

Marcin Całbecki, *MIASTA JÓZEFA CZECHOWICZA. TOPOGRAFIA WYOBRAŹNI*. (Recenzent: J. Święch). Lublin 2004. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, ss. 246.

Czechowicz należy do polskich poetów raczej omijanych przez badaczy literatury. Autorowi monografii *Miasta Józefa Czechowicza. Topografia wyobraźni* należy się zatem uznanie za wybór rokującego duże nadzieje poznawcze, wciąż dostatecznie nie zgłębionego tematu. Ostatnio, co prawda, zapanowało pewne ożywienie wokół niego, czego dowodem może być zbiór esejów *Czytając Czechowicza*¹. Przywołana przez Całbeckiego bibliografia świadczy jednak, że zainteresowanie poetą jest nadal stosunkowo skromne.

Wydaje mi się, że warto prześledzić stosunek Całbeckiego do pracy jego poprzednika, Tadeusza Kłaka². Dla obu badaczy jednym z głównych punktów odniesienia jest mit. Całbecki wielokrotnie posługuje się metodologią zaczerpniętą od Junga, Bachelarda czy Eliadego, dla których mit stanowił podstawową kategorię interpretacji rzeczywistości.

Kłak doszukuje się „mitu” przede wszystkim w utworach Czechowicza jednoznacz-

¹ *Czytając Czechowicza*. Red. P. Próchniak, J. Kopciński. Lublin 2003.

² T. Kłak, *Czechowicz – mity i magia*. Kraków 1973.

nie odwołujących się do mitologii, jak np. we fragmencie poematu *hildur baldur i czas – wszystko przemija*, w którym poeta bezpośrednio nawiązuje do historii Dedala i Ikara³. Całbecki posługuje się mitem jako uniwersalną kategorią stanowiącą klucz do zrozumienia znacznie większej liczby utworów Czechowicza. Wychodzi z założenia, że miasta, które ukazują ów poeta, funkcjonują poza historią. Przynależą jedynie do porządku dnia i nocy, wiosny i jesieni, przez co bliższe są przestrzeni mitycznej niż realnej. „Opis niemal każdej miejscowości skonfrontowany zostaje z wyobrażeniem o przestrzeni wiecznej, o miejscu poza czasem” – pisze Całbecki (s. 11). U Kłaka interpretacją rządzi dychotomiczne podziały między „arkadią” a „katastrofą”, duszą a ciałem. Pewne wiersze usytuowane są wyraźnie po stronie sielanki, inne – po stronie katastrofy. W recenzowanej książce granice między przeciwieństwami zacierają się, dzięki czemu zawarte w niej interpretacje są mniej oczywiste i jednoznaczne. Autor w tym samym wierszu potrafi odnaleźć spokój i złowrogiem przeczucie zagłady, czające się za jego zasłoną. Zastanawia się nad emocjonalnym zabarwieniem słów i zazwyczaj dochodzi do wniosku, że jedno słowo ukrywa w sobie dwa sprzeczne ładunki emocjonalne. Sprzeczność staje się dla Całbeckiego jednym z podstawowych znamion poezji Czechowicza. Przestrzeń miejska nakłada się na obszar wsi, motyw zadomowienia przenika się z motywem wygnania, tułaczki i obcości. Wyraźnie postawiona w książce teza, że przeciwieństwa nie ścierają się ze sobą na zasadzie antagonizmu, lecz współgrają, wzajemnie się dopełniając, należy do najbardziej odkrywczych i klarownie udokumentowanych tez autora.

W rozszyfrowywaniu metafor Kłak zdaje się niejednokrotnie uciekać w banał, zestawiając w jednym rzędzie np. śmierć, czarny kolor i noc⁴. Całbecki poszukuje niekonwencjonalnych skojarzeń i popiera swe wywody oryginalną argumentacją, nazywając np. wiatr „osobliwym instrumentem” wprowadzającym niepokój (s. 21). Jak wynika z przeprowadzonego porównania, recenzowana książka jest istotnym poszerzeniem i pogłębieniem perspektywy zarysowanej przez Kłaka.

Już sam tytuł informuje, że omawiana monografia za przedmiot swych rozważań obrała „miasta” występujące w twórczości Czechowicza. Chodzi tu więc o szeroko rozumianą poetykę miejsca. Istotne jest podkreślenie, że Całbecki ma na myśli jedynie miasta zamieszkujące wyobraźnię poety, miasta przeżyte i odczute przez niego, składające się na swoisty pejzaż wewnętrzny. „Wewnętrzna przestrzeń nie jest ułudą” – powtarza Całbecki za Miłoszem (s. 9). Autor unikając nadmiaru szczegółów biograficznych w pełni realizuje przyjęte przez siebie na początku książki założenia. Może czasem oczekiwałoby się trochę więcej informacji biograficznych, które mogłyby ułatwić dokonywanie porównań między zinterioryzowanym obrazem miasta a rzeczywistymi okolicznościami towarzyszącymi poecie w danym miejscu. Ciekawie tę kwestię rozwiązuje Andrzej Tyszczyk w swym artykule *Czechowicz i miasto*, zestawiając ze sobą symboliczno-oniryczny obraz poetyckiego miasta z jego niezwykle realistyczną wizualizacją, czyli fotografiami Lublina autorstwa Czechowicza⁵. Takie porównania bywają często inspirujące, gra między rzeczywistością a jej poetyckim przetworzeniem obfituje w ukryte sensory. Ale przecież ukazanie tej gry nie jest głównym celem książki. Trzeba ponadto przyznać, że zawężenie pola badawczego jest dla monografii korzystne. Sprzyja bardzo wnikliwemu i głębokiemu spenetrowaniu podejmowanej problematyki.

Całbecki analizuje utwory Czechowicza w sposób niezwykle dokładny, słowo po słowie, wers po wersie. Całe rozdziały poświęcone są interpretacji poszczególnych utworów, od których badacz dopiero przechodzi do formułowania ogólniejszych wniosków. Stawiane tezy podparte są więc solidnie zanalizowanym materiałem literackim. Na tej podstawie

³ *Ibidem*, s. 133–135.

⁴ Kłak, *op. cit.*, s. 126.

⁵ A. Tyszczyk, *Czechowicz i miasto*. W zb.: *Czytając Czechowicza*.

widąc też, jak w pojedynczym wierszu może streszczać się całe bogactwo i wielowymiarowość postawy twórczej poety.

Całbecki sięga jeszcze głębiej. Pokazuje nie tylko, jak sama treść poszczególnych tekstów stanowi o ogólnym przesłaniu pisarstwa, ale również – jak ich forma, czyli ukonkretniając: sama materia słowna, wpływa na wydobywanie zamierzonej ekspresji. Autor nie tylko bardzo trafnie rozpoznaje środki poetyckie występujące u Czechowicza, m.in. takie, jak: zdrobnienia, animizacje, synestezja, metafory, ale przede wszystkim pokazuje, czemu określone środki służą, jakie cele twórcy dzięki nim osiąga i co za ich pomocą wyraża. Tak więc np. zdrobnienia służą „oswajaniu” rzeczywistości i poskramianiu strachu, a równocześnie infantyilizują doświadczenie, ogłaszając ponowny powrót do dzieciństwa. Pozwalają odnaleźć bezpieczne miejsca i wyżyć się wciąż towarzyszącego Czechowiczowi uczucia zagrożenia. Animizacje natomiast zaliczają się do pierwiastków mitotwórczych. Sprawiają, że ożywione przedmioty równocześnie z dobrodziejstwem życia uzyskują przekleństwo śmierci i mogą zostać unicestwione. Powtórzenia przydają wypowiedziom słowom magicznego charakteru, powtarzane słowa brzmią bowiem jak magiczne zaklęcia, budując wokół siebie aurę niezwykłości. Spinanie utworów klamrą, tzn. umieszczanie tych samych fraz na początku i w zakończeniu wiersza, powoduje, że nie rozwija się on linearnie, że czytając nie posuwamy się do przodu, ale raczej zatapiamy się w głąb, przez co utwór nawiązuje do kolistej struktury mitu. Pisanie nazw miast małą literą również naprowadza na pokrewieństwo z mitem. Przedstawiane miasta nie posiadają już nazw własnych, nie są to miasta konkretne, ale symboliczne, wskazujące nie na wycinek, lecz na całość doświadczenia, wkraczające w wymiar transcendencji.

Całbecki nie daje jednak ostatecznej odpowiedzi na to, dlaczego Czechowicz w ogóle unika dużych liter – zarówno w tytułach i na początku wersów, jak przy okazji innych nazw własnych, niekoniecznie związanych z miejscem. To intrygujące pytanie pozostaje nadal nierozstrzygnięte.

Bardzo interesujące wydaje się też wprowadzenie przez Całbeckiego do badań literackich perspektywy komparatystycznej. W swych analizach wielokrotnie odwołuje się do muzycznej warstwy wiersza⁶. Wydaje się to szczególnie uzasadnione w przypadku Czechowicza, który przyznawał się do tego, że w pierwszej fazie tworzenia towarzyszył mu rodzaj szczególnego muzycznego rozkołysania i że muzyka, niekoniecznie koncertowa, ale ta zasłyszana gdzieś przypadkiem, podczas spaceru przez miasto, stanowiła wielokrotnie inspirację do napisania wiersza⁷.

Całbecki wprowadza kategorię pól semantycznych, która służy do odczytania negatywnego lub pozytywnego zabarwienia słowa na podstawie jego brzmienia. Jako jedno z głównych narzędzi interpretacji badacz obiera z kolei napięcie między „harmonią” a „dysonansem” – znajdując np. w harmonijnych frazach skrywaną pod powierzchnią tęsknotę za ładem świata, natomiast w dysonansowych współbrzmieniach egzystencjalny niepokój. Zwraca też uwagę na niezwykle bogatą w przypadku Czechowicza „audiosferę” jego utworów – czyli bardzo obszerny arsenał najróżniejszych dźwięków (niekoniecznie bezpośrednio związanych z muzyką) przywoływanych w wierszach. Wyczulenie na „audiosferę” jest tożsame z przyporządkowaniem Czechowicza grupie autorów, dla których wychwytywanie z rzeczywistości i przetwarzanie wrażeń słuchowych stanowiło jedną z podstawowych technik pisarskich. Całbecki akcentuje także śpiewność utworów Czechowicza, nadając jej miano „kołysankowości” – podskórnego, rytmicznego falowania o funkcji

⁶ Na znaczenie fonicznej warstwy w utworach Czechowicza zwrócił już uwagę K. Wykła (*O Józefie Czechowiczu*. W: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959, s. 50–51), uczynił to jednak w sposób mniej wielowymiarowy, skupiając się przede wszystkim na stronie brzmieniowej i muzyce obrazów określanej mianem „nieśpiewnej muzyczności”, a pomijając inne elementy muzyczności.

⁷ Zob. J. Czechowicz, *Z mojego warsztatu literackiego*. W: *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*. Oprac. T. Kłak. Lublin 1971, s. 115.

autoterapeutycznej i uspakajającej. Wspomina też o podkreślającej muzyczny charakter wierszy funkcji powtórzeń, upodabniających fragmenty poetyckie do pieśniowych refrenów. Autor recenzowanej książki sam odznacza się wrażliwością na wyczuwalną w utworach Czechowicza ciszę, której funkcja przynależy także do muzyczno-literackiego obszaru. W rozdziale o miasteczku Kazimierz pisze: „W przeciwieństwie do wielkomiejskich kakofonii urok brzmienia małych miejscowości polega na nieobecności jakichkolwiek dźwięków” (s. 89). Badacz odkrywa też inny wymiar ciszy, który wiąże się z oczekiwaniem na dźwięk, z napięciem poprzedzającym to, co ma się wydarzyć.

Autor recenzowanej książki podejmuje się też omówienia związków Czechowicza z niektórymi z głównych prądów malarstwa europejskiego, np. z impresjonizmem. Opisuje charakterystyczne dla poety zacieranie konturów, subiektywizację widzenia barw, wychwytywanie ulotnych momentów istnienia. Rys impresjonistyczny w twórczości Czechowicza polega przede wszystkim na tym, że nie skupia się on na wiernym odwzorowaniu rzeczywistości, ale raczej na przeżyciu, które owa rzeczywistość w nim wywołuje. Dla tego twórcy, podobnie jak dla impresjonistów, znaczenie mają pory dnia i widzenie rzeczy w różnym oświetleniu. Elementy te zdają się bardziej istotne niż sam temat wiersza. W innym miejscu Całbecki zestawia poezję Czechowicza z tendencjami kubistycznymi. Pisze o kanciastych figurach nakładających się na siebie („kanciaste bryły kamienic”), co sprzyja uzyskaniu symultaniczności obrazu. W rozdziale *Oblicza Warszawy* znajdujemy fragment: „Niepojęta sytuacja rozszczępienia osobowości pociąga za sobą relatywizm przestrzenny – nie tylko z racji jednoczesnego współistnienia w świadomości podmiotu Warszawy i azjatyckiego portu, ale także ze względu na konstrukcję miasta przypominającego palimpsest. Jest to przestrzeń, na którą nakładają się elementy obecne w niej w różnych momentach trwania miasta i żaden nie został w pełni z podmiotowej jaźni usunięty” (s. 184). Wychylenie się w stronę kubizmu zezwala, zdaniem Całbeckiego, na osiągnięcie w poezji pewnego poziomu abstrakcyjności oraz oderwanie się od ziemi i skierowanie się ku bardziej nadzmysłowym rejonom.

Odkrywcze wydaje się też wpisywanie Czechowicza w szerszy kontekst literatury europejskiej: porównania z Baudelaire’em i Conradem czy doszukiwanie się w twórczości polskiego poety echa myśli teoretycznej Bierdajewa służące wytłumaczeniu fascynacji autora *Kamienia* żywiołem nocy jako rzekomą manifestacją „Nowego średniowiecza”. Całbecki doszukuje się pokrewieństw z Baudelaire’em w stworzonej przez Czechowicza wizji wrogo względem człowieka nastawionej natury. Wydaje mi się, że analogii z francuskim twórcą można by odnaleźć więcej, szczególnie w tych wierszach polskiego poety, w których podmiot liryczny przypomina Baudelairońskiego *flâneur*⁸ a wędrującego przez miasto, osadzającego wzrok np. na mijanych wystawach sklepowych czy na rzucających blade światło latarniach. Zasadnicze podobieństwo ukrywa się w szerzej rozumianej koncepcji sztuki. Gdyż tak jak dla Baudelaire’a, tak i dla Czechowicza każde dzieło sztuki ma swój wymiar realny, przemijający i tymczasowy, oraz wymiar symboliczny, wieczny i uniwersalny. Liczy się konkretny, rzeczywisty przedmiot, który daje się doświadczać zmysłowo, i metafizyczne przesłanie, na które ów przedmiot naprowadza⁸. Przechadzka przez miasto staje się wyczytywaniem i rozszyfrowywaniem znaczeń z księgi życia. Np. oglądane na wystawie ściśnięte rybki w puszcze z wiersza *Świat* zmieniają się w metaforę uciśku i opresji. Czechowicz jest uczniem Baudelaire’a także wtedy, gdy nadaje trwałą kształt temu, co chwilowe i ulotne.

⁸ O tak rozumianej koncepcji sztuki pisał Ch. Baudelaire m.in. w szkicu *Malarz życia nowoczesnego* (w: *Rozmaitości estetyczne*. Tłum. J. Guze. Gdańsk 2000), Czechowicz z kolei – w szkicu *Klucz symboliczny do poematów* (w: *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*. Oprac. T. Kłak. Lublin 1972).

Bardziej problematyczne wydaje się porównanie z Conradem. Całbecki opiera się tu z pewnością na pokrewieństwie wątków marynistycznych, powołuje się także na wiersz zadedykowany Conradowi. Chyba jednak każdego z tych twórców znamionuje zasadniczo odmienna postawa względem niebezpieczeństwa. U autora *Lorda Jima* odnajdujemy zawziętą walkę i zmaganie się z wrogiem, niezależnie od tego, czy jest to walka wewnętrzna, czy nastawiona na pokonanie niesprzyjających zewnętrznych okoliczności. U Czechowicza, jak zresztą sam Całbecki w innym miejscu zauważa, widoczna jest postawa raczej pasywna. Cechuje go oczekiwanie na zagładę, której się nie przeciwstawia, ale wręcz przeciwnie – gotowy jest ją przyjąć i poddać się jej bez walki. Być może, u źródeł tej poezji tkwi jakaś głęboka akceptacja tego, co przynosi życie, z której mogłaby w dalszych konsekwencjach wynikać wspomniana wcześniej jedność splatających się ze sobą przeciwieństw.

Za największe osiągnięcie interpretacyjne książki Całbeckiego uważam właśnie owo wyzwolenie Czechowicza spod presji dychotomicznych podziałów, ukazanie, że „sielanka” bardzo często graniczy z katastrofą, że tam, gdzie spodziewalibyśmy się kontrastu, odnajdujemy spójność. Cenne wydaje się też spostrzeżenie, że elementem determinującym twórczość poety jest wszechobejmujący dynamizm, wszechobecny ruch związany z fluktuacją przemijającego czasu i metamorfozami przyrody.

Za dyskusyjne uznać można natomiast posługiwanie się mitem jako podstawowym kluczem interpretacji. W tego typu badaniach należałoby chyba brać przede wszystkim pod uwagę raczej indywidualną mitologię poety, która konstituuje się wraz z rozwojem jego twórczości, stanowiąc tym samym klucz wewnętrzny. Posługiwanie się np. uniwersalną symboliką morza może oddalić nas od rozumienia morza przez samego Czechowicza.

Całbecki często pisze o tekstach z jakiś względów dla autora *Kamienia* wyjątkowych. Tak jak np. o wierszu *deszcz w concarneau*, który w przeciwieństwie do innych utworów tego poety poświęconych prowincji nie rozgrywa się nocą, lecz w jasny dzień. Unika więc badacz pułapki zbyt łatwego szufladkowania i upraszczających klasyfikacji, dzięki czemu książkę cechuje brak schematyzmu. Istotne jest też – wyraźnie wyczuwalne – mocno zindywidualizowane podejście do analizowanych tekstów, zdradzające osobiste zaangażowanie. Interpretacje nie są suche i indyferentne, a wręcz przeciwnie – mają silne zabarwienie emocjonalne. Warto też zwrócić uwagę na niezwykle piękny język, którym posługuje się autor książki – język niemalże poetycki, posiadający zdolność skondensowanego ujmowania treści i ekspresyjnego wyrazu.

Anna Szlagowska