

MAGDALENA BĄK

**WYOBRAŹNIA I SŁOWO.
NUTA CZŁOWIECZA JÓZEFA CZECHOWICZA**

Na ostatni cykl poetycki Józefa Czechowicza, zatytułowany *Nuta człowiecza* (1939), składa się 25 wierszy (trzy ostatnie były napisane po francusku)¹. Badacze są zgodni, iż jest to jeden z najlepszych tomików lubelskiego poety. Wielokrotnie usiłowano przyporządkować poezję Czechowicza do określonego nurtu, kierunku bądź grupy poetyckiej². Istniała ponadto grupa poetów-epigonów skupionych wokół postaci poety. Sam Czechowicz jednak negował przynależność do grupy poetyckiej czy związek z określonym nurtem w literaturze polskiej czy światowej. Pisał w liście do Janusza Różewicza, brata Tadeusza Różewicza:

Mój Boże, nigdy nie twierdziłem, że n a l e ż y pisać tak jak ja. Należy pisać według wewnętrznej muzyki, która nie jest niczym innym jak poruszeniem wyobraźni i wiedzy, uczucia i dna, słowem – natchnieniem, związanym z tym, kto jest natchniony. Jeśli jest to stan mizernego osobnika, jakiejś niedojednostki, to muzyka wyjdzie jak musza kapela...³.

Również poeta wypowiadał się jako krytyk i teoretyk literatury. Był artystą świadomie korzystającym ze spuścizny modernizmu światowego i polskiej awangardy⁴.

W swojej analizie chciałabym skupić się przede wszystkim na linearnej interpretacji wierszy, wskazując na ich związek z całością tomiku. Postaram się także odpowiedzieć na pytanie o podstawowe dominanty cyklu, elementy świadczące o jego homogeniczności. Inną

¹ J. Czechowicz, *Nuta człowiecza*, Warszawa 1939.

² A. Niewiadomski pisze o problemie z przyporządkowaniem poezji Czechowicza do różnych „-izmów”.

Zob. A. Niewiadomski, *Imiona syntez. O kluczu do systemu poetyckiego Józefa Czechowicza*, [w:] *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, red. J. Święch, Lublin 2004, s. 121-142.

³ List z 4 XII 1937 r., [w:] J. Czechowicz, *Listy*, oprac. T. Kłak, Lublin 1977, s. 384.

⁴ Zob. A. Kluba, *Poezja czysta Czechowicza. Rekonstrukcja poetyki sformułowanej*, [w:] eadem, *Autoteliczność. Referencyjność. Niewyraźalność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*, Wrocław 2004.

ważną kwestią podjętą w niniejszej analizie będzie status podmiotu całego cyklu (jego „cykliczność”, spójna tożsamość lub jej brak, związki z podmiotem autorskim). Nie będę umieszczać twórczości Czechowicza ani tego tomiku na „literackiej mapie” poezji dwudziestolecia. W kręgu tych rozważań należałoby bowiem także prześledzić twórczość translatorską Czechowicza i jego związki z modernizmem europejskim (głównie Joyce’em i Apollinaire’em). Niewątpliwie jednak poezja ta przekracza ramy poetyki swojego czasu; na tle innych poetów czy grup poetyckich jest oryginalna i niepowtarzalna.

Tomik rozpoczyna się od liryku *Jesienią*, który jest jednocześnie metatekstowym wprowadzeniem w cały cykl. Pierwszoosobowy podmiot liryczny, który ujawnia się za pomocą czasowników: „słucham”, „czatuję”, „może usłyszę”, jest bezpośrednim świadkiem przemian, jakie dokonały się w przyrodzie. Stosowną do opisu przyrody technikę można nazwać malarską i muzyczną. W pierwszej zwrotce podmiot zwraca uwagę na barwy, jakimi mieni się jesienny, deszczowy ogród:

w oknie chmur plamy deszczowa sieć
ogród to rdzawość czerwień i śniedź
w kroplach co ciężkie na brzoskwiń listkach
niebo kuliste błyska i pryska⁵.

Opisuje się naturę za pomocą plam barwnych. Dodatkowo widziany obraz jest rozmywany przez padający deszcz, zaś całość rozświetla jasność pochodząca z nieba („niebo kuliste błyska i pryska”⁶). Tę impresjonistyczną w gruncie rzeczy technikę opisu natury (najistotniejsze są barwa, plama koloru, subiektywny opis chwilowego wyładowania, wieloznaczność deskrypcji) przekształca się w kolejnej strofie w opis za pomocą dźwięków. Podmiot zwraca uwagę na odgłosy, jakie do niego docierają w trakcie burzy w ogrodzie. Nazywa siebie „jesiennym gościem”, podkreślając tym samym, iż jest kimś z zewnątrz, kimś nienależącym do przestrzeni ogrodu. Metaforę wnętrza i zewnątrz dodatkowo podkreśla przestrzeń ogrodu, w której znajduje się podmiot. Jak wskazują użyte czasowniki, odbiorca tego spektaklu natury jest niezwykle wyczulony na najdrobniejsze zmiany jej stanów:

(...) słucham szelestów jesienny gość
mało wód szmeru szumu nie dość

⁵ Korzystam z wydania J. Czechowicz, *Wiersze*, wybór i przedmowa Cz. Miłosz, Warszawa 1997, s. 187-220.

⁶ *Ibidem*, s. 189.

czujnie czatuję rankiem przy oknie
gdy kwiat opada w kałużę ogniem⁷.

Z zaszłuchania w świat ogrodu, z zapatrzenia w jego barwy rodzi się w podmiocie nadzieja usłyszenia tytułowej „nuty człowieczej”. Z powodu wieloznaczności ewokowanych obrazów nie wiadomo, czy owa „nuta” dobiedzie się „z samego dna” podmiotu jako indywidualium ludzkiego czy też z wnętrza natury. Dookreśla jednak podmiot liryczny, iż nuta człowieka „dzwoni mocno i ostro”. Nie jest tylko jednym z elementów w gamie dźwięków, ale jest podporą dla całego nieba („a niebo całe dźwiga jak sosnąb”⁸). „Nuta człowiecza” to taki dźwięk czy taki rodzaj różnych dźwięków, które na firmamencie nieba decydują o jego istnieniu, podtrzymują je. Tak oto wprowadza poeta w polifoniczny cykl wierszy, których celem jest uchwycenie wielorakiej natury ludzkiej. *Jesienią* eksploruje motyw ogrodu ziemskiego, w którym podmiot usiłuje dosłyszeć „nutę człowieczą z samego dna”. Ów motyw w liryku następnym zostaje wzmocniony przez symbolikę jabłka, popularnego znaku grzechu pierwotnego. O ile w pierwszym liryku podmiot spoglądał na ogród, rejestrował zmiany flory w jego obrębie, o tyle w *Jabłku życia* mówi o powrocie do niego. Upływ czasu opisany jest jako przemijanie kolejnych lat, ich odsuwanie się od podmiotu, który jest jedynym „statycznym” punktem orientacji: „niejeden rok uchodzi od dłoni które piszą”. Użyte czasowniki w pierwszej osobie: „uchodzę”, „wejdę” wskazują, iż „ja” liryczne jest tożsame z tym, który pisze, z tym, który usiłuje „odgonić wizyj puszysty zwarty natłok”. W liryku tym mowa jest o dwojakim rodzaju ruchu: o ucieczce, uchodzeniu z jakiegoś miejsca, oraz o przybywaniu: „spokojnie wejdę starzec w odwiecznych ognisk światło”. Linia ludzkiego życia, pojmowanego jako droga, rysuje się od odchodzenia, ucieczki do spokojnego wchodzenia starca w wieczność pojmowaną jako światło. Pierwsza strofa ma formę konstatacji, opisu *status quo*, z kolei strofa druga napisana jest w czasie przyszłym („zakwitną kiedyś...”⁹). W projektowanej wizji przyszłości podmiot jako starzec wejdzie „w odwiecznych ognisk światło”, zaś nowe życie przyjmie z ochotą (życie, jak się wydaje, po przekroczeniu progu śmierci, w innej, idealnej rzeczywistości). Pasywna postawa, jaką „ja” liryczne prezentowało w pierwszej strofie, w nowej przestrzeni przejdzie w postawę aktywną:

(...) bom żył dwojaką siłą czekania i kochania
i nie ucieknę dłonią żywot ujmę jak jabłko¹⁰.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, s. 190.

¹⁰ Ibidem.

Jabłko w sferze rzeczywistości ludzkiej, empirycznej, oznaczać mogłoby, zgodnie z biblijnym obrazowaniem, symbol poznania dobra i zła; byłoby znakiem zerwania przymierza z Bogiem. W przywołanym kontekście jabłko staje się symbolem pozytywnym; podmiot ujmie je w swoją dłoń jako nagrodę za życie wypełnione oczekiwaniem i miłością.

Kolejny liryk z cyklu ewokuje nastrój przygnębienia i smutku. Przyszłość, odwrotnie niż w *Jabłku życia*, jawi się jako zagrożenie. Horyzont spojrzenia podmiotu wypełniają groźne i niebezpieczne wizje, spowodowane brakiem pewności tego, co nastąpi:

(...) jutro czyha we wszystkim
nim do niego zegary dotrą
błyskawic jarzy się błyskiem
widnokrąg
koniec dnia ma oczy sarnie
błyskawice chwytają za nóż
nam i bitwom elementarnym
na dwoje wróżący janus¹¹.

Podmiot uzewnętrznia własne przygnębienie i strach. Odczucia te eksterioryzuje na świat przyrody. W pierwszej zwrotce natura nacechowana jest przemijaniem i melancholią. Niestalność świata i dojmujący nastrój zasmucenia został odczytany jako znak dany przez Persefonę:

smutku pora siwa
porosła mieszkania sprzęty
wiatr chmurzyska przywiął
bladym odmętem
okno szumiące krzaki
kosaciec powiewa dłonią
to ty dajesz znaki
persefono¹².

Zmienność pór roku, i przyrody w ogóle, została zrozumiana w pierwotny sposób: jako wynik przychodzenia i odchodzenia córki Demeter z ziemi do Hadesu. Pierwsza zwrotka ewokuje świat znajomy i bliski, jest to świat domu (mieszkanie, domowe sprzęty). Przestrzeń ta pogrążona jest w smutku, co dodatkowo wzmacnia opis zjawisk przyrody: wiatr, chmury. Druga zwrotka ma charakter wizyjny: jest projekcją „jutra”, którego nadejście objawia się poprzez

¹¹ Ibidem, s. 191.

¹² Ibidem.

błyskawice, niepokój podmiotu („koniec dnia ma oczy sarnie”¹³), „bitwy elementarne”. Zjawiskom przyrodniczym (wiatr, błyskawice) towarzyszy poczucie braku stabilności, co konstatuje podmiot odwołaniem do podwójnego oblicza Janusa. Przestrzeń ostatniej, trzeciej zwrotki *Rymów pobożnych* jest przestrzenią miasta, inaczej niż w dwu poprzednich wierszach. Podmiot błądzi po mieście, czego wyrazem, na poziomie budowy utworu, są impresjonistyczne spostrzeżenia, zapisane za pomocą krótkich, zdynamizowanych wersów. Do podmiotu docierają odgłosy miasta, a w zasadzie jedynie jego echa, strzępy dźwięków, które tworzą wrażenie kakofonii:

(...) błądząc miastem nad sobą się uzał
ang ang ang
katedr sennych dzwonienie
łamię ulic promienie¹⁴.

Światła miasta porównane zostały do stacji Męki Pańskiej. Porównanie to przydaje ewokowanemu obrazowi eschatologiczny wymiar:

(...) neonów konstelacje
jak męki pańskiej stacje
krwawią asfalt
blask czerwona perła duża
ang ang ang¹⁵.

Zarówno przestrzeń, jak i pora dnia mają złowieszczy charakter, osaczają podmiot, wprowadzają go w stan permanentnego zagubienia. W powtarzalnym, refrenicznym wersie „błądząc miastem nad sobą się uzał” odsłania podmiot swoje zagubienie w urbanistycznej przestrzeni. Poprzez użycie metaforycznego określenia „błądząc miastem” wyraża się nie tylko sposób przemieszczania się w obrębie tego miejsca, ale także jego charakter. To także miasto jest chaotyczne, błędne. Ostatnie wersy wiersza odsłaniają jego *quasi*-modlitewny charakter poprzez odwołanie do wschodniochrześcijańskiego wyobrażenia Matki Boskiej:

(...) błądząc miastem nad sobą się uzał
tak by szepnąć mogła z mozaiki w bazylice
roniąca perły eleusa¹⁶.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 191-192.

¹⁶ Ibidem, s. 192.

Perły, jakie roni Eleusa, choć niezgodne z jej ikonicznym wyobrażeniem, są symbolem współczucia Matki Boga dla cierpiącego człowieka. W kontekście wcześniej wyeksponowanej burzy i przywołania mitu o Persefonie perły mogą oznaczać deszcz, znak empatii i współodczuwania ze strony chrześcijańskiego Boga. Z tego powodu tytuł liryku jest dwuznaczny. *Rymy pobożne* nie oznaczają modlitwy dziękczynnej składanej przez człowieka, ale są „rymem”, dźwiękiem dawanym przez Boga człowiekowi¹⁷.

Przestrzeń błędnego miasta powraca w kolejnym wierszu zatytułowanym po prostu *Pod Dworcem Głównym w Warszawie*. Jak wskazuje jego tytuł, dominuje ton opisu dworcowej przestrzeni:

z okien bryzgało blaskiem
królował w niklach bufet
biły pod sufit płaski
fontanny kwiatów kruche¹⁸.

Przedmiotem opisu nie jest jednak dworzec, ale jego „mieszkańcy”. Poeta unika litości w stosunku do żebraków. Ich deskrypcja jest skontrastowana z obrazem sytych podróżnych. Bufet, centrum dworcowego życia, tętni „dźwiękami” świata, w którym nie ma głodu:

(...) alkoholu symfonie
fugi¹⁹ jarzyn i mięsa
ciszej grajcie w agonii
żywy głód się wałęsa²⁰.

Żebraków określa jedynie ich głód, co zostało odzwierciedlone w zastosowanej metonimii:

(...) jeden głód kaszle szczeka
drugi głód palce łamie
na cóż trzeci głód czeka
drząc we wnęce przy bramie²¹.

¹⁷A. Tyszczyk zauważa, że wieloznaczność poezji jest celowym zamysłem Czechowicza: „Strukturalna niejasność metaforycznych obrazów, w której metafora stanowi analogon «aluzji kształtu» oscylującego między znaczeniem dosłownym i symbolicznym, to fundamentalna cecha jego poetyki”. A. Tyszczyk, *Czechowicz i miasto*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003, s. 56.

¹⁸J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 193.

¹⁹Zob. T. Kłak, *Wstęp*, [w:] J. Czechowicz, *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, BN I 199, Wrocław 1985, s. LXXXV-C.

²⁰J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 193.

²¹Ibidem.

Podobnie bogaci podróżni, jak i inni bywalcy dworcowego bufetu, zostali określani poprzez fakt nieodczuwania głodu, to oni są syści („firanki płyną / dają tło ceniom sytych”²²). Od opisu zwykłej przestrzeni podrzędnej jadłodajni przechodzi poeta do opisu kondycji społeczeństwa. Głód potraktowany został przez niego jako fenomen przede wszystkim społeczny. Jest oznaką pustki:

(...) wielookie zarosłe
 twarze głodów człowieczych
 to są biedne księżycy
 spustoszałych wszechrzeczy²³.

Została użyta liczba mnoga („głody człowiecze”), tak aby wzmocnić efekt i pokazać eskalację głodu. Liryk zamyka konstatacją podmiotu, iż z powodu biednych, „głodów” „runą mocne twierdze jerycha”²⁴. W interesujący sposób nawiązał poeta do biblijnej historii zdobycia Jerycha przez Jozuego²⁵. „Głody człowiecze” wydawanymi przez siebie dźwiękami (dyszając, kaszląc, szczekając) zdobędą obiecane przez Boga miasto. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, iż Czechowicz odwołuje się do tradycji greckiej, jak i chrześcijańskiej w „żywy” sposób. Traktuje historie mityczne i biblijne jako wiecznie obecne, aktualizujące się w życiu człowieka. Przywołane opowieści z mitologii i historii z Biblii nie są inkrustacjami, ale są swego rodzaju reinterpretacją ich treści²⁶. Odwołania do nich na przestrzeni całego cyklu świadczą o pojmowaniu ich jako równorzędnych sobie historii. W jednakowy sposób są aktualne w świecie ludzkim; nie oddziela od siebie poeta tradycji chrześcijańskiej i pogańskiej. Każda z nich w równym stopniu służy ewokowaniu kondycji ludzkiej i człowieczego uniwersum.

Kolejny wiersz (*Żal*) ze względu na swój wizyjno-katastroficzny charakter był bardzo często przywoływany w odniesieniu do tragicznej śmierci poety w 1939 roku. Podmiot liryczny sytuuje się na zewnątrz wydarzeń rozgrywających się w nieokreślonym bliżej mieście. Jest przechodniem, który patrzy na chaos zdarzeń, a w zasadzie przeczuwa zbliżającą się katastrofę:

(...) zniża się wieczór świata tego
 nozdrza wietrzą czerwony udój

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ks. Jozuego 1-6, [w:] *Biblia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1981, s. 236-241.

²⁶ Klasyfikacja przetwarzania mitów: S. Stabryła, *Wstęp*, [w:] *Mit, człowiek, literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa 1992.

z potopu gorącego
zapytamy się wzajem ktoś zacz²⁷.

Podmiot wieszczy zagładę nie tylko siebie, ale całego świata. Współodczuwa w swojej wizji przyszłości ze wszystkimi, wciela się w strach, w śmierć wielu ludzi. Podkreśla tym samym poeta bratobójczy charakter walki, przeczuwa, iż wojna oznaczać będzie zabijanie bliźniego:

(...) rozmnożony cudownie na wszystkich nas
będę strzelał do siebie i marł wielokrotnie
ja gdym z pługiem do bruzdy przywarł
ja przy foliałach jurysta
zakrztuszony wołaniem gaz
ja śpiąca pośród jaskrów
i dziecko w żywej pochodni
i bombą trafiony w stallach
i powieszony podpalacz
ja czarny krzyżyk na listach
o żniwa żniwa huku i blasków²⁸.

Śmierć własna, śmierć bliźnich, cierpienie, głód są tematem wielu wizji w *Nucie człowieczej*. Każdy z liryków tomu w mniejszym lub większym stopniu dotyka problemu śmierci. Jedna z badaczek zauważa:

Bez przesady można uznać, iż „ja” Czechowiczowskie jest niewolnikiem przecucia śmierci własnej i tej, którą przepowiada współczesnemu światu. Konsekwencje takiej postawy są wszakże zaskakujące – jego bohater potrafi twórczo eksploatować swoją obsesję, czyniąc z niej narzędzie literackiej ucieczki ze świata żywych. Przenosi się na „tamtą stronę”, po której – jak uważa – także może powstawać poezja²⁹.

W kolejnych lirykach z tego tomu pojawia się tajemnicza i nieokreślona postać, która zaburza harmonię świata „ja” lirycznego:

spokój falowałby ścichał drząc u studziennych cembrowin
mżąc na płomiennych topolach coś nucąc w oczach krowich
tylko że ty mi szalejesz [podkr. – M.B.]³⁰.

²⁷ J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 194.

²⁸ Ibidem, s. 194-195.

²⁹ E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno. Światopogląd poetycki wobec modernizmu literackiego*, Kraków 2006, s. 51.

³⁰ J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 196.

Można jedynie przypuszczać, iż chodzi o śmierć. Podobna postać, jak przytoczona powyżej z *Elegii czwartej*, pojawia się także w *Polakach*. Jednakże nie o dosłowne wyjaśnienie statusu tej postaci idzie. Siła jej oddziaływania wynika właśnie z jej dwuznaczności, pojawia się i znika, niepokoi i dręczy. Jest częścią ekspresyjnej wizji zagłady. Tadeusz Kłak we *Wstępie* do poezji Czechowicza podkreśla, iż śmierć w późnych tomach lubelskiego poety zaczyna się „pseudonimować”, pojawia się pod postacią symbolu, znaku, nie przywołuje się jej wprost³¹. W *Elegii czwartej* o śmierci mówi się w zawołany sposób. Jej przecucie burzy ustalony porządek rzeczy. Podobnie jak w wielu innych wierszach mieszają się wyobrażenia przestrzeni wiejskiej i miejskiej. Podmiot tego wiersza (dość bliski podmiotowi autorskiemu) mówi o sobie:

(...) tyś wrastał w wiślane lato
 gdy tratwy pluskały tędy ciemną na toniach łąką
 gdy w niski pułap upału tłukły ospałe ptaki
 tyś dzień kołysał pomału
 a jaki byłeś jaki³².

Ponieważ doświadcza strachu, niepokoju, zwraca się do wspomnień, do dzieciństwa, by odgonić obawy³³. Ważna w liryku jest także opozycja światła i ciemności. W wizji pastwiska przebłyskiwał „zachodu złoty dar”. Wyobrażenie to napawało pewną harmonią i spokojem (znane domy, lato). Wizję miasta z kolei przeszywał „skośny promień”. Wyobrażenie słońca zbliżającego się do zachodu wywołuje także niepokój i grozę:

(...) bizantyjskie niebo rżało
 na dachy budynków bo dzień wiął
 czerwone płaszcze rzucało³⁴.

Jasność skojarzona jest w tym wierszu z groźną, acz wytęsknioną przestrzenią boską. W „sentencji elegijnej miłosnej” podmiot ma nadzieję, iż jasność pod postacią Hesperusa³⁵ – gwiazdy wieczornej „spłynie” na jego grób, „rozweselając smętarz choć tylko w marmurze”³⁶.

³¹ T. Kłak, op. cit., s. XXXVIII.

³² J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 196.

³³ T. Kłak rozumie pojawiające się w wierszu określenie „teopais” jako zlepek dwóch greckich słów: „theos” – bóg i „pais” – pachole, młodzieniec. J. Czechowicz, *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1985, BN I 199, s. 143. Stąd zwrot ten, w kontekście całego wiersza, rozumiem jako określenie boskiego młodzieńca.

³⁴ J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 197.

³⁵ T. Kłak odczytuje nazwę *hesperus* jako odwołanie do mitologicznego ogrodu Hesperyd. J. Czechowicz, *Wybór poezji*, ed. cit., s. 145. Nie jest to zupełnie bezpodstawna interpretacja, aczkolwiek sposób obrazowania wskazuje, iż chodzi o gwiazdę wieczorną („w z e j d z i e hesperus”; „k r o p e l s r e b r a w ciemności zastruże”; „b l a s k n i k ł y”).

³⁶ J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 197.

W *Polakach* temat śmierci nie pojawia się wprost, ale ukryty jest za wspomnieniami wojennymi. Opis Warszawy wypełniony jest światłem wieczornym, które rozmywa kontury rzeczy, budynków, ulic:

więc najpierw blaski pną się po domach
wyżej i wyżej i gasną na rosie okien (...)
wieczór niweluje zieleń i purpurę
wchodzi po schodach wyżyn na niebo krok za krokiem
otrząsa się w zenicie zatrzymuje rdzawe obłoki³⁷.

Podmiot należący do zbiorowości (opowiada w liczbie mnogiej – „wsparci wzrokiem...”, „milczymy”³⁸) razem z nią spogląda na miasto i zachodzący dzień. Pora wieczorna wydaje się nieprzypadkowa: to czas końca dnia, a w planie symbolicznym oznacza schyłek obecnej epoki, jej „zamieranie”. Wieczór jest także przejściową porą między dniem a nocą, tak jak pamięć jest pośredniczką między terażniejszością a przeszłością. Podmiot razem z innymi usiłuje zapomnieć o śmierci, o ostatecznej konieczności:

(...) pod światła strażą błogo leją się wieczór i lato
wiatr żarliwy radośnie parska
zginęły w drzew zadymce geniusze mroku
jest tak jakby nie grzmiała granica zamorska
jakby nigdy przez falę nie stapał skrzydlaty tanatos³⁹.

Zachłyśnięcie się wieczorem spędzonym w mieście ma nie tylko pozwolić zapomnieć o śmierci, ale także uwolnić od przeszłości. Przyjemny obraz Warszawy burzą wspomnienia i głos, „ten gniew bez żalu”. Liryk zamyka dramatyczną inwokacją do własnego kraju:

(...) czyś to ty ojczyzno serce los
czyś to ty słoneczna jerozalem⁴⁰.

Podobnie jak w poprzednim wierszu, przestrzeń świata codziennego w *Moich zaduszkach* została opisana w opozycji do świata zmarłych. Podmiot tego wiersza, poeta, mocą własnej wyobraźni ożywia świat wręcz mitycznej przeszłości:

³⁷ Ibidem, s. 198.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem, s. 198-199.

⁴⁰ Ibidem, s. 199.

wyprowadzam królów szeregi
 mają szaty zorzanozłote
 ja nad falą ładogi oniegi
 złote szaty fałduję młotem⁴¹.

Po pierwszym i ostatnim wierszu z cyklu jest to kolejny tak wyraźnie autotematyczny utwór. Przeznaczeniem poety jest obcowanie ze zmarłymi, z przeszłością, tak jak i z tworam i własnej imaginacji. Warto zacytować w tym miejscu samego Czechowicza, który w ścieraniu życia i śmierci widział wartość estetyczną:

Są dwa zasadnicze światy: świat żywych i umarłych. Świat żywych jest oparty na dobroci, ale wyraża się w złym. Świat umarłych jest zły, ale wyraża się w pozorach dobroci. Nieustanna gra tych sił zasadniczych jest warunkiem powstawania piękna⁴².

Z tą przestrzenią wyraźnie kontrastuje codzienność, jaka go otacza:

(...) a w tym kraju inaczej świta
 łuski wodne u kryp się łamią
 gwiazdę bladą przez kraty widać
 głosy fabryk ranią i kłamią⁴³.

Pomimo trudu poeta usiłuje opisać własną terażniejszość, ciężką pracę robotników, zmaganie człowieka z rzeczywistością, własnym losem. Konstatuje jednakże: „trudno śpiewać śpiewaniem pisać”⁴⁴. Jak już wspominałam, dychotomia światła i ciemności przekłada się na sposób obrazowania przestrzeni ziemskiej, podzielonej na codzienne doświadczenia i świat pragnień, tęsknot⁴⁵. W wierszu *Przedświt* taki sposób konstruowania poetyckiego obrazu jest dość wyraźny. Wyeksponowane zostało tu przemożne pragnienie ucieczki, uwolnienia się od jarzma swojej materialności. Dzień, który następuje po tytułowym przedświcie, jest tym elementem rzeczywistości, który zagraża podmiotowi:

(...) przedświt schodzi łagodnie ma moc uspokoić uprościć
 lecz zginie gdy się w niebo wleje płonąca miedź⁴⁶.

⁴¹ Ibidem, s. 200.

⁴² Idem, *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 45.

⁴³ Idem, *Wiersze*, ed. cit., s. 200.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ T. Kłak we *Wstępie* mówi o świecie platońskich ideałów. Zob. T. Kłak, op. cit., s. LII.

⁴⁶ J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 201.

Jazda konno ma uspokoić, ukoić rozszalałe zmysły:

(...) można choć konno uciec uciec wzdłuż niskich wierzb
tu koń tu na wprost drogą pachnie jesienna uroda⁴⁷.

Pęd na koniu przeradza się w pogoń, a ta przechodzi w apokaliptyczny wręcz koniec:

(...) zawrzały jednocześnie noc północ świt i wieczór
droga strumień wierzbiny burzą się wirują grzmią
a konie jak urastają gniotąc ogromem jesień
w potwornych obłoków leju znikasz i ty i oni i wszystko⁴⁸.

Chaos, wir rzeczy, pęd na koniu ostatecznie, mocą wyobraźni zostają unicestwione, znikają. Motyw konia, jak przekonuje Kłak w przywoływanym *Wstępnie*, to aluzja do wydarzeń wojennych. Innym elementem związanym z walką jest trąbka żołnierska, której dźwięk przerwał ostateczną pustkę. W trzywersowym zakończeniu, odmiennym od całości wiersza, pobrzmiewa echo poczucia bezsensu walki, która kończy się śmiercią. Trąbka przygrywa opadłym liściom, a być może samej śmierci, jeżeli potraktować wierzbę jako tworzywo żołnierskiego krzyża. Co charakterystyczne, Czechowicz odwołuje się często do percepcji za pomocą zmysłu wzroku i słuchu. Wizja pędzącego konia i jeźdźca jest bardzo plastyczna. Pojawiają się takie określenia jak: „promienie wierzb”, „czerwony pęd”, „niebieski pęd”, „zielony pęd”. Epitety te są znaczące, mają budować nastrój grozy i oczekiwania na nieuchronną katastrofę. Podobnie umaszczenie koni jest istotne (są smoliste i koloru rydzy lub rdzy), gdyż odwołuje się do popularnych wyobrażeń ognistego piekła. Jednocześnie za pomocą języka poetyckiego usiłuje oddać artysta zarówno szalony pęd, jak i strach jeźdźca. Wersy, choć rozbudowane, są zdynamizowane poprzez repetycję krótkich wyrazów. Pojawiają się tylko fragmenty rzeczywistości, która jest opisywana z perspektywy jeźdźca:

(...) powietrze rwiesz to pęd to pęd u czoła wiatr i wiatr
u pięt promienie wierzb unosi wiatr i wiatrem koń⁴⁹.

Zupełnie inną „nutą człowieczą” pobrzmiewa kolejny liryk zatytułowany *Wigilia*. Przede wszystkim jest wyrazem nędzy życia i marności ludzkiego losu. Motyw *vanitas vanitatum* w bardzo ciekawy sposób połączył poeta ze stylizacją na popularną pastorałkę *Lulajże Jezuniu*. Powta-

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem, s. 201-202.

⁴⁹ Ibidem, s. 201.

rzany intertekst „lulajże Jezuniu...” funkcjonuje jak refren, który w końcowym dystychu został wymownie zmieniony:

(...) lulajże człowieku lulajże lulaj
ulubione pieścidełko samotności⁵⁰ [podkreślenie – M.B.].

W centrum Czechowiczowskiej pastorałki jest człowiek biedny, umęczony, nieszczęśliwy, tak jak Syn Boży. Akcent został przesunięty z ubóstwa Chrystusa na znikomość ludzkiej egzystencji. Wymownie opisuje poeta kondycję współczesnego *everymana*:

(...) ach ślepi ach głodni nakryci gazetą
po bramach śpią ludzie centurie chór
im sianem stajenki jest asfalt i beton
z ciała można ułożyć piękny wzór⁵¹.

Matka, podobnie jak Eleusa w *Rymach pobożnych*, jest miłująca, czuła i troskliwa⁵².

Temat wojny powraca w następnym liryku, zatytułowanym *Co sphywa ku nam*. Kłak wskazywał, iż jednym ze źródeł katastrofizmu poezji Czechowicza było osobiste doświadczenie wojny 1920 roku. Jak wskazują także inni badacze, artysta nigdy nie uwolnił się od wojennej przeszłości. Jej echa powracały w twórczości lubelskiego artysty zarówno w sposobie obrazowania, jak i użytej metaforze praktycznie w każdym z tomików poetyckich. Okres pracy nad *Nutą człowieczą* to czas narastania tendencji faszystowskich, antyżydowskich i komunistycznych na świecie. Groza wojny i rozlewu krwi stawała się coraz bardziej realna, co również mogło wpłynąć w pewnym stopniu na rozwój elementów katastroficznych w liryce Czechowicza.

W *Co sphywa...* nakładają się na siebie dwa wyobrażenia przestrzeni przyrody:

listek łódeczka żółta opadający motyl
z dębu na czarnorole
teraz dokoła płoty i płoty
drewniane aureole⁵³...

⁵⁰ Ibidem, s. 203.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Warto także zwrócić uwagę, iż „Jezuniu” i „Matula” pisane są wielką literą, co na tle praktyki poetyckiej Czechowicza jest znaczące. Konsekwentnie używał minuskuly w swojej liryce, zrezygnował z jakichkolwiek znaków przestankowych. W tym wierszu wyraźnie chciał poeta podkreślić rangę i ważność postaci Matki Bożej i Jej Syna.

⁵³ J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 204.

i opozycyjnej do niej przestrzeni walki, wojny:

(...) były tarabany były tarabany
dobyli surmacze głosu z surm
tupotały pułki turkotały czołgi
u stóp gór⁵⁴.

Przestrzeń natury nie jest jednak zupełnie sielska, czyli przyjemna, łagodna, ale jesienna, deszczowa, stąd bardziej nostalgiczna:

(...) a to dobra nowina
choć słońca skośna słońca stroma
słońca sina
choć listopad
i słomy chocholej mokry aromat
w drewnianych drewnianych płotach⁵⁵.

W wierszu tym skontrastowane są dwie perspektywy czasowe: przeszłości i przyszłości. Ukrytym „odbiorcą” wiersza jest naród, żyjący w suwerennej Polsce od 1918 roku. To do niego zwraca się autorski podmiot:

(...) za nami tylko lat dwudziestu ginący obłok
ten czas co sływa ku nam będzie inaczej
niemało znaczy⁵⁶.

Do ojczyzny z kolei zwraca się podmiot bezpośrednio, choć zamiast słowa „ojczyzna” używa szeregu określeń, które na nią wskazują: „mesjaniczna”, „zmartwychwstała”, „matczyna”. Do niej także kieruje swoją prośbę:

(...) z mogił co gąszczem po polach broczą z mogił
z rąk co upadły jak żółty listek dębu
wyśniłaś się wyszłaś na drogi
choć sztandarów zetlały strzępy⁵⁷.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem, s. 205.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

Sugeruje się, iż czas dziejowy jest podobny do epok Owidiusza. Współczesność jest jak mityczny wiek żelazny, w którym najsilniej do głosu dochodzi nuta człowieczej marności. Korzeni duchowych odrodzonej Polski upatruje poeta w cierpieniu, w jej martyrologii:

(...) z mogił co gąszczem po polach broczą z mogił
z rąk co upadły jak żółty listek dębu
wyśniłaś się wyszłaś na drogi
choć sztandarów zetlały strzępy⁵⁸.

Upragniony spokój, brak zbrojnej walki, rozwój ojczyzny były tylko iluzją, snem poety, jak pokazały wydarzenia 1939 roku. Nieprzypadkowo *Sen sielski* znalazł się w tomiku bezpośrednio po tym wierszu. Jego wyraźna funkcja apotropaiczna ma odsunąć przecucie wojny, nieszczęścia i wszelkiego zła. Użyty w *incipicie* przyimek „od” wskazuje na ukrytą prośbę o osłonę przed nieznanymi siłami, co wyraża się w eliptycznym sformułowaniu: „od powały nocy co zwi-
sa”. Efekt ten uzyskuje poeta poprzez nawiązanie do modlitewnej formy litanii: „od powietrza, głodu zachowaj nas Panie”. Maciej Urbanowski zauważa, iż kluczowa dla wiersza jest figura czystości i oczyszczenia:

Sielankowość jest niemożliwa w świecie nieczystym, a tak jawi się on przede wszystkim podmiotowi *Snu sielskiego* – jako świat o zatartych granicach, zmacony, niepokojąco nieprzejrzysty i niejasny. (...) Nieczystość takiego świata budzi lęk – jego „powała” zwi-
sa niczym groźne memento i może nas powalić, a może też – p o w a l a ć, „ubrudzić”. Lęk przed nieczystością jest więc lękiem przed powodowanym przez nie lub też antycypowanym – cierpieniem („nie męczcie”)⁵⁹.

Podmiot tego wiersza doświadcza strachu przed ciemnością, przed tym, co nieznanne: „a ja w gromie stoję północy się boję”⁶⁰. O ile człowiek nie potrafi oderwać się od „dział ludzkich i zwierzęcych”, od swojej codzienności, materialności, o tyle świat flory i fauny może prawdziwie się „modlić”, jest w permanentnym kontakcie z Transcendencją:

(...) ta cicha mowa w rowie
to lepiech
ogłasza wodną spowiedź
gwiazdy maryjne palcami przeciera

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ M. Urbanowski, *Sen sielski – próba lustracji*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, op. cit., s. 110.

⁶⁰ J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 206.

a nam jak mówić gdy za szybą sad
i dalej ule grzedy kopru i marchwi⁶¹.

W wierszu dominują obrazy męki, znoju, od którego podmiot pragnie uwolnić siebie i innych. Sielskość, która pojawia się w tytule, jest zaprzeczeniem opisywanej czyścicowej rzeczywistości (odwołanie do Matki Boskiej, która łagodzi cierpienia dusz czyścicowych; trzcina jako roślina rosnąca u wejścia do Piekieł w *Boskiej komedii* Dantego Alighieri⁶²). Liryk zamyka „prośba” skierowana do omnipotentnego Boga o „oczyszczenie” ze zła, z tego, co krępuje ludzką duszę, w której pobrzmiwają echa modlitwy *Ojcze nasz*:

(...) oczyść nas ktokolwiek jesteś wszędzie
odfruniecie od nas dzieła ludzkie i zwierzęce
po to klęczymy leżąc na słomie jak martwi
od niezliczonych lat⁶³.

Opozycja świata duchowego, wyższego w stosunku do rzeczywistości ludzkiej, materialnej, zwierzęcej pojawia się często w ostatnim tomiku poetyckim Czechowicza. Podmiot w wielu wierszach tęskni i marzy o idealnej rzeczywistości, zaś własne wizje, przecucia, lęki, obawy wpływają na jej poznanie. Jego tożsamość określa także religijny sposób odczytywania rzeczywistości, jej pojmowania i doświadczania. Interpretuje wszystkie wydarzenia, jakie mają miejsce w świecie, jako działanie sił nadprzyrodzonych, boskich. Sfery sacrum i profanum w poetyckim świecie lubelskiego poety nieustannie nakładają się na siebie i wzajemnie się warunkują. Szczególnie świat przyrody jest bliski światu boskiemu, co unaocznia *Plan akacji*. Opis przestrzeni w tym wierszu oddziałuje na wszystkie zmysły niemalże jednocześnie⁶⁴. Natura i jej elementy to obszar objawiania się boskości:

gałąź akacji woń lichtarzy miodu i uciech (...)
ta gałąź skrzydło nieziemskie nagość twoją ubierze⁶⁵.

Dalszy sposób poetyckiego obrazowania także to potwierdza. Przekwitanie drzewa w ogrodzie skojarzone zostało z pojmaniem Chrystusa w Ogrójcu:

⁶¹ Ibidem.

⁶² M. Urbanowski, op. cit., s. 110.

⁶³ J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 206.

⁶⁴ „Jednoczesność wrażeń z różnych porządków zmysłowych tworzy w nich [wierszach] synestetyczny obraz bliski imagistycznym rozwiązaniom Ezry Pounda, ale i Jamesa Joyce’a”. Zob. E. Kołodziejczyk, op. cit., s. 75.

⁶⁵ J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 207.

(...) oto podwórza cierpienie oto ogrodu śmiech
 bo upadł mocno i głucho
 niby spętany jeniec⁶⁶.

Mocą wyobraźni poetyckiej opadające kwiaty robinii akacjowej przypominają niezwykle obrazy:

(...) tam bulgocące żarem hipogryfy
 do wodopoju gna koryncki pasterz
 czy nazareńczyk szanujący słowo⁶⁷.

Najważniejszą siłą kreacyjną w tym wierszu jest wyobraźnia i słowo. „Ja” liryczne ma dostęp do głębi rzeczywistości, do jej tajemnic skrywanych pod powierzchnią codzienności. Tylko podmiot liryczny, posiadający dużą imaginację, potrafi dostrzec i zrozumieć symboliczną szatę świata. Na takie odczytanie wskazuje zakończenie wiersza, gdzie podmiot eksplikuje swoje widzenie ogrodu:

(...) któż wreszcie wyzna co trzeba
 różyce korabie nieba
 lub smutno mówić ogrójec⁶⁸.

Cała scena w ogrodzie odbywa się w momencie zachodzenia słońca, pora często pojawiająca się w *Nucie człowieczej* („na drzewo na miasto zachodzi / napelnia także domu sień / tętentem godzin”⁶⁹).

Kolejne wiersze, które pojawiają się w tomiku, to udane stylizacje pieśni ludowych lub opowiadań o proveniencji ludowej (w sposobie obrazowania, w zasobie leksyki, budowie rymu i strofy). *Kompozycja* jest poetycką wprawką w ten typ liryki, jak można wywnioskować z zakończenia:

(...) jakież upał
 grono chwil znojnych in quarto
 samolotu cień pomknął po miedzy
 cóż na szosie
 tam jedzie nawet spojrzeć nie warto
 lepiej w książki po łaskę wiedzy⁷⁰ [podkreślenie – M.B.].

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem, s. 208.

Podmiot liryczny – „opowiadacz” o Krystce i bożycu nie jest narratorem wszechwiedzącym. Kiedy opisuje otoczenie Krystki, powiada:

(...) krystka nuci na haldach
radość tupie po ganku
szosą ja sam nie wiem co jedzie⁷¹.

Wersy są krótkie, wewnątrznie zrymowane, zasób leksykalny bliski jest mowie potocznej. Postać bożyca (derywacja od Boga), pojawiającego się znikąd, przypomina leśnego fauna lub inną tego typu figurę, pochodzącą być może z ludowej wyobraźni. *Kompozycja* wprowadza w „podcykl” wierszy stylizowanych na ludowe przyśpiewki, ewokujących świat „cudowności” polskiej wsi⁷². Należą do nich: *Ze wsi*, *Pieśń o niedobrej burzy*, *Jeszcze pejzaż*, *Opowiadanie*, *Sen sielski*. Czechowicz był szczególnie zainteresowany poezją ludową ze względu na jej charakterystyczny rodzaj instrumentacji i określoną budowę strofy. Zaśpiewy, wyrażenia onomatopieczne, silnie zrytmizowane, powtarzające się refreny zaczerpnął poeta z tego rodzaju poezji.

Sposób tworzenia świata poetyckiego u Czechowicza podobny jest do technik kubistycznych⁷³. Celem obrazu poetyckiego nie jest *mimesis*, ale ekspozycja nowatorskiego spojrzenia na rzeczywistość, której wybrane elementy zostają wypreparowane, pomieszczone i dopiero później połączone przez artystę w całość. W wielu wierszach w taki *quasi*-kubistyczny sposób łączy poeta różne elementy (własne wrażenia, doznania, zasłyszane rozmowy, piosenki ludowe, kołędy, kołysanki) w jedną poetycką całość. Często także artysta „żongluje” słowami, odkrywa brzmieniowe podobieństwa słów (stąd częstym środkiem w jego poezji jest figura etymologiczna lub pseudoetymologiczna). Jako przykład tej techniki niech posłuży fragment z wiersza *Ze wsi*:

tych kijanek tych praczek u potoczka
kujawiak kujawiaczek
siwe oczko śpij
bura burza od boru
i jak bór dudni piorun
rzucili na wodę złocisty kij⁷⁴.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Poetycka wrażliwość Czechowicza na świat wierzeń i tradycji wsi bliska jest tej, którą reprezentował w swojej twórczości lirycznej Tadeusz Nowak. Zob. A. Węgrzyniak, „*Bo sen się zawsze kruszy w siano...*”. Czechowicz – Nowak, [w:] *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, op. cit., s. 305-314.

⁷³ Określenia „kubistyczny” używam w sensie genologicznym, nie historycznym. Zwracam tylko uwagę na podobieństwo tej techniki z praktyką poetycką Czechowicza.

⁷⁴ J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 209.

Poeta był szczególnie wrażliwy na dźwięki, brzmienia słów i ich zestawienia, wydobywające akustyczne podobieństwo lub dające efekt rytmiczności. W *Pieśni o niedobrej burzy* efekt mroczności, wiejącego wiatru i zbliżającej się burzy wywołał poeta powtarzalnością jednako brzmiących zwrotek, zbliżonych do ludowej zaśpiewki:

oj zaszumiały chmiele winograpy
ponuro ponuro
kiedy sypnęło lazurowym gradem
za górą⁷⁵.

Poza stylizacją warto także zwrócić uwagę na autoteliczność tego wiersza. Pojawia się w nim postać „malowanego muzykanta”, niespokojnego ducha, który jest wiecznie ścigany przez śmierć. Muzykant w tym liryku bliski jest poecie, gdyż obaj są wrażliwi na dźwięki, jakie wydają słowa. Owemu „muzykowi” towarzyszy nastrój niepokoju i przecucie burzy, która jest synonimem nieszczęścia, bliżej nieokreślonej katastrofy („oj malowany panie muzykancie / zła chwila zła chwila / już się most z pawiem na młynowym stawie / przechyla”⁷⁶). Jacek Kopciński, powołując się na badaczkę folkloru i poezji Czechowicza Marię Jakitowicz, zauważa, iż *Pieśń...* naśladuje znany schemat ludowej pieśni weselnej⁷⁷. Byłyby to jednak zaślubiny z groźną, acz w jakiś sposób upragnioną śmiercią, stałą obsesją poety. Kopciński źródła postaci „malowanego muzyka” upatruje w tradycji ludowej:

„Malowany pan muzykant” trafił do wiersza Czechowicza wprost z ludowych pieśni o pięknych jak malowanie śpiewakach, którzy swoją muzyką rozkochują w sobie najbardziej nadobne we wsi panienczki, za co najczęściej płacą śmiercią, ginąc z ręki mniej pięknego, ale za to bogatego i silnego rywala. Właśnie w takich melodramatycznych okolicznościach pogrzeb spotyka się z weselem⁷⁸.

Jak zauważa dalej badacz, prawdziwym dramatem muzykanta nie jest jego nieszczęśliwa miłość, ale fakt, iż *ś w i a d o m i e* igra ze śmiercią. Świadczy o tym ostatnia zwrotka:

(...) ej malowany panie muzykancie po coś
grał z gradem grał z gradem⁷⁹.

⁷⁵ Ibidem, s. 210.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ J. Kopciński, *Powieszony podpalacz (Pieśń o niedobrej burzy)*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, op. cit., s. 42-43.

⁷⁸ Ibidem, s. 45.

⁷⁹ J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 211.

„Niedobra burza” jest symbolem zbliżającej się śmierci, być może samobójczej („głowa pod mostem nad nią wody welon (...) czy będziesz w raju czy ty będziesz w rajskiej / koronie”⁸⁰). W wierszu tym wprost mówi się o fascynacji śmiercią, a przynajmniej jej pragnieniu. Muzyk nie zważa na „przeciwności”, ale z ochotą idzie w jej ramiona. *Pieśń o niedobrej burzy* to historia śmierci młodego muzyka napisana „pod dyktando” wersyfikacji pochodzącej z pieśni popularnej na wsi. O „innej śmierci” niż tej z *Pieśni...* mówi następujący po nim wiersz zatytułowany *Obłoki*. Czechowicz – następca symbolistów – z niezwykłą siłą metaforycznego oddziaływania opisał naturalny element ludzkiej egzystencji – obłoki. Uczynił je w swoim wierszu czymś bliskim codziennemu doświadczeniu („obłoki przyjaciele pastuszego świtania / nad wioską biały wieniec u strzech i kalenic”⁸¹), ale obłoki to także desygnat odwołujący się do rzeczywistości wyższej, do transcendencji („olbrzymie niebo”; „te kamienie bez wagi skądś z fruujących krajów”⁸²). Użycie określenia „obłoki” także jest znaczące; przypomina brzmieniowo „opokę” lub „opoki”. Początkowa perspektywa opisu tytułowych obłoków wskazywała, iż spogląda się na nie z góry. W ostatniej części liryku kierunek spojrzenia ulega zmianie. Ogląda się je z góry, czyli mając je „pod sobą”:

(...) obłoki ujrzeć z góry to ujrzeć niw rozłogi
świat z białymi dziurami niby książka we śnie
oczy się niepokoją wtedy szukają drogi⁸³.

Choć owe „patrzące oczy” znajdują się w przestrzeni chmur, w wyższym świecie, szukają jakiegoś materialnego punktu zaczepienia. Jest nim droga, która w tym wierszu jest także metaforą drogi życia, u której kresu jest śmierć:

(...) jest droga pod olbrzymim niebem nisko na którym
obłoki obłoki obłoki drogą idzie staruszka tobołek
niesie w ręce ciemnej spracowanej⁸⁴.

Stara kobieta, przeżywszy całe życie, ze swoim „życiowym bagażem” wyrusza w podróż do innego świata.

W wyodrębnionym przeze mnie „podcyklu” wierszy ewokujących świat wsi można także umieścić *Opowiadanie*, ponieważ w podstawowym planie fabularnym eksponuje ono ludowy sposób pojmowania świata. „Ludowa epistemologia” to dostrzeganie cudowności w świecie,

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ibidem, s. 212.

⁸² Ibidem.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibidem.

to postrzeganie przekraczające ramy racjonalnego myślenia. Czechowicz stara się uchwycić pierwotny sposób ujmowania rzeczywistości, który polega na dostrzeganiu jej magii, zjawiskowości. Agata Stankowska tak pisała o niezwykłości rządzącej światem poezji Czechowicza:

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 nastrojem⁸⁵.

Przekształcanie rzeczywistości, jej twórcza eksploracja leży u podstaw poetyki i poezji lubelskiego artysty. Wspomniane *Opowiadanie* bliskie jest w sposobie narracji i materii przytoczonej historii poematom Bolesława Leśmiana, takim jak *Dusiołek* czy *Topielec*. Dian⁸⁶, o którego tożsamości prawie nic nie wiadomo, prowadzi bliżej nieokreślone obliczenia matematyczne („dian kończący rachunki...”; „dian wracaj wróć do wyliczeń”). Spogląda na starca, zaś grupa „dian i starzec” oglądana jest przez poetę, który w liryku odsłania swoje „ja” („odbiegam od rytmu wiersza dian patrzy ze schodów wielkich”⁸⁷). Uwidacznia się poprzez serię tych spojrzeń i zmian perspektyw metatekstowy charakter wiersza-opowiadania⁸⁸. *Opowiadanie* jest ewokacją kreacyjnych sił poety, który z materii własnej wyobraźni, niezwykle sensualnie doświadczanego świata tworzy nową poetycką rzeczywistość. Podobnie rzecz ma się z wierszem *Jeszcze pejzaż*. Dominuje w nim perspektywa osobistego, zmysłowego percypowania świata. Docierają do podmiotu obrazu rustykalnego pejzażu („drogę wóz turkotem napoił / ptak to obleciał jasną pręgą / oplótl oplątał (...) a jezioro u drogi jak szklane słońce”⁸⁹), jego dźwięki i brzmienia („przez pola piosnka przebiega / spod sznurów opada i wzłata / echo ją goni a huśtawka skrzypi”⁹⁰). *Jeszcze pejzaż* to zbiór impresji, wrażeń rozświetlonych słońcem, roziskrzonych wspomnieniami domu, do którego podmiot zmierza:

(...) jedź
dom blisko
dom blisko już⁹¹.

⁸⁵ A. Stankowska, *Konstruktor wyobraźni. O „Opowiadaniu” Józefa Czechowicza*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, op. cit., s. 165.

⁸⁶ T. Kłak podaje dwie etymologie wyrazu „dian”: gr. *dios* oznacza zrodzonego z boga, boskiego lub pochodzi od łacińskiej nazwy goździka – *Dianthus* (złożenie z *dios* i *anthos*), [w:] J. Czechowicz, *Wybór poezji*, ed. cit., s. 157.

⁸⁷ Idem, *Wiersze*, ed. cit., s. 217.

⁸⁸ Zob. idem, *Wybór poezji*, ed. cit., s. 162.

⁸⁹ Idem, *Wiersze*, ed. cit., s. 213.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Ibidem.

Motyw domu w tomiku pojawia się wielokrotnie. Zawsze oprócz sensu dosłownego zawiera w sobie sens metaforyczny. Dom to powrót do miejsca bliskiego, znajomego, do centrum życia. O ile wiersz ten, jak podkreśla jego tytuł, jest obrazkiem, widoczkiem wiejskiego pejzażu, o tyle wiersz następujący po nim – *Modlitwa żałobna* – jest już zapisem wizji poetyckiej. Choć wielokrotnie śmierć w poezji Czechowicza była waloryzowana dodatnio, liryk ten odsłania jej nihilistyczny aspekt. Śmierć oznacza przede wszystkim nieistnienie. Jest unicestwieniem wszelkiego bytu, jakiegokolwiek rodzaju życia:

że pod kwiatami nie ma dna
to wiemy wiemy
gdy spłynie zórz ogniowa kra
wszyscy uśniemy⁹².

Śmierć w wizji poetyckiej Czechowicza dotyka nie tylko człowieka, ale cały jego świat duchowy i materialny, nawet jego przeszłość. Wraz ze śmiercią, która w *Modlitwie...* nabiera wymiaru totalnego i eschatologicznego, przestanie także istnieć czas:

(...) będzie się toczył wielki grom
z niebiańskich lewad
na młodość pól na cichy dom
w mosiężnych gniewach
świat nieistnienia skryje nas
wodnistą chustą
zamilknie czas potłucze czas
owale luster⁹³.

Przemysław Czapliński, pisząc o *Śmierci* Czechowicza z tomu *Kamień* (1927), tak interpretował ów „brak dna” w *Modlitwie...*:

Konsekwencje takiego poglądu z jednej strony są oczywiste: brak dna to brak metafizycznego oparcia, to śmierć jako horyzont życia. Ale z drugiej strony jeżeli śmierć, i tylko ona, jest dnem życia, a więc jeżeli dna nie ma, tedy człowiek w darze od nicości otrzymuje wieczność bez dna. Rzutuje to także na wyobrażenia o wieczności chrześcijańskiej, która ze względu na swój absolutny charakter jest czasem bez dna, a więc synonimem otchłani⁹⁴.

⁹² Ibidem, s. 215.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ P. Czapliński, *Świat bez dna. Śmierć w poezji Czechowicza*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, op. cit., s. 35.

Śmierć traktował poeta ambiwalentnie. Z jednej strony uwidaczniała się jego fascynacja nią (w obrazach śmierci jako transcendencji), a z drugiej strony nie mógł przestać myśleć o śmierci jako o nieistnieniu, ostatecznym końcu. Aporia śmierci, o której pisał cytowany powyżej poznawski badacz, tkwi również w interesującym mnie liryku. Nie ma w nim elementu pragnienia śmierci, a tym samym przejścia do lepszego świata; o śmierci mówi się pejoratywnie, jest „nocą ostateczną” w opozycji do radosnego, żywiołowego dnia. Jest jednakże naturalne poczucie nieuchronności jej nadejścia. Z tej świadomości rodzi się modlitwa o pełnię życia. Paradoksalnie tematem głównym wiersza nie jest ani śmierć, ani żałoba, ale modlitwa do Najwyższego o spełnienie w życiu:

(...) którego wzywam tak rzadko Panie bolesny
 skryty w firmamencie konchach
 nim przyjdzie noc ostatnia
 od żywota pustego bez muzyki bez pieśni
 chroń nas⁹⁵.

Pojęcie muzyki w poezji Czechowicza metaforyzuje się i traci na jednoznaczności. Muzyka jest synonimem pełni życia, harmonią różnorodnych dźwięków, różnych „nut”. Przez swą metaforyczną wieloznaczność muzyka oznacza także zdolność do słyszenia muzyki, jaką tętni rzeczywistość i cały świat.

Przedostatni wiersz cyklu zatytułowany jest *Westchnienie*. Wieloznaczność zwrotu „włodzimierzu” pozwala przypuszczać, iż jest to zwrot do mężczyzny o imieniu Włodzimierz lub być może inwokacja do miasta Włodzimierz. Drugie odczytanie sugeruje poetycki opis miasta, stanowiący oś konstrukcyjną wiersza. Podmiot rejestruje wiele subiektywnych wrażeń, które jednocześnie stanowią podstawę deskrypcji miasta. Użyte epitety podkreślają malarstwo urbanistycznego pejzażu („perłowy step nieba”, „księżyc podbiał”, „cień dzwonnicy”⁹⁶). Poetycki opis pobudza naraz różne zmysły odbiorcy. W mieście „parowozy gdzieś za stacją / oddychały długo (...) / pachniało nad rzeczką”⁹⁷; dochodzi do uszu podmiotu „pianie okolicy”. Liryk ten to rodzaj impresji z wizyty w mieście. Jak wskazuje sam tytuł, to rodzaj westchnienia „dla” lub „o” miejscu, w którym „ogrom cerkwi płynął w drzewach”⁹⁸.

Tom *Nuta człowieka* kończy liryk *Piosenka czeski domek*. Tytułowy czeski domek to poetycka przestrzeń, gdzie bytuje poeta. Stworzony został ręką siły wyższej:

⁹⁵ J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 216.

⁹⁶ Ibidem, s. 219.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ibidem.

(...) zbudował anioł na łąkach łun
z rozkwitłych witek migdałowca
czeski domek taki mały figlarny dom⁹⁹.

Określenia domu to tym samym epitety służące do opisu poezji, jak miało to na przykład miejsce w *Jeszcze pejzaż*. Tom poetycki kończy się wyraźnym oznajmieniem autotematycznym:

od strony strun od strony strun
kończy się fantaplastyczny tom¹⁰⁰.

Strona strun to strona praktyki poezjotwórczej, w której poeta jest demiurgiem. To on decyduje o kształcie swej kreacji i jej końcu, w sposób doskonały panuje nad swoim dziełem. Poeta określa siebie „świtowym wędrowcem”, świadkiem budzenia się do życia nowego dnia. Materią poezji jest wyobraźnia, ale także percypowana rzeczywistość, zapamiętane pejzaże, wspomnienia radości i lęków.

Początek i koniec *Nuty człowieczej* jest wyraziście zaznaczony metatekstową ramą. *Jesienią* wprowadza w temat przewodni, którym jest wieloznaczna tytułowa „nuta człowiecza”. „Fantaplastyczny tom” wieńczy, wzniesiona ręką anielską (przypuszczalnie symbol natchnienia), budowla poetycka. Jedna z badaczek tak pisała o metaforze domu w twórczości Czechowicza:

Przestrzeń domu poeta traktuje na równi z przestrzenią wewnętrzną. Dom to metafora jego samego, dom-psychika. Na teraźniejszość patrzy przez pryzmat lęków zrodzonych w domu dzieciństwa¹⁰¹.

„Czeski domek” implikuje wszystkie wskazane sensory; przez swą wieloznaczność jest jednocześnie znakiem poezji, jak i przestrzeni mentalnej poety.

Piosenka... jest podzielona na trzy sekstyny. W ostatniej uwypuklona jest kruchość i nietrwałość poetyckiego natchnienia:

(...) cheski domek mi żółknie jak papier wszere
prócz dachu stanie żółtolity¹⁰².

⁹⁹ Ibidem, s. 220.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ E. Kołodziejczyk, op. cit., s. 87.

¹⁰² J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 220.

Tom zamyka napawające nadzieją na dalszą twórczość, dalszą „muzykę” wykrzyknienie:

(...) o przynieście tu lubelskiej rzeczulki nóż
ukroimy wędrówkę świtu¹⁰³.

Materia konkretnej, lubelskiej rzeczywistości przenika do świata „świtowego wędrówca”, który jest w nieustannej podróży po poetyckich włościach.

Na całościowy, homogeniczny charakter tomu można wskazać także z innej – nie meta-tekstowej perspektywy. W sekwencję wierszy wpisana jest znacząca perspektywa czasowa, która wpływa na zamysł całości. Tomik rozpoczyna się od wiersza, który w tytule zaznacza swą wyraźną temporalność – *Jesienią*. W kolejnych wierszach, choć wskazówka co do czasu nie pojawia się dosłownie, zauważalne są dwa porządki czasowe: linearny czas kalendarzowy oraz czas liturgiczny. Po *Jesieni* i *Moich zaduszkach* następuje *Wigilia*, zaś w *Jeszcze pejzaż* mowa jest o Wielkiej Nocy („jedź / wielkanoc tuż tuż”¹⁰⁴), a więc w porządku kalendarzowym, o wiosnie. W *Modlitwie żałobnej* istnieje realna groźba unicestwienia świata i czasu. Oba porządki czasowe nakładają się na siebie, tak iż odnosi się wrażenie, że wszystko dzieje się w jakimś mitycznym bezczasie, *in illo tempore*.

Współ z uświęceniem czasu następuje sakralizacja przestrzeni, co odzwierciedla się w użytych metaforach. W wierszu *Co spływa ku nam* w deskrypcji wiejskiej przestrzeni drewniane płoty okalają ziemię jak aureola, ziemia jest porównana do ikonicznych wyobrażeń świętych („teraz dokoła płoty i płoty / drewniane aureole”¹⁰⁵). Podobnie w *Planie akacji* – „ta gałąź skrzydło nieziemskie nagość twoją ubierze”¹⁰⁶ [podkr. – M.B.]. Inną formą uświęcenia świata ziemskiego jest jego uczestnictwo w cierpieniu Chrystusa. Ogród w przywołanym *Planie...* był również Ogrójcem, pierwszą stacją Męki Pańskiej. Tętniące życiem miasto w *Rymach pobożnych* porównane zostało do kolejnych odsłon Męki Jezusa Chrystusa.

Z wpisana w tom perspektywą oczekiwania na katastrofę wiąże się także specyficzna konstrukcja podmiotu. Trwa on w nieustannym napięciu, przeczuwa zbliżające się niebezpieczeństwo, choć często nie potrafi go zwerbalizować, dookreślić. Trudno mówić o jednorodnym podmiocie lirycznym *Nuty człowieczej*, nie można jednak zaprzeczyć, iż w wielu wierszach posiada podobne cechy, takie jak: permanentny niepokój, ambiwalentny stosunek do śmierci, wrażliwość na „dźwięki” świata, przyrody, wrażliwość na cierpienie człowieka. Poetyckim ekwiwalentem jego obaw są paralelne wizje katastrofy, jakiegoś końca wszechrze-

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 214.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 204.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 207.

czy. Tadeusz Kłak w przywoływanym wielokrotnie *Wstępie* zwrócił uwagę na te dominanty „ja” lirycznego:

Podmiot liryczny w wierszach Czechowicza jest stale osaczony. To zaś, co czyha, nie zawsze da się wyraźnie określić. Ale właśnie brak zdefiniowania konturów niebezpieczeństwa wskazuje na jego totalność i wszechmoc¹⁰⁷.

Rolf Fieguth w pracy badawczej nad cyklami poetyckimi Adama Mickiewicza zwrócił uwagę, iż zazwyczaj w każdy cykl poetycki wpisany jest dość wyraźnie zaprojektowany podmiot całości cyklu¹⁰⁸. Podmiot cykliczny to „ja” nadrzędne, jednorodne, zaś każdy utwór w obrębie cyklu jest jego kolejną odsłoną (aczkolwiek „ja” liryczne poszczególnych wierszy może różnić się od „ja” cyklicznego). W przypadku poezji Czechowicza należy mieć ponadto na względzie, iż bardzo często podmiot pojedynczych wierszy jest bliski podmiotowi autorskiemu, a więc także nadrzędnej i homogenicznej konstrukcji podmiotowej. Jak sadzę, w przypadku podmiotu czynności twórczych *Nuty człowieka* także można mówić o jego cykliczności. Rama metatekstowa oraz podobieństwa podmiotów poszczególnych liryków potwierdzałyby to przypuszczenie. Ewa Kołodziejczyk, pisząc o tożsamości podmiotu w poezji lubelskiego artysty, zwróciła uwagę na dialektykę zasłaniania i odsłaniania się „ja” lirycznego:

Wiersze Józefa Czechowicza odsłaniają interesujący sposób istnienia i ekspresji podmiotu – rządzi nimi dialektyka odkrywania i tworzenia. Odkrywania i negowania własnej tożsamości z jednej strony oraz tworzenia swego wizerunku z drugiej. Ale poezja autora *Nuty człowieka* ujawnia także, jak niejednorodne i niespójne elementy składają się na to, co chcielibyśmy nazwać tożsamością jego „ja” lirycznego, jak niejednoznaczną i różnowartościową diagnozę owego „ja” stawia¹⁰⁹.

Warto pokrótce zastanowić się również nad kwestią sensów, jakie niesie z sobą samo określenie „nuta człowieka”. Poeta przywiązywał dużą wagę do tytułu. Na temat *Nuty...* mówił:

Tytuł wyraża: przyznaje się do wspólnoty z ludźmi, więcej nawet, do współczucia z nimi. Jest silniejszym akcentem, kropką nad „i”. Przeznaczony jest do tych, którzy czytając moje wiersze, ustosunkowują się do nich, jak do utworów pięknoducha. Chciałbym skończyć z tym. Chciałbym na początku pięciolinii postawić znak, aby wiedzieli, według jakiego klucza czytać należy¹¹⁰.

¹⁰⁷ T. Kłak, *Wstęp*, op. cit., s. XLIII.

¹⁰⁸ R. Fieguth, *Rozpierzchłe gałzki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, tłum. M. Zieliński, Warszawa 2002.

¹⁰⁹ E. Kołodziejczyk, op. cit., s. 54.

¹¹⁰ *Rozmowa [Jana Śpiewaka] z Józefem Czechowiczem*, [w:] J. Czechowicz, *Wyobrażenia stwarzająca...*, ed. cit.

Artysta podkreśla przede wszystkim empatię z człowiekiem cierpiącym. Stąd tak ważne w tym tomiku jest porównanie doli człowieka XX wieku do losu Chrystusa (głównie *Sen sielski, Wigilia*). Poeta był niezwykle wrażliwy na muzykę, którą był dla niego świat i człowiek. Poprzez odwołanie do muzyki podkreślił rolę człowieka nie tyle w świecie, co przede wszystkim we wszechświecie. W niedosłyszalnej ludzkim uchem muzyce sfer także i człowiek jest dźwiękiem, posiada własną „nutę”, wręcz „niebo całe dźwiga jak sosną”¹¹¹. To przecież „głody człowiecze” z wiersza *Pod dworcem głównym...* posiadać mają siłę, by móc zniszczyć mury Jerycha.

Czesław Miłosz we *Wstępie* do wyboru poezji Józefa Czechowicza tak oto wyraził się o jego poetyckiej schedzie:

W jego twórczości wolałbym widzieć drogocenną rudę, z której udało mu się wytopić i misternie wyrzeźbić kilka złotych przedmiotów. Te będą trwać tak długo, jak długo będzie trwać język polski¹¹².

Jedną z takich „złotych rzeźb” jest ostatni tomik poetycki Czechowicza *Nuta człowiecza*. „Poetycka rzeźba”, która zgodnie z projektem „wyobraźni stwarzającej” nie tylko olśniewa blaskiem, ale dźwięczy i nęci słuchacza swoją muzyką.

ABSTRACT

The main objective of the article is the linear presentation of Józef Czechowicz's last volume of poetry entitled *Nuta człowiecza* [*Human note*]. It was edited in 1939, the year of the tragic death of the poet. The critics believe that this collection was one of his best. The author of the article pays attention to the particular poems, repeated imaginary pictures, evoked emotions and visions in the light of the whole anthology. Another point of reference is the role of the “cyclic construction of the subject” in construction of the whole volume.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA (JÓZEF CZECHOWICZ)

1. *Listy*, oprac. T. Kłak, Lublin 1977.
2. *Nuta człowiecza*, Warszawa 1939.
3. *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, BN I 199, Wrocław 1985.
4. *Wybór wierszy*, wstęp Cz. Miłosz, Warszawa 1997.
5. *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie. Wstęp*, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972.

¹¹¹ Idem, *Wiersze*, ed. cit., s. 189.

¹¹² Cz. Miłosz, *Przedmowa*, [w:] J. Czechowicz, *Wybór wierszy*, Warszawa 1997, s. 10.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. *Biblia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1981.
2. Czapliński P., *Świat bez dna. Śmierć w poezji Czechowicza*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003.
3. Fieguth R., *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, tłum. M. Zieliński, Warszawa 2002.
4. Kluba A., *Poezja czysta Czechowicza. Rekonstrukcja poetyki sformułowanej*, [w:] *Autoteliczność. Referencyjność. Niewyraźalność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*, Wrocław 2004.
5. Kłak T., *Wstęp*, [w:] J. Czechowicz, *Wybór poezji*, BN I 199, Wrocław 1985.
6. Kołodziejczyk E., *Czechowicz – najwyższe piękno. Światopogląd poetycki wobec modernizmu literackiego*, Kraków 2006.
7. Kopciński J., *Powieszony podpalacz (Pieśń o niedobrej burzy)*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003.
8. Miłosz Cz., *Wstęp*, [w:] J. Czechowicz, *Wybór wierszy*, Warszawa 1997.
9. Niewiadomski A., *O kluczu do systemu poetyckiego Józefa Czechowicza*, [w:] *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, red. J. Święch, Lublin 2004.
10. Stabryła S., *Mit, człowiek, literatura*, Warszawa 1992.
11. Stankowska A., *Konstruktor wyobraźni. O „Opowiadaniu” Józefa Czechowicza*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003.
12. Tyszczyk A., *Czechowicz i miasto*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003.
13. Urbanowski M., *Sen sielski – próba lustracji*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003.
14. Wegrzyniak A., *„Bo sen się zawsze kruszy w siano...”*. *Czechowicz – Nowak*, [w:] *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, red. J. Święch, Lublin 2004.