niektórymi nurtami strukturalizmu (Roman Jakobson). Stanowiło ono jedno z centralnych pojęć dla takich krytyków i badaczy poezji, jak Kazimierz Wyka czy Jerzy Kwiatkowski. Do tego pojęcia odwołują się takie kierunki badawcze, jak dekonstruktywizm i postmodernistyczne szkoły psychologiczne zajmujące się twórczością Juliana Przybosia, Bolesława Leśmiana czy Czesława Miłosza.

Przejdźmy do zagadnienia synkretycznego charakteru pojęcia wyobraźni i jej odmian. Wszystkie procesy mentalne, takie jak myślenie (intelektualne), myślenie podświadome, intuicyjne, sny i stany sennie, marzenia jawne i marzenia sennie, uczucia i stany emocjonalne, przeczucia, zdolności profetyczne uczestniczą w procesie kształtowania poetyckich obrazów. Czasem mamy do czynienia z poezją pozostającą w sferze kosmosu i wielkich abstrakcji, a czasem z poezją konkretną, sensualistyczną. Wizje poetyckie mogą być zbudowane z precyzją intelektualną lub mogą być chaotyczne i ciemne. Istnieją więc w zależności od tego, jaki czynnik mentalny odgrywa decydującą rolę w kształtowaniu różnych typów obrazów, fantazji i wyobraźni. Jedno jest tu konieczne: zdolności kreatywne poety połączone z wybitnymi uzdolnieniami językowymi i asocjacyjnymi. Powiedzmy sobie wyraźnie, nie wszyscy poeci są predystynowani do strukturalizowania obrazów, nie wszyscy mają zdolności do odczytywania świata poprzez „stwarzanie” go, kreowanie, co więcej, większość poetów ich nie posiada i w konsekwencji niezdolność do tworzenia nowych odkrywczych obrazów zastępuje konceptami, gramami słownymi, naśladownictwem, powielaniem konwencji itp. Ponadto zdarza się, że są nimi dydaktycy i ideolodzy, retorycy i mistycy, teolodzy i pseudofilozofowie, twórcy spod znaku awangardowego *écriture automatique*.

Często, zwłaszcza w większych formach poetyckich, występują w pewnym zagęszczeniu typy wyobraźni, o których tu mowa. Tak jest w poematach Gałczyńskiego, którymi zdaje się rządzić zasada *veritas*. Poszczególne części poematów pisane są nie tylko innym rodzajem wiersza, innym stylem, ale i inaczej użytymi środkami w zakresie obrazów, refleksji, wypowiedzi dialogowych itp. W grę wchodziła tu przeważnie polifoniczna, zaczerpnięta z utworów muzyki poważnej struktura tekstu, struktura sprzyjająca nie tylko różnicowaniu utworu, ale także różnym jego składnikom obrazowym i wizyjnym.

Obrazów nie można sprowadzić tylko do natury. Mogą się one odnosić do obrazów sytuacyjnych i obrazów opisowych przedstawiających egzotykę miejsca akcji, środowiska społeczne, ich zabawy, obyczaje, szalone pomysły Nostradamusów

i innych niezwyklej postaci itp. Opisy sklepów w prozie Schulza, mające pewne odniesienia faktograficzne, stanowią niezwykle wizje miejsc dziwnych, niezwyklej, jak na przykład opis sklepu tekstylnego, bądź też opis mieszkania z insektami atakującymi chorą staruszkę.

Wyobraźnia poetycka w poezji i nowoczesnej prozie XX w. często wybiera sobie miejsca niezwykle i zdarzenia dramatyczne, budzące grozę, jak niektóre opisy w prozie wspomnianego twórcy. Właściwie każdy motyw literacki mógł być werbalizowany poprzez obrazy, pełne elementów kreacyjnych, stanowiące płody bujnej lub oryginalnej wyobraźni przynoszącej nierzadko przy identycznym temacie realizacje całkowicie odmienne, zindywidualizowane, o bardzo wyrazistej stylistyce i niepowtarzalnej, jak opis tajfunu u Josepha Conrada, sklepów żydowskich u Brunona Schulza czy życia obozowego w prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

Znawca problematyki wyobraźni w literaturze i sztuce, Kazimierz Wyka, miał pełną świadomość tego, że istnieje wielość artystycznych form oferujących widzenie świata poprzez wyobraźnię. Pomimo tego traktował badanie tworzywa obrazowego w utworach poetyckich jako bardzo ważne zadanie krytyki. Z pewnym dystansem odnosił się do niektórych propozycji badawczych, wychodząc z założenia, iż znaczenia i sensu danych składników nie da się sprowadzić do sfery erotyzmu czy kompleksów, fobii, podświadomych lęków, wydarzeń z dzieciństwa mających traumatyczny charakter. Krytyk ten, uprzedzając krytykę kulturoznawczą, zwracał uwagę na istnienie wielu znakowych symboli i symptomów kultury, istniejących konwencji w dziedzinie literatury, przenikania się i krzyżowania różnych dziedzin sztuki. Dany wyraz czy wyrażenie może mieć więc dziesiątki różnych znaczeń i być wynikiem oddziaływania wielu czynników. Taki właśnie otwarty charakter problematyki wyobraźni, ze zwróceniem uwagi na jej składniki poetyckie, zostanie utrzymany w tej pracy.

Istnieje dość duże zamieszanie, jeśli chodzi o rodzaje archetypów. Część badaczy włącza w ich obręb symbole związane z różnymi dziedzinami kultury. Znaczna część tych symboli ma podłoże artystyczne, wiążąc się ściśle z semantyką dzieła literackiego lub semantyką różnych dzieł sztuki. Mogą tu też wchodzić symbole związane z retoryką i publicystyką, a także z danymi dziedzinami antropologii. Traktowanie tych symboli na jednej płaszczyźnie z archetypami związanymi na przykład z żywiołami ognia, wody, ziemi i powietrza jako prastare wzorce istniejące w zbiorowej ludzkiej podświadomości od wieków wprowadza jedynie zamieszanie i rozmycie pojęcia archetypu. Symbole kultury są bowiem z reguły znakami sztucznymi, wytwarzanymi świadomie przez człowieka, podczas gdy archetypy odnoszące się do żywiołów i ich „wyobrażeń” tkwiących głęboko w ludzkiej świadomości dotyczą zjawisk naturalnych, bioneuropsychologicznych, a więc zjawisk odrębnych, należących do dziedziny natury. Są to przy tym znaki niestanowiące tylko własność ludzką, ale też i zwierzęce, gdyż np. zwierzęta i ptaki mają zadowolony lęk przed ogniem. Archetyp rozumiany w tym znaczeniu jest zjawiskiem

ahistorycznym, jest bowiem obecny od praczasów i nie podlega zmianom. „Sam archetyp jest niezmienny, nie podlega przemianom historycznym”⁹.

Z kolei inni badacze wywodzą archetypy z mitów i z rytuałów, co wiąże się oczywiście z kształtowaniem się kultury etnosów prymitywnych, czy mówiąc inaczej – podstaw ludzkiej kultury, gdyż taką funkcję spełniają mity i obrzędy rytualne. Pojęcie archetypu byłoby więc tutaj pojęciem kulturoznawczym, a nie psychologicznym i takie ujęcie przyjmuje autorka tej pracy, traktując archetyp jako obraz o podłożu mitologiczno-rytualnym. Taki obraz, jak każde zjawisko kulturowe, podlega ewolucji, jednakże odnosi się przede wszystkim do kultury archeologicznej. Pomijamy tutaj inne koncepcje archetypu, na przykład te, które wiążą go z pojęciem toposu. Toposy mają późniejszą w stosunku do archetypów proveniencję i są bardzo często świadomymi zjawiskami literackimi czy artystycznymi. Do archetypów należą obrazy, wyobrażenia, ujęcia mające prastarą genezę, ale jednak podlegające przeobrażeniom. Część archetypów przekształca się w toposy i inne figury semantyczne literatury i sztuki, tracąc niejako pierwotny, mityczny sens i rytualną funkcję.

Bachelard i inni badacze wprowadzili psychoanalizę Freuda, wiele miejsca poświęcając obrazom o podłożu seksualnym. W grę wchodziły tu także takie zjawiska, jak kompleksy, obsesje, fobie, urazy, emocje agresywne, marzenia senne i półsenne itp. Wiele z tych obrazów i wyobrażeń znajdujących werbalizację w literaturze ma podłoże archetypiczne, naturalne lub kulturowe, jednakże bardzo często krytyka nie jest w stanie, bez popadania w skrajność (tak częstą w krytyce psychoanalitycznej), określić faktycznej genezy danego sygnału i oznak podłoża seksualnego. Stąd konieczny jest pewien dystans wobec freudowskich interpretacji i analiz, proponując one bowiem daleko idący redukcjonizm w przypisywaniu wszystkiego wrodzonym popędom seksualnym. Dobrą egzemplifikacją powyższych wątpliwości jest liryka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, której łatwo przypisać znaczące „sygnały erotyczne”, jednakże seksistowskie akcenty w poezji tego poety ulegają daleko idącej sublimacji, świadomej dyskrecji, przemilczeniu, a cały szereg „przańsie” erotycznych oznak ma inny sens i inne podłoże. Efektem tego było m.in. upsychicznienie i uduchowienie wielu wątków miłosnych. To, czy dany obraz, metafora mają lub nie podłoże seksualne, nie odgrywa większej roli wobec ewidentnie jawnych i intensywnych wizji szczęśliwości, arkadii, harmonii w liryce osobistej poety. Wbrew obiegowym opiniom wyobraźnia Gałczyńskiego nie była zdominowana przez świat drobnomieszczańskiej i podmiejskiej kultury, świat lunaparków, karnawałów, ludowych zabaw, sklepów ze starymi rzeczami i dziwnymi przedmiotami. Motywy te i rekwizyty rzeczywiście pojawiały się w poezji Gałczyńskiego dość często, ale przede wszystkim w twórczości przedwojennej. Po wojnie powróciły w poemacie *Zaczarowana dorożka* przetworzone przez baśniową atmosferę nocnego Krakowa. Jednak nurt ten w liryce poety ustępował często na

⁹ *Słownik terminów literackich...*, s. 40, 41.

rzecz „odświętnej codzienności”, poezji domowego szczęścia i miłości. Pod koniec życia w jego twórczości pojawiła się tendencja dotąd nieobecna: natura i pejzaż Mazur, motywy światła, muzyki, nocy, księżycy, a także utwory dedykowane żonie Natalii, w których nie brakowało poetyckich epitetów. Były to artystyczne wizje oraz koncepty wywodzące się jakby z ducha baroku i romantyzmu, jednym słowem – liryka w najczystszej postaci.

W wielu opracowaniach poświęcono sporo uwagi sprawie wyobraźni i strategicznych chwytów stosowanych przez Gałczyńskiego, aby w trudnym dla Polski okresie realizmu socjalistycznego zachować to, co w jego twórczości było najlepsze. Pojawiły się przy tej okazji dyskusyjne problemy związane z niektórymi utworami, takimi jak np. *Kolczyki Izoldy*, lecz w obrębie tych kwestii omawia się raczej postawę poety, daleką od rzekomego, wrodzonego mu oportunisty i uległości ideologiom. Zwrócono uwagę, że poezja Gałczyńskiego dla dzieci to dwa światy wzajemnie się wykluczające: świat poezji prawdziwej, opartej na wyobraźni, zwłaszcza wyobraźni odwołującej się do fantazji dziecięcej, i świat, w którym dominuje nastawienie dydaktyczne. W poematach i wierszach dla dorosłych wystąpiły inne kategorie semantyczne, spośród których na plan pierwszy wysuwa się wieloznaczność, z przewagą motywów tajemniczych i zagadkowych. Odczytać to można jako próbę odchodzenia od retoryki socrealistycznej i niemożność dostosowania się do ideologicznych nakazów. „Najważniejszą cechą, którą uwidocznili Gałczyński w wierszach „dziecięcych”, była jednak żarliwość wyobraźni”¹⁰.

Nie bez powodu posłużono się tu przykładem poezji Gałczyńskiego, gdyż to właśnie jemu należy przypisać wielką rangę liryka, liryka-groteskopisarza, a także groteskowego satyryka. Artysta łączył te wcielenia w sposób niezwykle oryginalny i nowoczesny. Był poetą wyobraźni¹¹ i pod tym względem zajął jedno z czołowych

¹⁰ Cyt. za: A. Baluch, *Socrealistyczna topika w „dziecięcych” wierszach Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* [w:] *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, red. A. Kulawik, J. Ossowski, Kraków 2005, s. 413.

¹¹ Do wyobraźni poety autorka nawiązuje w książce T. Wilkoń, *W kręgu wyobraźni Gałczyńskiego: noc* [w:] *też, Poematy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Katowice 2010, s. 161–167. Jak wskazuje tytuł rozdziału, mowa jest w nim o jednym z motywów poezji przewijających się w poszczególnych *Pieśniach* poety. Jak pisze autorka, „motywy nocy i ciemności należały do składników poezji orfickiej, a różne ciemne przedmioty i zjawiska, sam kolor czerni należały do znamiennych znaków – symboli poezji modernistycznej i niektórych nurtów postmodernistycznych, jak choćby symbolicznej poezji Jastruna [...] Nie był Gałczyński poetą orfickim ani poetą demonizującym, [...] motyw nocy w jego utworach wkomponowany jest w motyw światła i w motyw muzyki, zwłaszcza później – spod znaku Bacha i Beethovena. Z jednej strony noc kojarzy poeta z księżycem i rozgwieżdżonym niebem, z drugiej zaś – z równie częstymi motywami latarni, kandelabru miejskiego oraz z motywami lampy i świecy osadzonej w lichtarzu. [...] Fragmentów tego typu [ujmujących zjawisko nocy w najrozmaitszych skojarzeniach – przyp. T.W.] jest sporo w poemacie (*Noctes Aninenses*), są one przejawem szczególnej poetyzacji polegającej na tworzeniu wielu wariantów tego samego motywu semantycznego, ujęć, które dają inny ogląd i inny styl wprowadzonego motywu. Są to jakby muzyczne wariacje, przynoszące polifoniczne realizacje tworzywa utworu” (s. 162).

miejsz w poezji XX w. Czytelnikowi jego utworów pozostaje sukcesywne przedzieranie się przez narosłe wokół pisarza mity oraz nadzieja, że ten wspaniały poeta i wizjoner, mistrz w manifestowaniu swobody wyobraźni i prawa do liryki osobistej, która w socrealizmie (wyjawszy może utwory Władysława Broniewskiego i Leopolda Staffa) prawie zupełnie zamarła, doczeka się należnego miejsca w polskim i europejskim Panteonie.

Synkretyczny charakter pojęcia wyobraźni ukazany na przykładzie polskiej liryki polega zatem na jednoczesnym ukazaniu różnorodnych wątków semantycznych, czemu sprzyjało obecne w niej bogactwo symboli, archetypów i mitów. Poezja polska zdominowana została przez obrazy i figury semantyczne odnoszące się zarówno do zjawisk psychicznych, duchowych, jak i do zjawisk realnych. Obiegowy frazes, że wyobraźnia łączy ze sobą zjawiska i cechy odmienne, nabrał formę pięknej, poetyckiej konkretyzacji. Jej twórcy, by przezwyciężyć niemoc słów wobec opisywania rzeczywistości, przez wieki wykorzystywali cały zespół obrazów i skojarzeń, tworzyli wiersze polifoniczne, oparte na sieci metafor, cytatów, parafraz i oryginalnych asocjacji. Śmiało można powiedzieć, że cechą nadrzędną polskiej liryki wszystkich okresów literackich jest silna poetyzacja tekstów, często też tekstów użytkowych i pragmatycznych.

Bibliografia

- Asmus W.F., *Twórcy filozofii burżuazyjnej F. Bacon i R. Kartezjusz* [w:] *Krótki zarys historii filozofii*, red. M.T. Jowczuk, T.I. Ojzerman, I.J. Szczipanow, przeł. M. Drużkowski i in., Warszawa 1968.
- Baluch A., *Socrealistyczna topika w „dziecięcych” wierszach Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* [w:] *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, red. A. Kulawik, J. Ossowski, Kraków 2005.
- Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka*, przekł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
- Bachelard G., *Napastliwość i poezja nerwowa* [w:] G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, przekł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
- Jaroszyński P., *Metafizyka i sztuka*, Radom 2002.
- Mickiewicz A., *Księga II: Zamek* [w:] *Pan Tadeusz*, Warszawa 1973.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988.
- Wilkoń T., *Poematy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Katowice 2010.
- Wilkoń A., *Był sad* [w:] *Z dziejów języka literatury polskiej*, Katowice 2001.