



**Rec.: Józef Czechowicz. Od awangardy do
nowoczesności. Pod red. Jerzego Świącha.
Lublin 2004**

Piotr Michałowski

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 „sielan-ka” 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 konstytuuje 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 jakis 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

JÓZEF CZECHOWICZ. OD AWANGARDY DO NOWOCZESNOŚCI. Pod redakcją Jerzego Świąccha. (Recenzent: Małgorzata Czerwińska). Lublin 2004. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, ss. 356.

Książka jest plonem konferencji zorganizowanej w Lublinie w 2003 roku, którą obydwie tamtejsze uniwersytety z udziałem naukowców z innych ośrodków i zagranicy włączyły w obchody 100-lecia urodzin autora *nuty człowieczej*. Podobną publikacją uczcił Uniwersytet Adama Mickiewicza wspólnie z Uniwersytetem Jagiellońskim analogiczny jubileusz Przybosa¹, a warto zauważyć, że 100-lecie urodzin autora *W głąb las* minęło zaledwie dwa lata wcześniej (w roku 2001). Bliskość tych dat i uderzająco prędkie następstwo obu rocznic nasuwa refleksję: w jakim stopniu dystans pokoleniowy i różnica formacji poetyckich, dzieląca „pierwszą” Awangardę od „drugiej”, oddają rzeczywisty porządek

¹ *Stulecie Przybosa*. Red. S. Balbus, E. Balcerzan. Poznań 2002.

periodyzacji oraz układ literackich wpływów i samookreśleń twórców z okresu międzywojennego, a w jakim zostały one wykreowane przez historyków literatury.

Janusz Kryszak w artykule *Józefa Czechowicza wstąpienie w mit (na emigracji)* analizuje recepcję poety, który najpierw zyskał wielu naśladowców, zazwyczaj płytkich, bo przejmujących tylko technikę w oderwaniu od jej ideowego podłoża; później, pośmiertnie, imitatorstwo stało się już niemożliwe. W 10 rocznicę śmierci poeta został zaprezentowany w „Kamieniu” w postaci ocenzonej i drastycznie zideologizowanej, gdyż akcentowano zwłaszcza ludowość, etos robotnika, ateizm i racjonalizm. Natomiast na obczyźnie przykład Czechowicza stał się ważkim argumentem na rzecz wolności i niezależności wobec świata zewnętrznego dla Miłosa, Pietrkiewicza, Łobodowskiego, Zagajewskiego. Te dwa przeciwne kierunki zawłaszczeń patrona z pewnością zdeformowały jego sylwetkę, rozwijając konkurencyjne stereotypy, poręczne zwłaszcza w dydaktyce szkolnej.

Dość radykalną próbę nowego określenia poetyki Czechowicza, charakteryzowanej dotąd różnymi sprzecznymi „izmami” lub ogólnie określanej jako „eklektyzm” czy „synkretyzm”, podejmuje Andrzej Niewiadomski (*Imiona syntez. O kluczu do systemu poetyckiego Józefa Czechowicza*). Lubelski literaturoznawca stwierdza, że przedsięwzięcie takie wymaga uważnej lektury wierszy, skonfrontowanej z wypowiedziami teoretycznymi poety, a zaproponowany „mikrologiczny” ogląd wiersza *Synteza* z tomu *nie więcej* prowadzi go do wniosku, iż chodzi o syntezę poetyki awangardowej (z „pseudonimami” Peipera) i symbolistycznej. Badacz odrzuca natomiast jako nietrafne diagnozy szkoły krakowskiej z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, która w twórczości ówczesnych „poetów wyobraźni” dopatrywała się inspiracji Czechowiczem, gdyż, jak sądzi, można tam dostrzec jedynie dość płytką stylizację. Marta Cywińska-Dziekońska (*Surrealistyczne „doświadczenie wewnętrzne” w poezji Józefa Czechowicza*) proponuje natomiast nowe ujęcie nadrealizmu w kontekście wizji katastroficznych. O ile kierunek ten we Francji wyrósł z lęku po minionej pierwszej wojnie, w ujęciu autora w *błyskawicy* służy on wizjom profetycznym, czego konsekwencją stała się osobliwa interferencja poetyk.

Zapowiedź odnowy wizerunku twórcy znajdziemy we wstępie redaktora tomu, Jerzego Świącha, który wskazuje na konieczność zweryfikowania dotychczasowych sądów o poecie. Jednak zawarty w tej książce wielość badawczy, w znacznej mierze przyczynkowski, spełnić może ów postulat w stopniu niewielkim, gdyż wyłaniający się z niej portret Czechowicza rozpada się na szereg starych i nowych zagadek, dotyczących zarówno poetyki, jak bibliografii i biografii. Dotychczasowa sylwetka została więc na razie częściowo rozbita, czekając na nowe ujęcie.

Podtytuł *Od awangardy do nowoczesności* dezorientuje swym radykalizmem. Po pierwsze: metodologicznie – jako sugestia rozłączności zawartych w nim pojęć historycznoliterackich albo ich następstwa chronologicznego czy też braku związku przyczynowo-skutkowego. Podważa okrzepłą już praktykę periodyzacyjną i koncepcję dziejów sztuki słowa, wedle której formacje awangardowe mieszczą się w szeroko pojętym modernizmie, i to jako jego faza późna, dojrzała i zarazem ostatnia, a w żadnym wypadku nie inicjalna. Sformułowanie może się więc odnosić najwyżej do ewolucji recepcji twórczości Czechowicza. Po drugie: podtytuł zbioru wprowadza w błąd co do treści – większość artykułów omija bowiem problem ewolucji kierunku badań, dokonywanych jakoby na jakiejś trudno uchwytej osi „awangarda–nowoczesność”.

Zbliżony problem periodyzacyjny podejmuje tylko Józef Olejniczak w szkicu *Czechowicz nowoczesny*, gdzie najpierw polemizuje ze szkolnym stereotypem, wedle którego modernizm umarł po roku 1918 – i przyjmuje holistyczne ujęcie tej epoki, zaproponowane przez Ryszarda Nycza, a następnie podważa karykaturalną opozycję między modelem awangardowym poezji a modelem skamandryckim, utrwalaną przez podręczniki. Warto jednak zwrócić uwagę, że ta druga tyraida jest nieco spóźniona, gdyż powieła tezy sformu-

lowane dość dawno przez Janusza Sławińskiego i Michała Głowińskiego². Ustalenia te stanowią tło głównego wyводу, w którym Olejniczak polemizuje z Tadeuszem Kłakiem, wskazującym na osobną drogę Czechowicza, przebiegającą między tymi właśnie, postrzeganymi błędnie jako biegunowe, poetykami międzywojnia. Następnie badacz przeprowadza analizę porównawczą dwóch wierszy autora *Kamienia*, reprezentujących odmienne koncepcje poezji: są to *Przemiany* i *Na wsi*. W pierwszym wskazuje na awangardową rekwizytornię nowoczesnej techniki, pomimo aluzji do Owidiusza i odwołań do *Apokalipsy*. W drugim, zdominowanym przez motywy rustykalne zakorzenione w poezji ziemiańskiej (z Rejem, Kochanowskim, Szymonowiczem i *Panem Tadeuszem*), ślady awangardy pojawiają się już nie w świecie przedstawionym, lecz w stylu. Paradoksalnie wiersz ten, którego temat jest ostentacyjnie antyawangardowy, ukazał się w roku ogłoszenia przez Peipera *Nowych ust*, gdzie autor m.in. krytykuje „ludowość” w poezji. Badacz zauważa więc w tym utworze większe wpływy Leśmiana niż Przybosa. W *Przemianach* z kolei również dostrzega wyraźne związki z twórcą *Łąki*, ale jeśli chodzi o motyw migotliwości i względności bytu. Wszystkie te uwagi burzą obraz „drugiej awangardy”, w której coraz trudniej umieścić Czechowicza; w jego twórczości brak bowiem zarówno wyraźniejszych nawiązań do modelu awangardowego, jak i polemik z nim, natomiast *Przemiany*, należące zresztą do wyjątków, wbrew pozorom, które stwarzają motywy techniczne, można odczytać raczej jako epigońską kontynuację tradycji przedawangardowej.

Zbiór słusznie jednak inicjuje refleksja bibliograficzna. Chodzi o artykuł Tadeusza Kłaka, badacza najbardziej zasłużonego jako główny powojenny edytor i komentator dzieł autora *ballady z tamtej strony*, pod znamienym tytułem *Czechowicz czyta Czechowicza* i podtytułem wyjaśniającym, iż mowa „o niedosłej edycji wierszy zebranych poety”. Trzytomowe autorskie wydanie pt. *Utwory zebrane* miało zaspokoić potrzebę sławy i ocalić dorobek od – jak patetycznie wyraził się poeta – „otchłani zapomnienia”. Kłak próbuje ustalić charakter tego niezrealizowanego projektu i analizując kilka wersji planowanej zawartości, gdzie dawne wiersze zostały ułożone w cykle, odkrywa nowe sensy całego dorobku, otwierając ponadto perspektywę interpretacji zarówno juveniliów, jak i późnych ineditów (przy czym status niektórych tekstów pozostaje niewyjaśniony), pośród których znajdują się także poematy i opowiadania. Epika poetycka, w której Czechowicz widział syntezę swojego czasu, stanowi wciąż słabo czytelny margines w szerokiej recepcji dzieła poety – znanego głównie jako twórca kilkudziesięciu wierszy lirycznych zamkniętych w uniwersyteckim kanonie.

Jarosław Cymerman analizuje młodzieńczy utwór prozatorski, bliski twórczości dramatycznej Błoka, w którym pojawia się wątek manichejski obok kwestii samotności homoseksualnej, skłaniającej do inscenizowania „teatru w duszy” (*W głębinach „świadomości drugich i trzecich” – „Opowieść o papierowej koronie” jako zapis poszukiwań twórczych młodego Czechowicza*). W najbardziej tajemnicze zakamarki „czechowiczologii” wprowadza jednak artykuł Władysława Panasa *Hiram. Fragment o „Poemacie” Józefa Czechowicza*, sięgający do innego dzieła zapomnianego, które badacz poddaje rewindykacji i właściwej swoim zainteresowaniom interpretacji kabalistycznej. To wyjątkowe na tle całego dorobku dzieło autora *ballady z tamtej strony* skomponowane zostało, zdaniem Panasa, tak, że poszczególne jego fragmenty odpowiadają kolejnym literom alfabetu hebrajskiego; natomiast kreacja bohatera, czarnoksiężnika nazywanego „Panem Świata”, obdarzonego w tej baśni mocą uzdrowiciela, skłania do hipotezy o pozabiblijnej genezie postaci, którą Czechowicz ponadto uczynił omyłkowo architektem świątyni jerozolimskiej. Kabała i trop „budowlany” wiodą badacza do zaskakującego wniosku o masońskim źródle *Poematu*.

² M. Głowiński, J. Sławiński, wstęp w zb.: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Wybór ... Przypisy J. Stradecki. Wrocław 1987, s. XI–XVI. BN I 253.

Kilka prac prezentuje dociekania źródeł kulturowych, kierunków inspiracji i kontekstów filozoficznych twórczości autora *Kamienia*. Francesca Fornari pisze o „czasie w poezji Józefa Czechowicza”, wiążąc to zagadnienie z Nietzscheańską koncepcją „wiecznego powrotu”, „tyranią czasu ludzkiego, przeciwstawionego kosmicznemu” – i z niechrześcijańską, bo cykliczną, apokalipsą. Marcin Całbecki w artykule *Co znaczy „nic więcej”?* *Józef Czechowicz mówi, że się lęka* próbuje rozwiązać ważny problem szczegółowy, zastanawiając się w dość zawiłym wywodzie nad źródłami Czechowiczowskiego lęku, a wiersz i tomik tak zatytułowane interpretuje w kontekście zbieżnych koncepcji Heideggera, Kierkegaarda i Lacana. Małgorzata Łukaszuk (*Czechowicz o romantykach, romantyzmie i Słowackim*) wskazuje na pokrewieństwa i zapożyczenia wizji od Drugiego Wieszcza, mimo rzadkich doń bezpośrednich odwołań w twórczości autora *Kamienia*. Mirosława Ołdakowska-Kuflowa (*Estetyzm Józefa Czechowicza – poszukiwanie inspiracji*) bada z kolei źródła poetyckiej estetyzacji śmierci, odnajdując je w *Biblii*, filozofii Kanta, Schlegla i Nietzschego; owa estetyzacja wynika zarówno z pesymizmu widzenia życia w perspektywie osuwania niebytu, jak z teorii zawierających różne elementy utopii sztuki. Zwłaszcza ciekawe wydają się uwagi o wpływie ikon i sztuki cerkiewnej.

Inne artykuły skupiają się na rozmaitych aspektach poetyki omawianego twórcy. Bernadetta Kuczera-Chachulska poddaje głębokiej analizie krajobrazy poetyckie, stwierdzając ich wyjątkowość polegającą na osobliwym wnikanii elementów widoku w definiowany nastrój (*Pejzaż i żal. O metodzie lirycznej ekspresji w twórczości Józefa Czechowicza*). Wydaje się istotne, że badaczka podejmuje próbę całościowego rozbioru utworów, skupiając się na ich wewnętrznej logice obrazowania, co zresztą formułuje jako postulat wobec innych egzegetów: „Osobne rozpatrywanie symboliki poezji Czechowicza, czy przywiązywanie do niej nadmiernej wagi, ostatecznie raczej osłabia całościowe przesłanie liryczne, choć może prowadzić do wzmózonego wydobywania ekspresji poszczególnych części” (s. 93–94). Dotychczasowa praktyka interpretacyjna zdominowana była przez uniwersalne klucze-symbole do całej twórczości autora *Kamienia*; tymczasem znajdują one ograniczone zastosowanie, a zależnie od kontekstu ewokują różne autonomiczne sensory.

Katarzyna Kuczyńska-Koschany w artykule *„Zaszemrze srebrem świt”. O barwie w erotykach Czechowicza* podejmuje kwestię, czy poeta był kolorystą. Poboczne uwagi o wysokiej estetyce jego rękopisów, ekslibrisie, kaligrafii z pocztówek i listów świadczą jedynie o „kapitałnej wyobraźni wizualnej”, natomiast w samym słowie dowodem owej siły imaginalności mają być synestezje i semantyka barw. Wniosek o „niemalarskim” posługiwaniu się barwą, oderwany od kwestii wizyjności, nie wydaje się jednak wartościowy poznawczo. Poszczególne kolory – a można o nich mówić, oczywiście, jedynie w rozumieniu retorycznym i symbolicznym, gdyż kategoria „malarskości” bywa stosowana w literaturoznawstwie nieprecyzyjnie i nadużywana – zazwyczaj pojawiają się w poezji w porządku nazw, którym w izolacji z trudem przypisywać można wartości optyczne, a tym bardziej malarskie; za „malarski” dopiero można uznać wykreowany obraz poetycki – jako pewną konfigurację jakości wizualnych, pośród których barwy są zarówno przywoływane leksyką, jak ewokowane kontekstem.

Joanna Grądział-Wójcik w pracy *Wiersze „bez nut”. Autoreflexja w poezji Józefa Czechowicza* proponuje odczytać twórczość autora *nuty człowieczej* metapoetycko, z pominięciem manifestów i tekstów programowych. Stwierdza, iż wierszy w całości *stricte* autotematycznych brak, ale fragmenty, gdzie motyw autotematyczny się pojawia, wyróżniają się większą komunikatywnością niż sąsiadujące z nimi wizje; natomiast wyraźniejsze znamiona autoreflexji mają niektóre tytuły (nie tylko *elegia niemocy*). Badaczka jednak skupia się na odwołaniach muzycznych: do „pieśni”, „piosenki”, „kołysanki”, które sytuują się w kręgu wartości arkadyjskich, gdyż to właśnie śpiew oddala zagrożenie. Zauważa ponadto, że poeta odświeża meliczne źródła liryki, przy czym muzyka stanowi nie tylko temat i element ludowej stylizacji, ale i swoisty „akompaniament” wiersza. Autorka

także trafnie wskazuje wpływy romantycznej poezji wieszczącej; pomija jednak konteksty Czechowiczowi znacznie bliższe chronologicznie – twórczość Leśmiana, z którą również powiązać można opozycję „wiersz–śpiew”³. Ponadto gdy w wierszu *wąwozy czasu* czytamy zdanie: „pytania odpowiedzi brzmią jak odpowiedzi pytań”, powinniśmy je skojarzyć ze słynnym aforyzmem z utworu *Schadzka z Sadu rozstajnego* (1912): „Bo wszelkie pytanie / Jest wrogiem mimowolnym własnej odpowiedzi”. Trudno dociec, na ile to świadoma parafraza, a na ile „mimowolne” powinowactwo wyobraźni, ale sama zbieżność powinna zastanawiać.

Do najciekawszych partii książki należą interpretacje poszczególnych tekstów. Roman Doktór w artykule *Elegie Józefa Czechowicza* analizuje cykl trzech, początkowo numerowanych, elegii i zastanawia się nad świadomością gatunkową twórcy. Wszystkie powstałe w 1930 roku i znalazły się w zbiorze *ballada z tamtej strony*: najbardziej znana metapoetycka *elegia niemocy*, stanowiąca często klucz interpretacyjny do postawy katastroficzej, *elegia żalu* (o tautologicznym tytule, co trafnie zauważa badacz) oraz – odsyłająca do snu jako innego kluczowego motywu Czechowicza – *elegia uśpienia*. Doktór dochodzi do wniosku, że ważniejsza niż odniesienia gatunkowe (zastosowane raczej konwencjonalnie) jest w analizowanej sekwencji utworów triada tematyczna, niejako streszczająca motywikę poezji: „niemoc”, „żał” i „uśpienie”. Puenta artykułu jednak nie bardzo przystaje do tej konstatacji, a nawet ją niweluje i może budzić sprzeciw – „Paradoksalnie: o ile u innych poetów XX wieku elegie starają się być elegiami, o tyle u Czechowicza są one elegiami Czechowicza” (s. 104).

Prawdopodobnie w innej publikacji jubileuszowej taka nobilitująca teza o wyjątkowości rozwiązania artystycznego (w tym wypadku: oryginalnej autorskiej koncepcji gatunku) przypadłaby innemu poecie – zresztą zapewne bardziej zasadnie. Choćby dlatego, że naprawdę niekonwencjonalne (czy wręcz „odwrócone”) elegie⁴ znajdziemy i u Różewicza, i u Szyborskiej, a Czechowicz nie jest tu wcale wyjątkiem. Oczywiście, zależnie od tego, jak elastycznie potraktujemy gatunkowy wzorzec (w tradycji dość już rozluźniony) i wielowariantowość nawiązań.

Trudno także się zgodzić z niektórymi uwagami szczegółowymi; np. niezbyt uzasadnione wydaje się zdziwienie badacza formą ostatniej z tych elegii, napisanej wierszem będącym „próbką poezji tradycyjnej”, „ze strofką czterowersową, zrytmizowaną i, co najbardziej zaskakuje, z rymami” (s. 103). Zaskoczenia tego nie podzielam, gdyż widziałbym tu raczej echa tonizmu, który w polskiej prozodii nie zdążył na tyle się zdomować, by mu przypisywać tradycjonalizm; natomiast jeśli chodzi o rymy, to choć istotnie pojawiają się w wyjątkowo regularnym przeplocie, ich postać jest w większości awangardowa: są nie-dokładne, asonansowo-konsonansowe, a więc takie, które stosował Czechowicz (wprawdzie w mniejszym zagęszczeniu), za Przybosiem, także w innych utworach.

Odruch polemiczny wyzwala także proponowana przez badacza interpretacja zakończenia *elegii niemocy*: „nie mieć białego gromu / a chmurę mieć”, o którym czytamy: „Co może oznaczać rezygnacja z gromu na rzecz chmury? Gdyby odnieść się do świata przyrody, to grom jest wyraźniejszy, bardziej groźny, czasem niesie śmierć, ale jednocześnie naturą gromu jest jego tymczasowość. Chmura zaś nie jest groźna sama w sobie, nie ma patosu gromu, ale może być zjawiskiem bardziej trwałym. Ważniejsza od trwałości jest jednak dla chmury wielopostaciowość, wielokształtność, permanentne trwanie w bezkształtach i czymś na podobieństwo obrazów, zapalających wyobraźnię patrzących z ziemi na

³ Pisze o niej M. Głowiński w pracy *Słowo i pieśń* (w: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa 1981, s. 50 n.).

⁴ Terminu tego użył I. Opacki (*Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999, s. 160–191) nazywając tak wiersz J. Słowackiego *Na sprowadzenie prochów Napoleona*.

chmury. Chmura dodatkowo ma moc zacieniania słońca, wtedy osiąga pozór potęgi, ale może mieć wolę łaskawego użyczenia deszczu krainom na dole. Walka między gromem a chmurą rozegrała się też na płaszczyźnie kolorów: szarość chmury zastąpiła biel gromu. Pozostaje pytanie, czy te walory barw mają charakter wartości?" (s. 99).

Wszystko to prawda, ale zanim zaczniemy się zastanawiać nad semantyką barw, chyba jednak nie tak istotną, musimy dokładniej rozpoznać opozycję symboli: „gromu” i „chmury”. Komentator pominął bowiem sens najważniejszy; przewaga „chmury” nad „gromem” polega na tym, że, po pierwsze: chmura jest przyczyną, a grom jej skutkiem. Po drugie: ważną cechą chmury jest potencjalność zagrożenia, które zwiastuje, a więc zapowiedź zostaje przeciwstawiona spełnieniu, jakim jest burza (i jej synekdocha „grom”). Chodzi zatem o nastrój grozy, o sytuację wyczekiwania, o wróżbę czy prognozę, czyli wszystko to, co się mieści w pojęciu „katastrofizm”, i dziwne, że w tym kontekście interpretator tego terminu w ogóle nie przywołał. Czechowicz tak widzi bowiem swą kasandryczną misję, jak ją formułuje wcześniej w tym samym utworze:

nucę
powinienem bym błyskać i grzmieć

– co właśnie na koniec spuentuje rymem „chmurę mieć” (zresztą nie budząc tym razem u badacza żadnego zdziwienia faktem rymowania). Taki „uśpiony” czy usypiający kołysanką katastroficzny profetyzm to przecież łatwo rozpoznawalna specjalność autora *ballady z tamtej strony*.

Ewa Kołodziejczyk w artykule *Vita somnium breve* pisze „o poetyce i funkcjach snu w poezji Józefa Czechowicza” (tak brzmi podtytuł rozprawy), podejmując problem w potocznej recepcji twórczości autora w *błyskawicy* zazwyczaj trywializowany. Badaczka przekonuje, iż trzeba uchylić pozór oczywistości, stawiając elementarne pytania o związki motywów w „konsekwentnej identyfikacji stanu uśpienia z wizją idyllicznej wsi” (s. 148). Niełatwo bowiem odpowiedzieć, jak należy odczytać kierunek porównań: czy to wieś jest jak sen, czy też sen jest sielski jak wieś. Na światopogląd oniryczny poety składa się zarówno przynależność do formacji awangardowej, jak i poglądy dotyczące sposobu istnienia w świecie. Dlatego wiersze wprawdzie wykazują rozluźnienie związków syntaktycznych, naśladujące proces śnienia, ale zarazem są racjonalizacją marzeń sennych przez formę języka, toteż wyraźnie wyodrębnić można „ja” empiryczne, śniące o sobie. O ile w tomach wcześniejszych sen służył deformacji rzeczywistości, w zbiorze *ballada z tamtej strony* przenosi on świat kreowany w intymny wymiar „pozafizyczny”, oznaczając już zapadanie się w podświadomość, bliską otchłani nicości. Sytuacja wydaje się jednak bardziej złożona i badaczka pisze: „Żywiół wyobraźni działa jak podwójne ostrze: godząc w rzeczywistość, godzi w podmiot, który utracił panowanie nad jej siłą, pada ofiarą koszmarnych wizji swych klęsk i śmierci” (s. 155). Wreszcie autorka doprowadza wywód do kwestii motywacji poetyki i światopoglądu, stawiając pytanie zasadnicze: „po co śnić?”. I tak na nie odpowiada: „sen wybawia od naporu lęku i wspomnień, odsuwa konieczność uczestnictwa w rzeczywistości, która nudzi, męczy i przeraża, prócz funkcji ochronnej pełni zatem – ściśle z nią związaną – funkcję alienacyjną. Izolując podmiot od świata zewnętrznego, zapewnia mu azyl w strefie piękna. [...] Przejście na »drugą stronę« oznacza wolność od scjentystycznych ram jawy, a w sensie pozytywnym: poetycką dyktaturę wyobraźni, która [...] ma moc stwarzania świata od nowa” (s. 164). Czechowiczowskie sny są zarazem ucieczką, jak i sprzyjającym poznaniu sposobem duchowego istnienia, a ponadto wyzwala ją wyobraźnię, stając się pożywką twórczości.

Ewa Nofikow pisze o dorobku dramatycznym i najważniejszym w tej dziedzinie dziele („*Czasu jutrzennego*” Józefa Czechowicza jako *poetyckie misterium*), w którym tworzywem i zarazem bohaterem jest, zdaniem badaczki, czas: jego kolistość i cykliczność. „W planie akcji ów krąg otwiera drogę zjawom, cieniem, wizjom. Pozwala jednocześnie

zintegrować różne wymiary czasu. W kręgu, w którym wszystkie elementy są względem siebie równorzędne, możliwy jest powrót do tego, co było, oraz ukazanie tego, co będzie” (s. 247). Tak został wykreowany w jednoaktówce *Czasu jutrzeźnego* czas pozaempiryczny, sakralny, co podkreśla refren „Zaczyna się”. Dodać tu można, iż refren ten przypadkowo współbrzmi z późniejszym o lat 20 innym dramatem o czasie, *Końcówką* Becketta (1957), który otwiera kwestia Clova, niejako symetryczna do tej formuły: „Skończone, skończyło się” (w oryginale francuskim brzmi ona „*Fini, c'est fini*”, a w wersji angielskiej „*Finished, it's finished*”, co nawiązuje zarazem do ostatnich słów ukrzyżowanego Chrystusa „Wypełniło się”)⁵. Z kolei finałowy w sztuce Czechowicza motyw oślepiającego słońca może nawiązywać do ostatnich słów dotkniętego obłędem Oswalda w *Upiorach* Ibsena: „Słońce, słońce...” Wskazują te związki intertekstualne nieco na wyrost, jako warte dokładniejszego zbadania – nie dające się genetycznie uzasadnić, ale tworzące przecież jakąś imaginacyjną wspólnotę, mimo odmienności, nurtów: symbolizmu, psychologizmu i egzystencjalizmu.

Końcowe partie książki wykazują największą spójność tematyczną, zawierając sekwencję artykułów dotyczących kontekstów twórczości jubilata: biograficznych, intertekstualnych, wreszcie regionalnych i lokalnych. Piotr Sanetra (*Czechowicz – Iwaszkiewicz. Korespondencja*) pisze o nieudanych w większości staraniach poety jako redaktora „Pionu” o pozyskanie wybitnego współpracownika dla tego nowo założonego pisma. Czechowicz liczył na niego jako na twórcę, który rozluźnił już swe związki z późnym „Skamandrem”. Autor *Kamienia* zwalczał to pismo, mając nadzieję na zogniskowanie wokół własnego przedsięwzięcia uznanych postaci życia literackiego. Listy ujawniają dość wyraźną asymetrię przyjaźni i podziwu, o których zapewnienia ze strony lubelskiego poety spotykają się z chłodem i rezerwą skamandryty. Na tym tle zagadkowe pozostają jednak analogie chwalonej przez Czechowicza powieści *Czerwone tarcze* do znacznie starszej *Opowieści o papierowej koronie*.

Anna Węgrzyniak analizuje interesującą paralelę motywu „siana pachnącego snem” w twórczości Czechowicza i Tadeusza Nowaka („*Bo sen się zawsze kruszy w siano...*”). *Czechowicz – Nowak*, wydobywając spod powierzchni analogii stylistycznych raczej odrębności poetyckich ideologii: inną muzyczność, inny typ ludowości, wreszcie innego rodzaju mitotwórstwo. U autora *Kamienia* motywy domu, trawy i łąki są nacechowane bukolicznie, Nowak natomiast kreuje symbole dwuwartościowe, balansując między światem realnym a mitycznym i zacierając ich granicę; siano także „pachnie snem” o powrocie do Arkadii, ale to już Arkadia krwawa. Niesielankowa wieś Nowaka jest połączeniem człowieka z Naturą i owa pierwotność wskazuje pewne związki z Czechowiczem, ale – znów za pośrednictwem poezji Leśmiana. Jak widać, tropów Leśmianowskich jest w tej książce wiele i szkoda, że podejmowane są zaledwie cząstkowo i mimochodem.

Z kolei Dariusz Pachocki rozwija inną paralelę z poezją powojenną w pracy *Czechowicza i Stachury „nieśpiewna muzyczność”*. Władysław Makarski omawia natomiast mało znane obszary pisarstwa lubelskiego poety – jego prace językoznawczo-folklorystyczne oraz ich literackie konteksty. Autor *Kamienia* formułował trafne uwagi o gwarze miejskiej, a także o pieśniach ludowych wsi Młynków (skąd pochodziła jego matka), stwierdzając m.in., iż gwara nie może stanowić inspiracji dla twórczości lirycznej jako nieelastyczna semantycznie i stylistycznie; opinie te w istotnym stopniu modyfikują rozpowszechnione poglądy o inspiracjach i stylizacji ludowej wierszy Czechowicza.

Renata Holaczuk w zamykającym książkę artykule *Józef Czechowicz – ambasador Lubelszczyzny* pisze o poecie jako o propagatorze regionalizmu i popularyzatorze ziemi lubelskiej, animatorze kultury i założycielu tamtejszego oddziału Związku Zawodowego

⁵ S. Beckett, *Końcówka*. W: *Dramaty. Wybór*. Przeł., oprac. A. Libera. Wrocław-Kraków 1995, s. 114. BN II 241.

Literatów Polskich, wreszcie protektorze twórczości poetów lubelskich na forum ogólnopolskim.

Trudno przewidzieć, który spośród zgromadzonych w jubileuszowej książce szkiców do portretu okaże się największym wkładem do zmodyfikowanego wizerunku poety, na jaki jeszcze trzeba będzie poczekać. Wydaje się jednak, że tymczasem badacze znajdują coraz więcej argumentów, by wyzwolić swego bohatera z krępującej formuły przedstawiciela „drugiej awangardy”.

Piotr Michałowski

Daria Mazur, MIĘDZY WSCHODEM A ZACHODEM. HORYZONTY AKSJOLOGICZNE LITERATURY EUROPEJSKIEJ W LEKTURZE JÓZEFA CZAPSKIEGO. Kraków (2004). (Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”), ss. 274, 2 nlb. „Modernizm w Polsce”. Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką, kulturą i myślą humanistyczną. Pod redakcją Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza. [T.] 8.

Książka Darii Mazur, będąca pierwszą całościową prezentacją eseistyki Józefa Czapskiego, dzieli się na cztery rozdziały. Trzy pierwsze dają się wyróżnić na mocy kryterium „narodowościowego”, tzn. ukazani są w nich myśliciele i pisarze, którzy wpłynęli na twórczość autora *Na nieludzkiej ziemi*, wywodzący się z kręgu literatury polskiej, francuskiej i rosyjskiej. Czwarty przedstawia zasadność użycia kategorii zaczerpniętych z filozofii Józefa Tischnera do pism Czapskiego. Przy tym rozdziały II i III składają się z jeszcze mniejszych części, które mogłyby stanowić odrębne szkice. Nim przejdę do przedstawienia pracy, chciałbym przytoczyć za Darią Mazur konstatację natury ogólnej: „Książki autorów, którym poświęca swe szkice Czapski, wzajemnie do siebie odsyłają. Lektury rosyjskie ułatwiają odbiór literatury rodzimej. Wybrani polscy twórcy otwierają drogę ku nurtom sztuki zachodniej, prowokują do rekapitulacji odczytań i podjęcia lektury nieznanych dzieł rosyjskich, są przewodnikami w wędrówce przez kulturę minionego wieku” (s. 16). Czapski – jak zwracali uwagę krytycy – proponuje lekturę spokojną, rozłożoną w czasie, zakładającą nieustanne powroty do raz już poznanych tekstów. Lubi przyglądać się im po latach ponownie. Niebezinteresownie, bo jest przecież w stałej dyspucie z samym sobą i innymi twórcami. W swej wędrówce intelektualnej stara się być otwarty na innych i na to, co mają mu do powiedzenia. Cechuje go zdolność do ciągłego weryfikowania własnych poglądów i uznanych opinii. Myliłby się jednak ten, kto chciałby na tej podstawie wyciągać wnioski o rewolucyjnej umysłowości Czapskiego. Modyfikacja przekonań dokonuje się tu na obszarze ściśle określonym przez horyzont aksjologiczny. On wyznacza sens stawianych znaków zapytania i otrzymywanych odpowiedzi. To nie przypadek, że wszyscy koryfeusze pióra, wokół których krąży myśl Czapskiego, koncentrują się na wartościach – im poświęcają swój trud, a niekiedy i życie. W lekturach bowiem twórca ten poszukuje nie tylko doznań estetycznych, ale i rozwiązania nurtujących go zagadnień natury metafizycznej. Pragnie odnaleźć „mistrza drogi”, nauczyciela. Zajmuje go nie tylko tekst, ale i autor. Nie wolno zapominać o tym aspekcie lektury, dowodzącym, że czytając dzieła innych i rozprawiając o nich, Czapski zawsze mówi o sobie.

Badaczka zaczyna od prezentacji twórczości i osoby Cypriana Norwida oraz Stanisława Brzozowskiego (*Polskością obarczeni – świadomością wydzwignięci. Czytając Norwida i Brzozowskiego*). Rozdział ten uświadamia nam, jak znaczącym odkryciem było dla eseisty przyswojenie sobie pism tych dwóch bacznych analityków i obserwatorów „polskości”. Obaj „pełnili w życiu intelektualnym i duchowym Czapskiego rolę wyjątkowych przewodników, inspiratorów medytacji moralnej, religijnej, historycznej, kulturowej, którzy wspomagali artykułowanie przenikliwych sądów, wysiłek sięgania do jądra zagadnień