

AGATA STANKOWSKA

KONSTRUKTOR WYOBRAŹNI  
(*OPOWIADANIE*)

JÓZEF CZECHOWICZ, *OPOWIADANIE* \*

dian kończący rachunki zatęsknił tak za obrazem  
że nawet w słojach stołu frunęły dymy nad rzeką  
za jabłkiem odpływającym spoglądał wędkarz starzec  
punkt perspektywy je wciągnął rzucony dość daleko

owoc ten targowisko zroniło skłute dżdzu szydłem  
a przylepione do wzgórz rojnymi plastrami tłumów  
gdzie mleko w obłych blaszankach białym trzepało skrzydłem  
gdzie kalafiory pianą i kwiaty z bibulek szumu

targ ów zroniło miasto niech się poleje ku wodzie  
miasto wsporniki pochyłe igły gotyckich wieżyc  
które krzyżami od Trójcy bodzie obłoków łodzie  
i biega w jarach zielonych nie chce jak inne leżeć

dian przechodził tamtędy niedostrzegalny a hardy  
darł ornaty lazuru aż słodko w zaułkach grało  
natknął się na włóczęgów tak ostro sypali karty  
nie patrząc znad gry do góry na piękny tęczy pałąk

odbiegam od rytmu wiersza dian patrzy ze schodów wielkich  
znów targowisko w błocie dwóch dorożkarzy podeszwy  
jeden kiełbaskę dzielił drugi bulgotął z butelki  
na przyjacielskie śniadanie pośród drzew kałuż i mierzwy

---

Dr AGATA STANKOWSKA, adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Literatury XX Wieku  
Instytutu Filologii Polskiej UAM, adres do korespondencji: ul. Drewsa 1/11, 61-606 Poznań,  
e-mail: stankowska@post.pl.

\* Z tomu: *nuta człowiecza*, w: t e n ż e, *Wiersze*, Lublin 1963, s. 199.

dian wracaj wróć do wyliczeń świeżość poranka wiotczeje  
zachłanny świat jak banię wynosi nad siebie światło  
dian czas na ciebie spełnij matematyczne nadzieje  
doprawdy starzec rybaczy stracił już z oczu jabłko

*Opowiadanie to ars poetica*, której dyskursywny wykład zamieścił Czechowicz w *Wyobraźni stwarzającej*. Znajdujemy tu opis twórczego aktu, poznajemy jego źródło, materię, odnotowujemy obecność światopoglądowego, „ideograficznego” – powiedziałaby artysta – horyzontu sztuki poetyckiej.

*Opowiadanie* nie jest jednak zwykłym manifestem. Autor wiersza stroni od tak znamienych dla poetyki tekstów programowych, bezpośredniości wyznań i postulatów, ba, unika nawet – poza jedną jedyną frazą przedostatniej strofy – sygnałów, które wyraźnie podsuwałyby myśl o autotematycznym charakterze całej wypowiedzi. Sugestii takiej nie zawiera także, jak to zwykle bywa, tytuł. Wpisana weń wskazówka genologiczna podpowiada, że będziemy mieć do czynienia z tekstem respektującym reguły prozy raczej niż liryki, że z tą ostatnią wiersz będzie miał niewiele wspólnego. W rzeczy samej jednak wybór i metatekstowa deklaracja dotyczą li tylko metody, nie zaś przedmiotu refleksji, którym staje się artystyczne *credo* Czechowicza.

Wypada zapytać o powody intrygującej niejawności autotematycznego wyznania. Dlaczego poeta obiera niezwykłą przecież w takich okolicznościach formę epickiej opowieści? Dlaczego ucieka się do fabuły rezygnując z bezpośredniego monologu lirycznego – naturalnego, a w każdym razie szeroko rozpowszechnionego w wierszach-manifestach?

Można odnaleźć co najmniej dwie przyczyny. Po pierwsze, autor *Nuty człowieczej* postępuje w zgodzie z własnym poglądem, iż przy wyrażaniu rzeczy niemożliwych do sformułowania trzeba definicję zastąpić opisem<sup>1</sup>. Tajemnicy sztuki nie da się nazwać wprost, można wyrazić ją jedynie, przywołując ciąg ekwiwalentyzujących ją obrazów. Po drugie, zdaje się uważać Czechowicz, fabularność przedstawienia doskonale odpowiada fazowości aktu kreacji, nade wszystko zaś, dzięki przejrzystej hierarchii łączącej autora z narratorem i bohaterem, pozwala zasugerować, że wielorakie aspekty bycia, czy też bywania poetą, nie są jednakowo ważne.

Manifest zastępuje zatem Czechowicz opowiadaniem o fikcyjnych, ale przylegających do praktyki poetyckiej czynnościach. Wpisując weń obraz artysty, a więc *eo ipso* swój własny wizerunek, posługuje się – korzystając

---

<sup>1</sup> Por. J. C z e c h o w i c z, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice Literackie*, oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 30-31.

z tkwiących w epice możliwości – chwytem swoście dramatycznym: rozpisuje „ja” twórcze na odrębne, choć też ściśle z sobą powiązane i zhierarchizowane role. W pośredni, ale też niezwykle sugestywny sposób daje wyraz przeświadczeniu, że sztuka to z jednej strony sprawa natchnienia, z drugiej, warsztatu, z trzeciej, pozaliterackiego celu pisania. Każdy, kto śledzi moją wizję – uczy w *Opowiadaniu* Czechowicz – pamiętać musi także o wspierającej ją konstrukcji, nade wszystko zaś pytać o relację ze światem i egzystencją człowieka. Według takiego właśnie scenariusza autor *nuty człowieczej* chciałby być czytany, według takiego pisał też swoje liryki.

W szkicu *Mój wiersz* poeta przedstawiał cztery etapy powstawania tekstu. Pierwszy związany był z myślą, z pomysłem na rzeczywistość. Drugi prowadził się do poszukiwań artystycznych możliwości wyrazu owej „myślowej gwiazdeczki”<sup>2</sup>. Potem następował – jak pisze w innym miejscu – „moment rozkołysania muzycznego, które jest źródłem wiersza, a które żartownisiom podoba się nazywać natchnieniem”<sup>3</sup>. Na koniec przychodził czas zimnego poprawiania napisanego już tekstu, „szlifowania metafor i innych tropów stylistycznych”<sup>4</sup>. Gdzieś na zewnątrz, poza wierszem, poza jego „muzycznością” i „obrazowością” tkwił motyw sięgnięcia po pióro.

„Trzeba tworzyć aby przeobrazić świat. Aby ludzie inaczej żyli i czym innym żyli”<sup>5</sup> – czytamy w *Projekcie środy literackiej w Wilnie* i przypomina nam się konstruktywistyczny optymizm Awangardy krakowskiej. Czechowicz nie kończy jednak na tym. Kontynuując myśl w duchu II Awangardy ujawnia symboliczno-metafizyczne aspiracje swojej sztuki.

„Samowiedza stanowi pierwszy etap pracy twórczej. Ona tworzy projekcje. Z kolei projekcje prowadzą ku widzeniu rzeczywistości. Widzenie rzeczywistości ma u krańca swych konsekwencji widzenie nierzeczywistości”<sup>6</sup>. Czechowiczowska „fantazja zdąża ku kosmogonii otwarcie”<sup>7</sup>, po to wszak, by usensownić codzienną realność, by epokę kamiennej cywilizacji „podbić wyobraźnią, shumanizować sercem”<sup>8</sup>. Słowa te mógłby Czechowicz wypowiedzieć z równie silnym przekonaniem, jak ich autor – Zbig-

<sup>2</sup> Tamże, s. 72.

<sup>3</sup> Tamże, s. 115.

<sup>4</sup> Tamże, s. 70.

<sup>5</sup> Tamże, s. 83.

<sup>6</sup> Tamże, s. 84.

<sup>7</sup> Tamże, s. 75.

<sup>8</sup> Z. B i e ń k o w s k i, *Piekła i Orfeusze. Szkice z literatury zachodniej*, Warszawa 1960, s. 40.

niew Bieńkowski. Dbającego o dyscyplinę awangardowego równania ucznia Przybosa łączy z Czechowiczem zamysł wyobraźniowej interwencji w rzeczywistość. Zarówno autor *nuty człowieczej*, jak i młodszy odeń twórca *Nierzeczywistości* rozwijać będą dwudziestowieczne warianty symbolizmu: różne, bo zakorzenione w odmiennych filozofiach<sup>9</sup>, podobne, bo wyrastające ze zbieżnych przekonań o funkcji sztuki poetyckiej.

Najwyższa pora przerwać te repetycje i powrócić do interesującego nas wiersza. Trzy plany twórczego rzemiosła: ideę, wizję i konstrukcję, uosabiają w tekście *Opowiadania* trzy postaci: dian, narrator i starzec – poeta, który „widzi” i „słyszy” wizję, wierszopis, który ją przekłada na słowo, człowiek, którego życiu nadaje ona sens, czy też po prostu przypomina, że warto o ów sens pytać. Przyjrzyjmy się kolejno każdemu z nich.

Dian doznaje poetyckich olśnień. „Nawet w słojach stołu” – w pierwszej strofie – widzi „frunące nad rzeką dymy”, dostrzega także niewidoczny dla innych „pałak tęczy”. Warto przypomnieć, że zarówno pierwsze, jak i drugie stanowią w twórczości Czechowicza synekdochę jego własnej liryki, rozlewającej się po świecie – czytamy w tekście traktującym o koniecznej czystości „zaangażowanej” poezji (!) – „strugą tęczową i dymną”<sup>10</sup>.

Czechowiczowski dian nie jest, co podpowiadałby stereotyp, bytem poetyckiej pneумы. Wręcz przeciwnie, proza życia jest mu dobrze znana. Obrazy zbiera wędrując po prawdziwej, a nie wymyślonej ziemi. Jest tu i targowisko i włóczędzy grający w karty, są rachunki, które trzeba dokończyć. To, co go odróżnia, to umiejętność takiego przeformułowania pejzażu, odrealnienia potocznego kształtu, by stał się niejednoznaczny, poddany własnej, językowej logice. Takie rozumienie fantastyczności było Czechowiczowi najbliższe. Nie kreacja *ex nihilo*, nie fantazjotwórstwo oparte na wplataniu mitów i legend lecz wizjonerskie przekształcanie dostępnego zmysłom świata, wydzieranie go potoczności, wtapianie w język, nasycanie emocją i nastrojem<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Bieńkowski, w odróżnieniu od Czechowicza, zdradza pewne związki z neoidealizmem szkoły marburskiej „wykorzeniającej” symbol z gruntu „teorii dwu światów”: idei i zjawiska. „Metafizyczność” jest tu raczej efektem pojęciowej (słotwórczej) syntezy dokonywanej przez człowieka (poetę), nie zaś niezależną i samoistną sferą ontyczną kosmosu. Tezę taką potwierdzają związki Bieńkowskiego z metarealnym programem Brzękowskiego. Piszę o tym szczegółowo w szkicu *Przedustawny porządek wyobraźni Z. Bieńkowskiego* („Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1, s. 35-59).

<sup>10</sup> C z e c h o w i c z, *Wyobraźnia stwarzająca*, s. 36.

<sup>11</sup> Por. tamże, s. 98-99.

Świat percypowany i kreowany przez diana wyróżniają dwie cechy: niezwykła „płynność” i, by tak rzec, sferyczność: podział na płaszczyznę, w której toczy się codzienność i ponadnaturalny plan odniesień, który w *Opowiadaniu* symbolizują „igły gotyckich wieżyc”, bodących obłoki, „tęcza”, „krzyże”.

Dian-poeta, w odróżnieniu od włóczęgów, patrzy także „do góry” i zapewne właśnie dzięki tej zwielokrotnionej perspektywie tworzy świat, który „płynie”, „frunie”, „biega”, miast trwać w przypisanym mu przez naturę bezruchu. Charakterystyczne, że kiedy akt kreacji się kończy, a narrator-wierszopis z konieczności „odbiega od rytmu wiersza”, inaczej mówiąc, kiedy logika języka okazuje się pusta, bo nie oparta na nowej logice „płynnego” świata, perspektywa ulega gwałtownemu obniżeniu. Dian spogląda, co prawda, jeszcze „ze schodów wielkich”, ale dostrzega teraz jedynie codzienność. Targowisko nie jest już „przyklepione do wzgórz”, lecz pograżone w błocie, leży „wśród kałuż”, niżej nawet niż kroczą dorożkarskie „podeszwy”.

Powtórzmy, w tym samym momencie, w którym dian-poeta przestaje tworzyć, narrator stwierdza zachwianie rytmu wiersza. Przy okazji dowiadujemy się, że to on jest wierszopisem, posiadającym wiedzę o istotnym związku między autonomią świata przedstawionego a poetyckością wyrażającego go języka. Z racji swojej wyższej pozycji w dziele – jest wszak narratorem, dian jedynie bohaterem – wie więcej, zna prawdziwą przyczynę uchylenia rytmu. W istocie nie on rzemieślnik wersu tu zawinił, lecz dian, który utracił, bądź też, jak możemy się domyślać, zaniechał wysiłku poetyckiego „widzenia” rzeczywistości. Dlatego to pod adresem bohatera, a nie swoim kieruje narrator zarzut rezygnacji i prosi:

dian wracaj wróc do wyliczeń świeżość poranka wiotczeje  
zachłanny świat jak banię wynosi nad siebie światło  
dian czas na ciebie spełnij matematyczne nadzieje  
doprawdy starzec rybaczy stracił już z oczu jabłko

Dobierający słowa wierszopis domyka w tej strofie pozornie synonimiczny szereg rzeczowników. Codzienne „rachunki”, którym poświęcał się dian na chwilę przed aktem kreacji, zanim znużony liczeniem „zatęsknił za obrazem”, znajdują odpowiednik w „wyliczeniach”. To one – czytamy w przedostatnim wersie utworu – mogą „spełnić matematyczne nadzieje”. Ich sens wykracza zatem daleko poza utylitarną i nierozzerwalnie związaną z prozą życia czynność rachowania. Prawdziwa sztuka, podobnie jak matematyka,

posługuje się materiałem pojęciowym<sup>12</sup>, a przy tym – podpowiada Czechowicz – podobnie formułuje swój cel. Królowa nauk wierzy i nieustannie szuka idealnego równania, które opisać by mogło zasadę organizującą kosmos. To, czego matematyka poszukuje, poezja winna kreować tworząc idealną kosmogonię. „Proponuję poetom – pisał autor *Wyobraźni stwarzającej* – budowanie wszechrzeczy, nie zaś lepienie byle czego. [...] Czy nie warto pokusić się o nowe biblie? [...] Nie zapomnijmy: «nowe kwiaty, nowe gwiazdy, nowe ciała, nowe narzecza!»<sup>13</sup> Oto zadanie, jakie narrator stawia przed daniem, oto program, jaki poezji współczesnej, w tym także i swojej, wyznacza Czechowicz.

Efekt „wyliczeń”, w planie poetyki tekstu, są nowe „rytmy”, dowodzące aktywności poetyckiej, choć z nią jeszcze – jak wiemy – nietożsame. „Muzyka [...] w rzeczywistości jest tylko akompaniamentem”<sup>14</sup> – twierdzi autor *Opowiadania*.

Wiele pisano o „nieśpiewnej muzyczności” jego liryki. Wyka podkreślał, że charakteryzuje ją ekwiwalencja fonicznej i obrazowej rytmiki, że poeta odwraca tradycyjny kierunek, prowadzący od brzmień i fraz metrycznych w głąb, ku treściom<sup>15</sup>.

W *Opowiadaniu* odnaleźć można niemal wszystkie typowe cechy Czechowiczowskiej dykcji. Rytmiczność tekstu oparta jest na wyrównywaniu sylabicznym i akcentowym wersów (dominuje rozmiar 15-zgłoskowca; pięciokrotnie pojawiają się wersy 16-sylabiczne), układających się w heksametr toniczny z łatwo wyczuwalną średniówką po trzecim zestroju. Konstrukcje składniowe nie ulegają tak wyraźnemu osłabieniu, jak w wierszach stanowiących zapis snu czy też marzenia. Silną zasadę „interpunkcyjną”, oddzielającą poszczególne wersy, stanowi regularny rym przeplatany (w każdej strofie pojawia się najczęściej jedno spółbrzmienie dokładne i jedno przybliżone).

Obrazy płynnie przechodzą jeden w drugi; są uporządkowane według zasady coraz szerszego kadru. Pierwsze zbliżenie pada na jabłko, potem na

---

<sup>12</sup> Także i w tym punkcie odnajdujemy podobieństwo z Bieńkowskim. Poeta tworzy swą „nierzeczywistość” na podstawie pojęcia, przed-rzeczywistego anonimatu – „przed-słowowo”, jak je nazywa w *Przypisie do nicości*. Zob. Z. B i e ń k o w s k i, *Poezje zebrane*, Warszawa 1993, s. 239-241.

<sup>13</sup> Tamże, s. 77.

<sup>14</sup> Tamże, s. 72.

<sup>15</sup> K. W y k a, *O Józefie Czechowiczu, w: t e n ż e, Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977<sup>2</sup>, s. 30-57.

targowisko, by rozszerzyć się na miasto i całą dolinę, przez którą wędruje dian. Pod koniec wiersza perspektywa znów ulega zawężeniu i ostatecznemu zamknięciu na refrenicznie powracającym obrazie jabłka, którego zresztą tak naprawdę już nie widać. W każdym razie nie widzi go rybaczy starzec. Fakt ten staje się źródłem ostrej krytyki niedbalstwa diana. Nic dziwnego.

Przestrzeń zdarzeń i istnień opowiadanych w wierszu Czechowicza jest wszak przestrzenią widzenia, zawiera się każdorazowo w obrazie postrzeganym przez bohaterów, a nie bezpośrednio w naturze, która ich otacza. Jeśli się tu czegoś nie widzi, to tak jakby tego w ogóle nie było. Ten zaś, kto – jak dian – uniemożliwia widzenie innym, popełnia grzech najcięższy z możliwych: projektuje pustkę bycia i kreacji: percepcji i sensu.

Warto w tym miejscu zauważyć, że bohaterowie *Opowiadania* i narrator śledzą rzeczywistość z nierówną intensywnością, a co najważniejsze, w zasadniczo odmienny sposób.

Widzenie diana określić można jako fantazmatyczne. Jest ono podporządkowane wewnętrznej logice podmiotu: nie respektuje naturalnych reguł świata. Włóczędzy przeciwnie, jeżeli w ogóle patrzą, to w sposób doskonale realistyczny, określany jedynie przez zmysły. Dian powiedziałaby o nich, że nie tyle widzą, ile obserwują empirię. To natomiast, co najbardziej określa sposób widzenia narratora-wierszopisa, to rytmiczność i kompozycyjna regularność. Opowiada on kreowane przez diana obrazy w płynnym, ale i logicznym ciągu (targowisko roni owoc, miasto targowisko). To na skutek jego decyzji, kadr przedstawiający wyteżającego wzrok starca pojawia się na początku i na końcu wiersza. Jest to *notabene* jedyny obraz powracający w tekście dwukrotnie, co pozwala sądzić, że perspektywa przyjęta przez wędrowca jest szczególnie ważna.

Starzec widzi niewątpliwie „najgłębiej” z wszystkich, by tak rzec, „podmiotów” obrazowego świata. Tylko on przeobraża realny szczegół w symbol. Czymże bowiem jest owo tajemnicze jabłko, które śledzi z taką uwagą? W pierwszej strofie – przypomnijmy – „wciąga je rzucony gdzieś daleko punkt perspektywy”, w ostatniej, ginie ostatecznie z pola widzenia rybaczego starca. Czy jest dojrzałym owocem, którym włóczędzy urozmaiciliby chętnie swe śniadanie, kształtem, który mógłby stać się źródłem natchnienia dla diana? Otóż nie. W przestrzeni widzenia starca jest to jabłko Adamowe: symbolizuje sens życia i pragnienie zdobycia wiedzy o nim, uchwycenia istoty „nuty człowieczej”. Taką interpretację potwierdza lektura wielu wierszy Czechowicza, dowodząc przy okazji, że mamy tu do czynienia z obrazem kluczem. Odwołam się do jednego przykładu. Przeko-

nuje on tym bardziej, iż pochodzi z tekstu jawnie autotematycznego. W utworze *Jabłko życia* czytamy:

niejeden rok uchodzi od dłoni które piszą  
aby odgonić wizyj puszysty zwarty natłok  
oddając oczy nocom a serce swe narcyzom  
uchodzę i ja także ucieczka nie jest łatwa

zakwitną kiedyś dymy na czasu złych otchłaniach  
spokojnie wejść starzec w odwiecznych ognisk światło  
bom żył dwojaką siłą czekania i kochania  
i nie ucieknę dłonią żywot ujmę jak jabłko<sup>16</sup>

Cytowany wiersz pozwala także w starcu z *Opowiadania* ujrzeć samego Czechowicza. Potwierdza się tym samym przypuszczenie, że dian, wierszopis i wędkarz to nie odrębne postaci, lecz trzy figury jednej i tej samej osobowości twórczej.

Ani *Opowiadanie*, ani przytoczony przed chwilą utwór nie pozwalają dookreślić kształtu idei, która stanowi ostateczny horyzont Czechowiczowskiej sztuki. Symboliczny obraz jabłka uświadamia jednak, że ów horyzont nie tylko istnieje, ale że Czechowicz, chce go sobie i innym stworzyć, być może po to, by choć w części dać opór nękającemu go w codziennym życiu pesymizmowi. Wyka trafnie pisał, że poezja autora *W błyskawicy* „była zapowiedzią szerokiego, humanistycznego pojmowania stylu”<sup>17</sup>, kontynuowanego potem w twórczości Miłosza i „Żagarystów”. Czechowicz chciał, by jego liryka, wyrastająca z twórczego natchnienia, szlifowana w mozołach pisania, otwierała przed człowiekiem plan przerażającego empirię sensu. Pragnął wykorzystać dar diana i umiejętności wierszopisa w imię spokoju rybaczego starca, by ten ostatni mógł stawić czoła prywatnej i pokoleniowej apokalipsie.

---

<sup>16</sup> Z tomu *Nuta człowiecza*, J. C z e c h o w i c z, *Wiersze*, Lublin 1963.

<sup>17</sup> Tamże, s. 56.

## A CONSTRUCTOR OF IMAGINATION

*(OPOWIADANIE) [A STORY]*

## S u m m a r y

The author rightly reveals the hidden self-thematic meaning of Czechowicz's *Opowiadanie* [A story]. She interprets the poem as a dramatised, narrative crypto-manifesto of the poet's aesthetic convictions: she traces the meanings of immanent features of its poetics and the philosophical implications of the artistic tropes, confronting her observations with critical-literary statements of the author of *Wyobraźnia stwarzająca* [Creative imagination]. As a result she convincingly reveals the three most important features of Czechowicz's creative personality: its visionary character, constructivism and symbolism.

*Translated by Tadeusz Karłowicz*