

Daria Chmielnicka

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

Sztuki plastyczne (dwuwymiarowe) w poezji Józefa Czechowicza

W rozważaniach nad korespondencjami między sztuką a literaturą pojawiają się zazwyczaj dwa pojęcia: ekfrazy i hypotypoza. Ekfrazy – z greckiego *ékphrasis*, czyli „dokładny opis”. Hypotypoza, z greckiego *hypotýpōsis* – „wzór, zarys”, słowo pochodzące od *hypotýpōein* „szkicować”¹. W poezji Józefa Czechowicza kategorią wprowadzającą kontekst plastyczny prawie zawsze jest hypotypoza. Zanim przejdę do analizy plastycznych kontekstów poezji Czechowicza, myślę, że warto przybliżyć nieco to pojęcie. Hypotypoza już z definicji zakłada pewną płynność, dowolność, pozostawia interpretatorowi dużą swobodę interpretacyjną². Opis w hypotypozie – w przeciwieństwie do opisu w ekfrazie – nie odnosi się bowiem do konkretnego dzieła sztuki, ale przywołuje obraz plastyczny pośrednio, zazwyczaj przez analogię z charakterystycznym typem obrazowania malarskiego. Hypotypozę od ekfrazy odróżnia również to, że nie musi być zabiegiem ściśle powiązaniem z intencją pisarza, stąd pewna dowolność po stronie interpretatora; jest to jednak dowolność, którą rządzą bardzo konkretne prawa – wyznaczniki malarskości, odwołania do stylu malarskiego muszą przejawiać się w tekście w sposób wyraźny. W dorobku poetyckim Czechowicza znajdziemy wiersze, które nie-

¹ Por. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, <http://www.slownik-online.pl/kopalincki/5079840BE40E4568C12565E000756635.php>, z dnia 02.04.2011.

² A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji powojennej*, Katowice 2004, s. 76–83 i 98.

wątpliwie są hypotypozami. Najwyraźniejsze i najciekawsze z nich to wiersze: *daleko, świat, wąwozy czasu, zapowiedź, przemiany, pod popiołem, sen i miasteczko*³. W całej twórczości poety jest tylko jeden wiersz będący poetycką ekfrazą – wiersz pt. *iliada tętni*⁴.

Zacznę od przyjrzenia się obrazowi językowemu, który dzieje się na naszych oczach⁵ w wierszu *wąwozy czasu* i przywoływanym przezeń kontekstem plastycznym. Jest to jedyny wiersz, w którym Czechowicz wymienia nazwisko malarza, który go zainspirował. Jak pisze Jan Pieszczachowicz: „poeta niechętnie zdradzał swoje upodobania estetyczne”⁶, konieczna więc jest, według mnie, konfrontacja twórczości Czechowicza z twórczością Louisa Marcossiusa. Zarówno osoba, jak i twórczość malarza nie są powszechnie znane, pozwolę sobie więc na krótkie przypomnienie jego biografii i dzieł. Ułatwi to późniejsze odczytywanie inspiracji plastycznych w wierszach Czechowicza. Louis Marcoussis (do 1912 Ludwik Kazimierz Markus) urodził się w 1878 w Warszawie, zmarł w 1941 w Cousset k. Vichy. Malarstwa uczył się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Stanisławskiego i Józefa Mehoffera. W 1903 wyjechał do Paryża, gdzie kontynuował naukę w Académie Julian u Julesa Lefebvre’a. Związał się ze środowiskiem École de Paris, przede wszystkim z jego awangardowym odłamem reprezentowanym przez Apollinaire’a, Picassa, Grisa, Jacoba i Metzingera.

Wczesna twórczość Markusa pozostawała w kręgu oddziaływania symbolistycznego malarstwa Stanisławskiego. [...] Szybko wszedł w krąg artystycznej bohemy Montmartre’u i Montparnasse’u, poznając Jeana Moréasa, Alfreda Jarry’ego i Edgara Degasa; utrzymywał kontakty z Rogerem de la Fresnay. W malowanych przez Markusa w latach 1905–1907 pejzażach i scenach we wnętrzu czytelne są zarówno reminiscencje impresjonizmu, jak nawiązania do ekspresyjnej palety barwnej fowistów.

[...] w 1910, dzięki znajomości z Apollinaiem (któremu zawdzięczał także przyjęcie pseudonimu Marcoussis), przyłączył się do awangardowej grupy twórców, Picassa, Braque’a i Grisa, poszukujących nowych środków wyrazu artystycznego. Stworzyli wspólnie podstawy kubistycznego przełomu w historii malarstwa europejskiego; eksperymentatorską

³ Pisownię tytułów wierszy mały literami stosuję konsekwentnie za wydaniem *Poezji zebranych* Józefa Czechowicza w opracowaniu A. Madydy, Toruń 1997.

⁴ Wszystkie przywoływane i cytowane przeze mnie wiersze Józefa Czechowicza pochodzą z tomu: *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń 1997.

⁵ Bardzo duże jest podobieństwo tego obrazu (biorę pod uwagę sposób konstruowania) i obrazów filmowych.

⁶ J. Pieszczachowicz, *W stronę Czechowicza*, „Twórczość” 1968, nr 2, s. 63.

pasję malarzy podsycał orędownicy modernizmu, Apollinaire i Jacob. Efektem tych doświadczeń były malowane przez Markusa portrety, widoki Sacré-Coeur i martwe natury o zgeometryzowanej strukturze akcentującej płaszczyzną płótna i stłumionej gamie barw zawężonej do czerni, brązów i szarości (*Martwa natura z szachownicą*, 1912). Artysta arbitralnie wyznaczał relacje przestrzenne pomiędzy syntetycznie wyobrażonymi przedmiotami, niekiedy przełamując pryzmatycznie ich płaszczyzny, dopełniając wyspekulowaną strukturę wewnętrzną obrazu fragmentami napisów, dat i fotografii. [...] Kubistyczna formuła obrazowania Markusa uległa przeobrażeniu w latach 1920–1924, gdy idąc tropem Picassa artysta uprościł znacznie kompozycję dbając zarazem o warsztatową perfekcję rysunku i faktury. Poprzez wprowadzenie subtelnych efektów luministycznych, gry walorów i mocnych akcentów barwnych kreował aurę poetyckiej metafory. [...] istotną rolę odgrywały nadal relacje przestrzenne pomiędzy nachodzącymi na siebie i przenikającymi się płaszczyznami jednorodnie założonymi kolorem (*Koncert*, 1928).

W 1927 w twórczości Markusa pojawiły się analogie z poetyką włoskiej „pittura metafisica”, ujawniło się pokrewieństwo z plastyczną wizją Giorgia de Chirico. Namalowana w tymże roku w bretońskim porcie Kérity seria pejzaży o syntetycznie ujętych, zgeometryzowanych formach architektonicznych i opustoszałych przestrzeniach ewokuje melancholijno-nostalgiczny nastrój. Ogarnięte ciszą, wyludnione miasteczko portowe zyskało tu wymiar „przestrzeni mitycznej”, wyjętej ze strumienia czasu i biegu historii. [...] Zmatowiała kolorystyka tych obrazów potęguje nadrealną atmosferę, podobnie jak umowny charakter zabudowań przypominających sceniczne, tekturowe dekoracje. [...]

Jego twórczość z lat 1930-ych zbliżyła się do poetyki surrealizmu, nabrała cech wspólnych ze sztuką Paula Klee i Joana Miro, zachowując jednakże, dzięki architektonicznym motywom, swe oryginalne piętno⁷.

Marcussis brał udział w redagowaniu paryskiej „L’art Contemporain” Brzękowskiego, z periodykiem tym współpracował również Józef Czechowicz – w tym miejscu stykają się życiorysy artystów⁸. Między ich obrazami znajdziemy więcej punktów stycznych, fascynowały ich (do pewnego momentu) te same prądy w sztuce. Zaczynijmy od wspomnianych już, Czechowiczowskich *wąwozów czasu*: wiersz pochodzi z tomu *dzień jak co dzień*, pierwodruk miał miejsce w „Kurierze Lubelskim” w roku 1932, a więc już po powrocie Czechowicza z Francji⁹; Markus ma już wszystkie przemiany artystyczne za sobą. Wiersz

⁷ I. Kossowska, *Louis Marcoussis (Ludwik Kazimierz Markus)*, http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_marcoussis_louis, artykuł z lipca 2004.

⁸ Dane biograficzne za J. Pieszczechowicz, *W stronę Czechowicza...*, s. 63.

⁹ Por. J. Czechowicz, *Listy*, oprac. T. Kłak, Lublin 1977, s. 130–131.

wąwozy czasu to utwór, w którym odnajdziemy niemal wszystkie inspiracje plastyczne Czechowicza i przemiany artystyczne Marcussisa. Rozpoczyna się pięknym impresjonistycznym opisem Lublina:

siedemnastego maja o siódmej godzinie
 złoty wieczór się kładzie na siwym lublinie
 lampy na smukłych słupach biją jak wodotryski
 płynące złotem szemrzą o zachodzie okna
 ulic klingi placów regularne dyski
 futra skwerów zlał blask tego ognia¹⁰

Już wskazanie na konkretną datę i godzinę odwołuje do tego, co w impresjonizmie najbardziej istotne – dążenia do oddania zmysłowych, ulotnych momentów, złapania uciekających chwil. Impresjoniści malowali głównie w naturalnym otoczeniu, gdzie oświetlenie zmieniało się z godziny na godzinę, zrezygnowali z detali, nie zważali na dokładne odwzorowanie szczegółów, ale raczej utrwalali na obrazach ulotny widok. Stosowali jasne, wyraźne tony, by oddać grę światła, przedmioty i zjawiska prezentowali za pomocą koloru¹¹. Te wszystkie jakości są w zacytowanym przeze mnie fragmencie wiersza *wąwozy czasu*, jest też – zbyt daleko posunięta jak na obrazowanie jedynie impresjonistyczne – rytmizacja obrazu i, zaskakująca, geometryzacja. Czechowicz w obrazie zachodu słońca nad Lublinem połączył dwie stylistyki – impresjonistyczną i kubistyczną. Pejzaże Czechowicza często łączą w sobie te tendencje, częściej jednak – idą w stronę kubizmu. Jan Pieszczechowicz pisze:

Kubistów kusił „czwarty wymiar”. [...] Czytelników Czechowicza uderzy zbieżność między szerokim, od horyzontu do horyzontu, pejzażem poety w wielu jego wierszach, a tym określeniem. Zgodnie z definicją autora *Okien*, Czechowicz reprezentowałby kubizm „fizyczny”, za twórcę którego uważa Apollinaire Le Fauconniera. [...] Tendencje geometryzacyjne mają u Czechowicza podkład impresjonistyczny. Właśnie jak u Marcussisa, z jego delikatnymi kontrastami, nie poddającymi się zbyt chętnie rygorom kubizmu (np. *Nature morte au damier*, *Paysage de Kérity*). Daje się zresztą zauważyć u Czechowicza znamienne filiacja: im bliżej miasta, tym więcej konstrukcji, im bliżej wsi – tym bliżej impresjonizmu. Impresjonizm jest głównym nosicielem „sielskości”¹².

¹⁰ J. Czechowicz, *Poezje zebrane...*, s. 79.

¹¹ Por. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2006, s. 159.

¹² J. Pieszczechowicz, *W stronę Czechowicza...*, s. 63.

Widoczne w poetyckich obrazach Józefa Czechowicza tendencje do geometryzacji, syntetyzowania; odrzucenie zasad perspektywy w wierszu *przemiany* stają się sposobem organizacji wizualnej jego warstwy. Przestrzeń w tym wierszu zarysowana została przez zaledwie kilka elementów – falujące morze, tramwaje, mosty, latarnie, sklep, gimnazjum, podwórko. Ruch odbywa się wskroś, w poprzek, po kole. Linie proste falują, kwadraty przechodzą w romby. Wszystko to w rytm – rytm dezintegrujący świat i człowieka-maszynę – bicie serca. Przestrzeń nie jest homogeniczna – możemy wyróżnić w niej kilka przestrzeni mentalnych otwieranych przez różne zachowania językowe i obrazy – poszczególne klatki filmu – chciałoby się powiedzieć. Pierwsza z tych przestrzeni mentalnych, to płaszczyzna budowana między ja a ty lirycznym. Ja liryczne jest wszystkowiedzące – zna nie tylko życie człowieka (ty lirycznego), jego psychikę ale i jego budowę. Ta przestrzeń zamyka się wraz z słowami: „Otworzyły się oczy niebieskie / widzą razem witrynę sklepową i Sąd...”¹³. Otwiera się kolejna: sąd ostateczny widziany oczyma o barwie niebieskiej, należącymi do kogoś niezidentyfikowanego. Wizje zdarzeń sądu nakładają się na siebie. Kolejna przestrzeń mentalna również zbudowana jest na zasadzie symultanicznego przedstawienia, ale nie zdarzeń, a osób. Rozpoczyna się słowami: „Otworzyły się oczy niebieskie / Widzisz siebie – marynarza w Azji...”¹⁴. Znacząca jest tu zmiana formy czasownika „widzieć” – wraca w trzeciej przestrzeni relacja ja – ty lityczne, zawieszona w przestrzeni sądu. Dlaczego na czas sądu została wyłączona? Czy te *oczy niebieskie* należą do jednej osoby? Myślę, że nie. To wskazanie na oczy i użycie w kontekście widzenia różnych form czasownika sugeruje odrębność osób patrzących. Druga z kolejno otwieranych przestrzeni mentalnych nie zawiera żadnej formy wskazującej na ty, ani na ja liryczne. A jednak są oczy, które patrzą. Ciekawe jest też to zawężenie osoby jedynie do oczu (patrzy nie osoba, a oczy), wskazuje ono na transcendentny charakter patrzącego. Oko jest symbolem zdolności widzenia duchem¹⁵, w wielu kulturach – w tym także chrześcijańskiej – symbolizuje bóstwo. W trzeciej z kolejno tworzonych przestrzeni mentalnych powracają osoby – ty i ja. Symultaniczne przedstawienie różnych wcieleń ty lirycznego komplikuje przestrzeń – rozbija ją na nieskończenie wiele wariantów. Ten obraz językowy przywołuje na myśl pracę Louisa Marcoussisa

¹³ J. Czechowicz, *Poezje zebrane...*, s. 40–41.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Warszawa 2001, s. 247.

zatytułowaną *Kompozycja z twarzą i muszlą*. Człowiek rozpada się na kilka „wersji” siebie samego, nie są one zupełnie odrębne i on nie jest już w pełni człowiekiem (geometryzacja, upodobnianie się postaci do przedmiotów, do figur). Także wiersz Czechowicza kończy się rozpadem człowieka – śmiercią.

Ta wielość przestrzeni mentalnych, która w malarstwie osiągnąta jest za pomocą nałożenia na siebie wielu płaszczyzn, odrzucenia jednej perspektywy, to tylko jedna z cech obrazowania kubistycznego, które możemy odnaleźć w wierszu *przemiany*, inne to: geometryzacja, rytmizacja, symultaniczność. Badacze, szukając kubistów, których dzieł reminiscencje można odnaleźć w twórczości Józefa Czechowicza oprócz Marcoussisa wskazują Henriego Le Fauconniera¹⁶. Sam poeta tak pisze do Kazimierza Miernikowskiego z swojego pobytu w Paryżu:

Nawiasem mówiąc nowe malarstwo francuskie jest cudowne i tu właśnie to widzę. Reprodukcje nauczyły mnie lekceważyć ździebko te załamania linii, kuby i kwadraty. Ale zobaczywszy na własne oczy nawróciłem się jak „syn marnotrawny” – to są cuda¹⁷.

Tadeusz Kłak, pisząc o związkach wierszy Czechowicza z malarstwem kubistycznym, zwraca uwagę na niezwykłość pejzaży, które kreśli poeta z Lublina. Badacza szczególnie interesuje zasada ich konstrukcji.

[...] rzuca się w oczy pewien charakterystyczny krąg skojarzeniowy, zespół słów: „linie”, „kwadraty”, „romby”, „kraty” – słowem pojęcia przejęte z dziedziny geometrii. Czy tylko? Do tych wierszy nie trzeba robić ilustracji. One już są, i nie byle jakie. Wiersze Czechowicza to nic innego, jak k u b i s t y c z n y p e j z a ż, językowy odpowiednik kubistycznego malarstwa. Ta sama troska o obraz świata i przedmiotu widzianego w przestrzeni, w kształcie uporządkowanym według logiki linii i bryły, faworyzowanie form geometrycznych¹⁸.

Taki właśnie pejzaż dominuje w wierszach *przemiany*, *świat*; jego elementy są w wierszu *wąwozy czasu*.

Utwór *wąwozy czasu* jednak, mimo iż jest utworem pisany według Marcoussisa, zarówno w pejzażu, jak i w samym sposobie obrazowania zawiera elementy plastyczne odsyłające do nadreali-

¹⁶ J. Pieszczechowicz, *W stronę Czechowicza...*, s. 63.

¹⁷ J. Czechowicz, *Listy*, oprac. T. Kłak, Lublin 1977, s. 115.

¹⁸ T. Kłak, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973, s. 38.

zmu. Stosunek sztuki Czechowicza do sztuki nadrealistów określił Jan Pieszczachowicz:

Wyobraźnię twórczą Czechowicza rozpatrywano dość marginesowo. [...] Tym, co wydaje się być trudne do uchwycenia, a jednak występuje u Czechowicza w sposób oczywisty, jest nadrealizm. [...] Nadrealizmowi marzyło się o syntezie [...], rozkojarzeniu obrazowania (u nas m.in. Czechowicz, Miłosz, Gałczyński) towarzyszyła świadomość rozkładu świata, dezintegracji, dewaluacji tradycyjnych zasad poetyki. [...] Przedmioty są w sztuczny, ale *par excellence* poetycki sposób powiązane z sobą, są inne – i te same jednocześnie. [...] Katastrofizm, poczucie bezsensu istnienia i niechęć do „karczyńskiej” (pozornie) cywilizacji znalazło wyraz u Czechowicza m.in. w obrazie nadrealistycznym, z jego beczasowością, konstrukcją gardzącą logiką fizykalnych praw przestrzeni, automatyzmem zapisu, spięciami między przedmiotami z różnych sfer rzeczywistości¹⁹.

To rozkojarzenie elementów plastycznych jest znamienne dla niektórych Czechowiczowskich obrazów poetyckich. Możemy dopatrzeć się podobieństwa na poziomie estetycznym i intelektualnym między tymi obrazami a pracami surrealistów: Salvadora Dali, Maxa Ernsta, Yvesa Tanguy'ego, Pierre'a Reverdy'ego, Marca Chagalla²⁰.

Szczególnie wyraźna jest, według mnie, bliskość między warstwą plastyczną niektórych wierszy Czechowicza (np. *lato na wołyniu, toruń, miasteczko, pod popiołem*) a obrazami Marca Chagalla. Jak pisze Jan Pieszczachowicz:

Coś z walki, zwątpienia i ciemności jest i u Czechowicza. Ale nadrealizm – specyficznie – był dla niego również sferą baśniotwórczą. Jego wyobraźnia przypomina Chagalla, zwłaszcza, że cuda małych miasteczek interesują obu jednakowo. Poeta inkrustuje swój świat bogato, stłacza w nim wiele obrazów, podobnie jak autor *A la Russie, aux ânes et aux autres*, gdzie dobrze widać pierwiastki nadrealistyczne²¹.

Czechowicz nawiązuje do Chagalla jednak nie tylko przez nadrealizm i baśniowość swoich obrazów. Jest wiersz *miasteczko*, w twórczości poety niezwykle ze względu na ascetyczne obrazowanie i na bardzo minimalistyczną formę. Pejzaż zbudowany za pomocą tych kilku słów jest jednak bardzo Chagalowski. Może też budzić

¹⁹ J. Pieszczachowicz, *W stronę Czechowicza...*, s. 54–55.

²⁰ Por. tamże, s. 56–57 oraz E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno*, Kraków 2006, s. 91–92, 264.

²¹ T. Pieszczachowicz, *W stronę Czechowicza...*, s. 56.

skojarzenia z obrazami Nikifora Krynickiego – szczególnie ta cerkiew w centrum – i wiersza (dokładnie środkowy wers) – i miasteczek z obrazów Nikifora. Powinowactwa z malarstwem Chagalla nie sposób podzielić na dwoje w innym utworze poety z Lublina – w wierszu *pod popiołem*. Te same motywy-klucze: k o z i o ł, s k r z y p c e, j a s k ó ł k a, t e n s a m – nadrealistyczny – sposób tworzenia wizji. Na jeszcze jeden punkt wspólny w twórczości Czechowicza i Chagalla – związany z biografiami artystów – zwraca uwagę Ewa Kołodziejczyk:

Świat liryki Czechowicza ma ściśle lokalny charakter, czego nie należy uważać za ujemną jego cechę. Na każdą nową przestrzeń poeta nakłada rodzaj psychicznej matrycy, po to właśnie, by ją oswoić, odnaleźć w niej poczucie równowagi. [...] Czechowiczowski pejzaż świata nie wykracza poza granice doświadczenia, jak w malarskich wizjach Marca Chagalla, który konsekwentnie posługiwał się kilkoma powtarzającymi się elementami w obrazowaniu pierwotnej dla siebie przestrzeni²².

Taki stan rzeczy potwierdzają inni badacze twórczości Marca Chagalla:

W obrazach Chagalla obok erudycyjnie przywoływanych motywów biblijnych, [...] powtarzają się głęboko zapadłe w pamięć obrazy z bezpośredniego otoczenia [...]. Są nimi przetworzone wizerunki codziennych przedmiotów [...]. Chagall z pewnym zacięciem karykaturalnym i satyrycznym rysował i malował różne wydarzenia rodzinne, w których brali udział jego najbliżsi oraz liczni, nierzadko bardzo ekscentryczni, dalsi krewni oraz dziadek, który mieszkał na wsi i był rzeźnikiem. Częste wizyty u niego zapełniły wyobraźnię artysty typowymi obrazkami ze wsi rosyjskiej, [...] które będą stale powracać jako motyw w jego sztuce²³.

Czechowiczowska wieś i małe miasteczka urzekają kolorytem oddanym w sposób przywodzący na myśl gawędy, legendy, dawne opowieści. Są to obrazy niezwykle bliskie poetyce Chagalla – jakby zaistniałe na granicy jawy i snu.

Czechowiczowskie miasteczka mogą też przywoływać skojarzenia z ikonami. Weźmy wiersz *provincia noc (1)*. Przestrzeń w wierszu na początku niezwykle rozświetlona, zostaje nagle skontrastowana

²² E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno...*, s. 90–91.

²³ T. Gryglewicz, *Twórczość Marca Chagalla*, [w:] *Marc Chagall. Dzieła z lat 1925–1983. Katalog wystawy*, red. B. Dewota, Kraków 1997, s. 20 [cyt. za:] E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno...*, s. 91.

z czernią. Nie zostaje jednak ściemniona, czerń wprowadzona jest jako jeden z kolorów obrazu, nie gasi światła. Światło nie jest jaskrawe, zdaje się być ciepłe (efekt taki daje określenie go za pomocą przymiotnika „złoty”), rozproszone przez dymy, mgły. Kolorystyka jest ascetyczna – złoto i czerń. Warto przyrzeć się tej czerni: pierwsza to czerń czarnoziemów – nie jest więc czysta, jest to raczej ciemny brąz, prawie-czerń; druga to kolor sadów, a więc czerń na bazie zieleni. Kolory ikon. Wersy: „mur fal i chmur popękał / w złote okienka / gwiazdy lampy”²⁴ przywodzi na myśl tło starej ikony – popękane, stare złoto. Znowu wersy: „zamknęły się oczy ziemi / powiekami z mgły”²⁵ przywołują obraz czarnej Madonny, nazywanej często w kulturze ludowej matką o twarzy czarnej jak ziemia. W twarzy tej Czechowicz zaznaczył jedynie oczy – w ikonie najważniejsze. Znaczący jest też stosunek do pejzażu w tym wierszu – pejzaż jest tu kontemplowany w ciszy, samotności – jak ikona właśnie. Ze sztuką ikon wiersze Czechowicza kojarzy również Ewa Kołodziejczyk:

Powiedzmy wprost: liryki poety lubelskiego noszą pewne cechy ikon. Jego wyobrażenia, jak wskazywali już pierwsi krytycy, jest bizantyjskiej proveniencji [...] Z niej wywodzi się przepych, miniaturowa zdobność, mistrzowska ornamentyka w architekturze wiersza, cechami której jest gra światła i migotliwość. To jednak za mało. Poprzez ikonę można osiągnąć głębsze poznanie, zrozumienie świata nadprzyrodzonego i zjednoczenie z nim. [...] Czasoprzestrzeń lirycznych nokturnów Czechowicza wychyla się w kierunku wieczności lub przynajmniej w kierunku jej wyobrażenia. [...] Kontemplacja wieczoru przybiera tu kształt poetyckiej komplety. Obserwowane miejsce i jego odpowiednik z wyobraźni łączą się, podobnie jak ikona scala to, co realne, z tym, co rozpoznane w procesie duchowym. [...] Poeta upiększając ziemię, uświęca ją, a ta świadoma już wola estetyzacji owocuje lirycznymi rozwiązaniami bliskimi estetyce ikony²⁶.

Piękne odwołanie do ikony (i to odwołanie wprost!) znajdziemy też w wierszu *sen*. Tu kolorem dominującym, najbardziej przyciągającym wzrok, hipnotyzującym wręcz – jest czerwień: rubinów i krwi. To kolor posiadający w teologii prawosławnej złożoną symbolikę:

²⁴J. Czechowicz, *Poezje zebrane...*, s. 133.

²⁵Tamże.

²⁶E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno...*, s. 78-79.

Pseudo-Dionizy Areopagita charakteryzuje ten kolor mianem rozpalenia, żaru, aktywności. [...] zbliża się do odbiorcy, narzuca się. Pseudo-Dionizy Areopagita wiąże czerwień wprost z ogniem. Z racji swej siły czerwień ma szczególne znaczenie we wszystkich kulturach. W terminologii hebrajskiej czerwień wiąże się z krwią, a krew z życiem. [...] W kulturze chrześcijańskiej kolor czerwony wszedł jako kolor męki, męczeństwa. Czerwień może mieć znaczenie także negatywne. W Biblii przynajmniej w dwóch miejscach czerwień kojarzona jest z grzechem. Iz 1,18: *grzechy są czerwone jak szkarłat*, Ap 17,3–4: *czerwona jest apokaliptyczna Bestia i Nierządnicą*. [...] W kulturze chrześcijańskiej czerwień nabrała dodatkowego znaczenia, została konsekrowana przez krew Chrystusa²⁷.

Czerwień łączy podmiot liryczny z Chrystusem, tak bardzo, że na chwilę stają się jedną osobą – czerwień to kolor zbliżający, narzucający się; jest w wierszu Czechowicza kolorem męczeństwa i światła, którego obecność już we wcześniejszych wersach wiersza jest zaznaczona przez pulsowanie, przez kolor złoty. Sam Chrystus określony jest mianem porfirogenety, czyli urodzonego w purpurze (Etym.; gr. *porphyrogénētos* ,jw.'; *porphýra* ,purpura'; *gennētos* ,urodzony'), tak nazywano syna urodzonego po wstąpieniu ojca na tron. Jest więc to wizerunek wskazujący na jego synostwo, na boskie pochodzenie i na mękę. Podmiot, jednocząc się z Chrystusem, otrzymuje znaki wybraństwa (rubiny) i męki (krew) – stygmaty. Obraz zbudowany jest w sposób odsyłający do poetyki snu – to poetyckie doświadczenie mistyczne i jednocześnie oniryczna wizja.

Skąd w poezji Czechowicza tak wiele tak różnych hypotypoz? Poeta czerpał z kanonu dzieł sztuki w sposób zupełnie nieskrępowany. W sposób jednak dość specyficzny. Sam tak pisze o swoich inspiracjach plastycznych:

Zbiory reprodukcji i rzeźb są mi potrzebne jak słownik nauczycielowi. Nieraz wiersz jest uformowany ostatecznie i tylko w jednym miejscu wyczuwam, według mego pojęcia, bliźnę. Trzeba to miejsce oczyścić, zamówić uroki słowem należytym, ale to słowo się nie zjawia. Wówczas zatapiam się w zupełnie innym materiale, optycznym, nie słownym, i godzinami oglądam Breughla, Grünewalda, Stwosza i Chirico, Miro i Spiesa, co daje efekt narkotyczny. Podobnie jak po-

²⁷ Ks. D.S. Klejnowski-Różycki, *Światło Chrystusa w ikonie. Kolory jako nośnik treści teologicznych na podstawie Hierarchii niebiańskiej Pseudo-Dionizego Areopagity*, [w:] *Chrystus światłem ekumenii. W drodze na Trzecie Europejskie Zgromadzenie Ekumeniczne w Sibi*, red. R. Porada, Opole 2006, s. 103–111.

grążeńi we śnie dochodzimy tajemniczymi drogami do rozplątania spraw trudnych jeszcze wczoraj, tak ja, po zagłębieniu w kompozycje barw i linii, stworzone przez nowych i dawnych mistrzów, odnajduję z nagle, niewiedomo skąd właściwe słowo i kładę je w wiersz i oddycham z ulgą²⁸.

Z fragmentu tego wynika, że Czechowicz nie był typem artysty-kontemplatora sztuki, stąd nie ma prawie w jego twórczości ekfrazy poetyckich. Jest tylko jeden wiersz, będący opisem kilku prac plastycznych – to wiersz *iliada tętni* dedykowany przez poetę pamięci Stanisława Wyspiańskiego²⁹. Wyróżnione przez Czechowicza graficznie cząstki, są opisami ilustracji Wyspiańskiego do *Iliady* Homera³⁰, kolejno są to: *Jutrzenka*, *Apollo na Olimpie*, *Gniew Pelidę ponosi*, *Hermes wieździe duchy bohaterów do głębin Hadesu*, *Thetis z fal wynurza się ku synowi*, *Apollo razi grotami pomoru*³¹. W wierszu tym są także odniesienia do samego Wyspiańskiego. Jak pisze Kołodziejczyk:

[...] już w pierwszym wersie poeta posługuje się złożoną symboliką. Wiadomo, że Wyspiański i Czechowicz mieli intensywnie błękitne oczy. [...] Jeśli wzrok Wyspiańskiego utożsamia się z niebem, mówi się także o aspiracjach, horyzontach twórczości. Dodajmy, że *otwarte niebo źrenic* zachowuje legendarny Achilles... Z kolei porównanie *dłonie bezwładne jak dzieci w grubej ciemności* nie tylko jest aluzją do portretów dzieci, które z zamiłowaniem malował Wyspiański. [...] Poprzez obraz bezwładności dłoni wprowadza tu perspektywę rzeczywistej agonii – dwa pierwsze wersy epitafium rysują postać umierającego. [...] *Apollo razi grotami pomoru* [...] przenosi z powrotem w ramy epitafium, w którym patron sztuki śmiertelnie rani także Wyspiańskiego. Podjęcie w epitafium gestu z ilustracji sugeruje, że sfera życia i sztuki przenikają się tak dalece, iż artysta-autor może stać się na równi ze swymi bohaterami ofiarą gniewu boga³².

Ekfrazy te nie są tak interesujące pod względem odpowiedniości, zakorzenienia w świecie sztuk wizualnych, jak Czechowiczowskie odległe

²⁸ J. Czechowicz, *Z mojego warsztatu literackiego*, [w:] tegoż, *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lubin 1972, s. 118–119.

²⁹ Wiersz ten został napisany na akademię ku czci Stanisława Wyspiańskiego, która odbyła się 28 XI 1932; por. J. Czechowicz, *Listy...*, s. 174.

³⁰ Cykl ilustracji: *Iliada. Pomór – Gniew*, wyd. S. Wyspiański, tekst grecki oprac. L. Sternach, jako tekstu polskiego użyto parafrazy poetyckiej J. Słowackiego wydanej w Krakowie w 1903 roku.

³¹ Analizę zależności między częściami wiersza *iliada tętni* a cyklem rycin Wyspiańskiego podają za: E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno...*, s. 287–299.

³² Tamże, s. 287 i 289.

nawiązania do kubizmu, nadrealizmu, Marcoussisa, Chagalla czy sztuki pisanie ikon.

Przedstawiłam podstawowe konteksty plastyczne obrazów językowych Józefa Czechowicza. Wybrałam tylko te, które wydały mi się w twórczości poety szczególnie wyraźne i piękne pod względem artystycznego wykonania. Skupiłam się raczej na prądach artystycznych i na ideowym wyrazie twórczości malarzy oglądanej w sposób całościowy, niż na analizie korespondencji i pokrewieństw między konkretnymi wierszami i obrazami. Myślę, że metoda ta w przypadku twórczości Czechowicza jest uzasadniona, odzwierciedla bowiem podejście do sztuki, jakie prezentował sam poeta.

Daria Chmielnicka

The Fine Arts in the Poetry of Józef Czechowicz

The main theme of this article is the problem of the fine arts in the poetry of Józef Czechowicz, as well as description, analysis and interpretation of references to paintings and drawings in his poetry. There are two concepts which describe connection between poetry and art – *hypotyposis* and *ékphrasis*.

The fine arts usually stimulate artists. Czechowicz's writings are visually evocative. Some of his poems were written under the influence of paintings by Louis Marcoussis. Marcoussis was a French painter born in Poland in 1878. His works are related to Symbolism, Impressionism, Cubism, Italian „Pittura metafisica” and Surrealism.

Another artist whose works were important to Czechowicz was Marc Chagall. It is possible to find some similarities between Chagall's paintings and Czechowicz's poems. The analogies are visible in similar ways of creating the images by the two artists.

There are also some references to the art of icon creating in the poetry of Czechowicz, but there is only one *ékphrasis* – the poem *iliada tętni*.

Czechowicz was not a type of an art admirer who contemplates paintings. The fine arts were for him a source of inspiration as they could supplement his language and improve the quality of his works.