

JÓZEF FERT  
Lublin

## NORWIDOWSKI SEN CZECHOWICZA

### Z POETYKI SNU

Sen, przedsen, półjawa czy pełnia świadomości? *W domu świętego Kazimierza*<sup>1</sup> trudno określić stan i rodzaj skupienia jaźni ewokującej obrazy. Owszem, sama kompozycja monologu podsuwa skojarzenia raczej ze snem czy stanem tuż przedsennym niż postawą świadomej i pewnej własnego istnienia aktywności intelektualnej i emocjonalnej:

spokojnie miękko świeci chwila bez godziny  
twarz opada nad książką rosa może granat  
widzę zawsze samotny łuskę wód w złocie gliny  
bór iskrzy się sosnami [...]

Nie skrępowany przepływ jednych obrazów w drugie<sup>2</sup>, nieco przymgłone, jakby wygładzone kształty przedmiotów; nawet światło przefiltrowane przez soczewkę źródlanej wody... Spokojnie, miękko toczy się niespokojny w istocie dyskurs poetyckiego głosu z ewokowanym przez siebie światem.

---

<sup>1</sup> J. Czechowicz, *Wiersze*, wstęp R. Rosiak, wiersze oryginalne zebrali i do druku przygotowali S. Pięta, S. Pollak, J. Śpiewak; wiersze dla dzieci zebrali Cz. Janczarski; przekłady zebrali K. A. Jaworski, Lublin 1963 (dalej cyt. CzW), s. 127-130; 342-344 (wersja pierwodruku).

<sup>2</sup> „Poezja dwudziestowieczna odkryła, że swobodny strumień sennego marzenia stać się może *przykładem* dla montażu obrazów poetyckich”. J. Sławiński, *Józef Czechowicz: „Sen”*, [w:] T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Czytamy utwory współczesne. Analizy*, Warszawa 1967, s. 102.

Janusz Sławiński, interpretując wiersz Czechowicza pt. *Sen*, wskazuje na uderzające w tamtym tekście – ale przecież nie tylko we *Śnie!* – „rozdwojenie” perspektywy ja lirycznego, które jest „poddane przepływowi obrazów, a zarazem patrzące na nie jakby z boku...”<sup>3</sup>

Tu jednak coś ogranicza, a nawet jakby ujarzmia ową erupcję nieokreślonych obrazów. Coś, co przemienia mgławce powidoki w twardo zarysowane konkrety. Czy jest to dramatyczna biografia bohatera *domu świętego kazimierza* – Norwida, czy może to paryski epizod życia Józefa Czechowicza tak działa, a może szkieletem semantycznej oczywistości są tu rozbłyski nad łukami i mostami Rzeczypospolitej, budowanymi w codziennym trudzie pod niekoniecznie oczywistym patronatem „wieszcz wolnej Polski”?<sup>4</sup>

Czujące oko i ucho wprowadza autora w *błyskawicy* od razu w głąb rzeczywistości kreowanej: w sytuację Norwida półśniącego nad tomem historii, która jakoby się „zmarzurza”; w głąb jego biografii, w której to, co osobiste, zostało nieomal nierozdzielnie stopione z tym, co narodowe, europejskie, ogólnoludzkie – artystyczne; w głąb świadomości, w której spłotło się to, co bezpośrednio egzystencjalne, z tym, co społecznie aktualne, ale też i historyczne w sensie najrozleglejszym, i estetyczne w stopniu najwyższym. Doświadczenie zmieszania, fenomenalnego stopu – nie pomieszczenia – jakże intensywnie obecne w Norwidowskim arcydziele *Fortepian Szopena*:

Byłem u Ciebie w te dni, Fryderyku!  
Którego ręka – dla swojej białości  
Alabastrowej... i wzięcia, i szyku,  
I chwiejnych dotknięć – jak strusiowe pióro –

<sup>3</sup> Tamże, s. 105.

<sup>4</sup> Tytuł nadany Norwidowi przez Wilama Horzycę: *Wieszcz wolnej Polski*, „Droga”, 1929, nr 5. Tadeusz Kłak w studium *Czechowicz – mity i magia* (Kraków 1973) rozwija myśl Horzycy: „Jakie składniki tradycji Norwidowskiej ważne były dla Czechowicza, można odczytać z poematu *dom świętego kazimierza*. W życiu Norwida widział Czechowicz heroizm życia i heroizm działania. Odczytywał na przykładzie jednostkowej biografii koncepcję poety jako wtajemniczonego, jako organizatora świadomości narodowej. Dzięki temu Norwid mógł być uznany, obok Wyspiańskiego, za poetę państwowości polskiej, i to dla krytyki okresu międzywojennego stanowiło najważniejsze znamię aktualności Norwida. Autor *Fortepianu Szopena* inspirował całą orientację społeczną poetów „Kwadrygi”, a jeden z jej przedstawicieli pisał, że «świadomość duchowego ojcostwa Norwida w odniesieniu do dzisiejszej młodej poezji coraz bardziej się wzmacnia» (s. 217-218; Kłak przywołał słowa R. Kołonieckiego z artykułu *Mit rzeczy czarnoleskiej*, „Droga”, 1933, nr 11, s. 1047).

Mięszała mi się w oczach z klawiaturą  
Z słoniowej kości...<sup>5</sup>

A tu – industrialne zderzenie przedmieścia z prowincją, nie modrzewiową  
wszelako i nie wiejską...

Poranek: płoty naprzeciw, szyn kolejowych płatowisko,  
dzwon gasnący z bliskiego kościoła wśród drzew,  
zakonnicy śpiew, płacz dzieci – chyba już wszystko.

Czy jednak daje się wyłuskać z poematu Czechowicza jakiś dyskursywny szkielet konstrukcyjny i czy wolno go poddać tej formie odbioru?<sup>6</sup> A jeśli tak, to jak on miałby „pracować” w tym dziele. Owszem, mającą tu jakieś zarysy budowli o charakterze logiczno-retorycznym, ale raz po raz osuwają się w inne zarysy, w inne spiętrzenia, nadbudowania i dobudówki; w inne formy ewokacji, reminiscencji, parafrazy, cytaty i puenty. Spróbujmy jednak prześledzić, na ile to tylko jest możliwe, owe zarysy sił konstrukcyjnych, próbując pojąć ich kształty i funkcje.

We wprowadzeniu wywołuje się bezosobowy, anonimowy czas i nieokreśloną, synkretyczną przestrzeń: „spokojnie miękko świeci chwila bez godziny”, z niej niejasno wyłania się czyjaś twarz czy głowa, skoro „opada”, a może to tarcza zegara, któremu już nie są potrzebne wskazówki... w jednym błysku spojrzenia jest ona zarazem rosą – może po to powołaną, by korespondować ze słowem „opada”? – i „granatem”, i czymś jeszcze, bez końca w tej „chwili bez godziny”, w tej kropki wieczności... Jak w przejmującym liście poetyckim „późnego Norwida” – *Do Bronisława Z.*:

Wnijdź – ma się pod wieczór, mniemałbyś może,  
Iż na Malcie w zakonu gdzieś rycerskiego ostatku  
Zatułałeś się... tu, tam – uchylone Ci drzwi okażą  
Rdzawą na murze szablę albo groźny i smętny profil:  
O mało nie stuletni ówdzie mąż w konfederatce, jak cień  
Nie dołamanej chorągwi przy narodowym pogrzebie,  
Przeszedł mimo i zagął w długim jak nicość korytarzu –  
Czujesz dzieje, jak idą, niby stary na wieży zegar,  
Nie pytający się o miasto, któremu z chmur bije godziny<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Cytat z edycji w opracowaniu własnym: C. N o r w i d, *Vade-mecum*, BN I 271, Wrocław 1990, s. 179.

<sup>6</sup> Sławiński – w przywoływanym wcześniej studium poematu *Sen* – ten sposób czytania poezji zalicza do „najbardziej prymitywnych form odbierania tekstu poetyckiego” (s. 111).

<sup>7</sup> *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki, t. 2: *Wiersze. Część druga*, Warszawa 1971 s. 238 (inne cytaty z tej edycji

Ale równocześnie ci, którzy zapoznali się z biografią Norwida, a może jeszcze bardziej ci, którzy przejęli się dramatyczną i melancholijną legendą jego życia, dosłuchują się czegoś Norwidowskiego: książka, samotność, przenikliwość spojrzenia w górę, w głąb i wokoło<sup>8</sup>, a tę symboliczną przestrzeń organizuje Czechowicz jakże uderzająco: jego gwiazda – rosa – granat mocno przecież współbrzmią z Norwidowskim szeregiem symboli: gwiazda – łza – kamień (to, oczywiście, z wiersza *W Weronie*).

Po tej wieloobrazowo-wieloznaczeniowej inwokacji, po tej erupcji skojarzeń i odwołań, łącznie z dwukrotnie użytym zwrotem „patrz”, odsyłającym do *Fortepianu Szopena*, następuje chwilowe uspokojenie materii poetyckiej (bo przecież nie wewnętrznego prądu mowy!); wiersz ewokuje znów w lapidarnych skrótach obrazowo-emocjonalnych legendę biograficzną Norwida: jego los nomady – w paryskiej pustyni ciągle zmieniającego kwatery; epizod brookliński – ze skaleczeniem dłoni podczas rąbania drzew, życie niby sen wychylone usilnie ku jawie i ten ostatni moment przed ocknięciem się w wieczności: drzwi – celi świętokazimierzowskiego przytułku? a może drzwi grobowca, w którym już za życia złożyli go rodacy?<sup>9</sup> I już od chwilowego odniesienia do skłębionej przeszłości odrywa nas wizja jak z fotografii, oczywiście – takiej fotografii, która potrafiłaby ująć równocześnie wielość obrazów, dźwięków, sensu... lecz nade wszystko stan ducha poety-sprawozdawcy ciągle zamazującego i eksponującego odsłaniane na moment doznania-widoki-przywidzenia-przesłyszenia.

Nie ma takiej fotografii, jest wiersz, który już pobiegł dalej, objął nowe jakości, rozświetlił kolejny skrawek duszy poety-weterana, a w jej odbłasku wydobywa się z mroku zawołowany profil samego autora *domu świętego kazimierza*: „palce na piórze zwinięte cierpko cierpiąco...” Nie przeinaczam Czechowicza: owszem, podsuwa tu obrazy ze sfery fizycznej, cielesnej, ale przecież ujmowane tak, że prześwieca przez nie „cierpka cierpiąca” duchowość. I już dalej, dalej, w inną przestrzeń, w inny wymiar, w aluzję i

---

sygnalizuję skrótem PWsz; pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronę).

<sup>8</sup> Myśl Norwidowska z puenty poematu *Assunta*: „Ja nie z tych waśni me natchnienia czerpię – / I w g ó r ę p a t r z ę... nie tylko w o k o ł o” (PWsz 3, 294); por. tytuł jednego z rozdziałów książki Mariana Maciejewskiego „*Spojrzenie w górę*” i „*wokoło*”. (Norwid – Malczewski), [w:] t e n ż e, *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977, s. 136.

<sup>9</sup> Por. uwagi Walerii Marrené-Morzkwoskiej o poetach „grupy 1840” („Przegląd Tygodniowy”, 1878, nr 1, s. 8).

cytat: kraj, o którym tu ciągle mowa, do którego, zda się, współtęsknią wspólnym słowem obaj poeci, objawia się jako przesłyszenie „popularnej” Norwidowskiej drugiej *Piosnki*.

Do kraju tego, gdzie kruszynę chleba  
Podnoszą z ziemi przez uszanowanie  
Dla d a r ó w Nieba...

Tęskno mi, Panie...

(Pwsz 1, 223)

Temu „cytatowemu” sposobowi istnienia i tęsknienia przeciwstawia się obraz realności, który jak przygana i wyzwanie wywołuje kraj zaryty w pracy i jakiejś przednorwidowskiej tradycji rozdzielającej aktywność pomiędzy trywialność pracowitego jawu i ułudę poezji-snu.

I znów zmiana planu. Tym razem zostaje ujawniona sama technika montażu jako metody poetyckiego mówienia: na powierzchni wiersza rysuje się tajemnicza granica doświadczenia, przecucia przeszłości i wizji przyszłości. Jak w Norwidowskim rapsodzie na cześć Bema, i tu symbolem losu wielkiego człowieka staje się jego pogrzeb. I następuje też zasadniczy zwrot w przebiegu akcji wiersza, akcji, tj. w wyłanianiu się z pulsującego mroku przecuć-przywidzeń-zastyszeń nieciąglego z pozoru potoku obrazów. Owszem, dalej snują się, suną i nakładają na siebie niczym fotograficzne przeźroczą obrazy terażniejszości i przeszłości paryskiej; czas tu jednak nie pracuje nad zmianami krajobrazów: te same drzewa, te same lokomotywy, ta sama Sekwana... bo czas odmienia może właśnie w tym momencie „zjadaczy chleba” w aniołów i nadchodzi jako tajemnicza, ale i groźna globalna odmiana wszystkiego i wszystkich:

ostrzą się na kamieniu zórz lotki jaskółkom  
bramo przytułku okna przytułku  
tej nocy łuski sekwany zabrękną  
norwid  
brzęk wszerej niemieckiej krainy  
do wisły doleci  
a tam struny w fortepianach pękną

Janusz Sławiński w przywołanym wcześniej studium interpretacyjnym wiersza *Sen* tak określa tendencje rozwojowe współczesnej poezji, odchodzącej coraz mocniej – od czasów symbolizmu poczynając – od wzorów kompozycyjnych „o charakterze logiczno-retorycznym”:

Biorąc bardzo z grubsza, można by rozróżnić dwie – przeciwstawne – tendencje, jakie się w wyniku tego zarysowały. Jedna – okreśmy ją jako konstruktywistyczną – rozwija koncepcję wypowiedzi, która wolna od nacisku szablonów dyskursywnych podlegałaby jednak bardzo silnym rygorom o charakterze specyficznym poetyckim, czyniącym z niej zamkniętą, dynamicznie zrównoważoną i spójną ustrój semantyczny, zdolny tłumaczyć się sam przez się – bez odwołań do pozatekstowych zasad układu. W polskiej liryce dwudziestowiecznej taką koncepcję wypowiedzi rozwijali poeci krakowskiej awangardy – Tadeusz Peiper i Julian Przyboś. W kręgu oddziaływania drugiej tendencji doszła do głosu zasadniczo odmienna koncepcja; przekaz poetycki oddalając się od schematów dyskursywnych miał zarazem maksymalnie przybliżyć się do swobodnych kreacji wyobraźni. Dla układu poetyckiej wypowiedzi wzorcem stać się miały przebiegi psychiczne, rozwijające się spontanicznie, poza świadomą pracą porządkującą intelektu: marzenia na jawie, asocjacyjny bieg wspomnień, sen. Tę drugą tendencję współtworzyła w dużej mierze poezja Czechowicza<sup>10</sup>.

Proteusowa zasada twórcza raz po raz przemienia i odmienia przebrania: Norwid – biografia – Norwid – światopogląd; Norwid – Czechowicz – Dom św. Kazimierza; pieśń Norwidowska – pieśń Czechowiczowa... zda się, nie ma końca tej erupcji przemian, a jednak jest kres:

wychodzą niespodziewane strofy  
wołają podnosząc dłonie  
chaosu dosyć  
linia koło koniec

I jeszcze – jak echo echa – ów brzęk apokaliptyczny:

brzęk wszere niemieckiej krainy  
do wisły doleci  
a tam struny w fortepianach pękna

No więc przywołajmy dopomagającą się przywołania strofę Norwidowską:

Lecz Ty? – lecz ja – uderzmy w sądne pienie,  
Nawołując: „C i e s z s i ę p ó ż n y w n u k u!...  
J ę k ł y g ł u c h e k a m i e n i e –  
I d e a ł s i ę g n ą ł b r u k u – – ”

<sup>10</sup> S ł a w i ń s k i, dz. cyt., s. 112.

Jak więc „przecieka” do wiersza Czechowicza uroda prawdziwej sztuki, skoro mieści w sobie aż tyle i tak różnorodnych, i nierzadko tak sprzecznych i dysonansowych treści?

Grudki samorodnego kruszcu rozsypane rozrzutną ręką artysty rozbłyskują i gasną, spływają w rudawe gliny zdań i, co częstsze, niby-zdań<sup>11</sup>. Ale ta ich uległa nijakość to tylko zewnętrzny pozór estetycznej neutralności, niosą w sobie niczym mętna fala powodzi nie tyle obrazy, ile raczej ich melodię, ową – jak to określa Kazimierz Wyka – „nieśpiewną muzyczność”<sup>12</sup>, i w tym wypełniają swe powołanie: przenoszą od frazy do frazy, od wizji do wizji, z odbłasku do migotu autonomiczne scalenia obrazowo-emocjonalno-intelektualne, które pewnie i spokojnie kołyszają się na muzycznej tafli poematu. Biografia Norwida czy raczej mit biograficzny okazuje się doskonałym nośnikiem artystycznego odbicia portretu duszy samego autora i jego programu nowoczesnej poezji:

zrywają się  
pamiętasz konie  
na antycznym łuku wspinające się prychające brązem  
spadają  
milczy bruk  
także bez wieńców i wstąg  
leżą na kamieniach w krąg  
gruzy piorunami rozbite

myśli ładu i spękanych rąk  
korabiami na falach błękitnych kartek

Tak Norwidowski żywot – symbol i metafora, przypowieść i żywy obraz – staje się pod palcami wielkiego innego artysty nowym arcydziełem.

#### POŁOWY W ZATOCE ANTROPOMORFIZMU

Tadeusz Kłak w studium monograficznym *Czechowicz – mity i magia* podnosi i objaśnia jeden z zasadniczych bodźców aktywności artystycznej poety; według monografisty:

<sup>11</sup> Wiersz w zakresie składni jest ogromnie napięty, zdynamizowany, wręcz skłębiony; to skutek działania potężnych sił kondensacji syntaksy poprzez uruchomienie różnych form elipsy.

<sup>12</sup> K. W y k a, *O Józefie Czechowiczu*, [w:] t e n ż e, *Rzecz wyobraźni*, wyd. 2 rozszerzone, Warszawa 1977, s. 33; szerzej, m.in. o „rytmie obrazów”, s. 37-44.

U Czechowicza proces animizacji i personifikacji obejmuje wszystkie żywioły, które uzyskują w jego poezji własną osobowość. W ten sposób stają się jednym z narzędzi mitologicznego kształtowania świata, wyrażają rodzaj jego struktury.

Intencja poety zakładała widzenie poezji w kategoriach i funkcjach mitu, a równocześnie prowadziła do nasycenia utworów elementami mitologicznymi, a nawet kształtowała poszczególne *utwory jako mity*<sup>13</sup>.

Główny tor wywodów Kłaka pokazuje dramatyczne zderzenie dwu odrębnych tendencji mitotwórczych: „pragnienia nowego mitotwórstwa, nowych teogonii i kosmogonii, wysnutych – jak chciał poeta – z myśli dwudziestego wieku”, które jednak, jak dowodzi Kłak, „nie uzyskało w jego poezji pełnego potwierdzenia”<sup>14</sup>, i mitologizacja oparta o powrót do źródeł, która „dawała podstawowym strukturom mitycznym tylko nowy wyraz”<sup>15</sup>.

Nastawienia mitotwórcze poety warunkowała niewątpliwie presja jego potężnego fantazjotwórstwa; trudno przecież za dobrą monetę przyjmować te deklaracje, które wskazują na dążność do odrodzenia światopoglądu mitycznego, niezależnie od tego, czy miałyby to być odrodzenie w ramach nowoczesnej cywilizacji industrialnej, czy też imitacje dawnych szkół mitograficznych (nb. wymownych ilustracji, do czego prowadzić może w życiu i w sztuce galwanizacja trupa antyku, dostarczały totalne ideologie na Wschodzie i na Zachodzie, z upodobaniem – acz na ogół bez sensu – odwołujące się do tradycji, i nie trzeba było odznaczać się aż tak wyrafinowaną subtelnością jak Czechowicz, żeby odczuwać tragizm mitycznej mistyfikacji). Czytanie Czechowicza w kategoriach mitograficznych można przecież uprawiać, ale z ostrą świadomością, że posługujemy się tu jedynie pojęciowymi analogiami<sup>16</sup>.

Uderzającą osnową obrazową większości Czechowiczowskich fantazji jest antropomorfizacja, personifikacja, animizacja... Zauważa to jak najtrafniej Tadeusz Kłak: „Co oznaczałoby [...] mitotwórstwo Czechowicza? Na pewno personifikację zjawisk fizycznych i kreacji wyobraźni”<sup>17</sup>. Ta kusząca su-

<sup>13</sup> K ł a k, dz. cyt., s. 126.

<sup>14</sup> Tamże, s. 127.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Por. Schleglowskie postulaty stworzenia nowej mitologii (np. *Rede über die Mythologie*; zob. *Mowa o mitologii*, [w:] *Manifesty romantyzmu. 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i oprac. A. Kowalczykowa, wyd. 2 rozszerzone, Warszawa 1995, s. 175-185).

<sup>17</sup> K ł a k, dz. cyt., s. 127.



gestia wpleciona jednak została w ogólnointerpretacyjną kategorię mitotwórstwa i jako instrument i ilustracja służy nie do końca słusznej sprawie.

Wróćmy do *domu świętego kazimierza*.

Już na progu uderza nas wieloimienność obrazu, w którym, jak w odkrytym właśnie przez poetę pełnym uroku świecie „abstrakcjonistów”<sup>18</sup>, przenikają się różnorodne stany obrazowych skupień emocji, które wzajemnie się sobie opowiadają i – może właśnie po Norwidowsku – sobą się zachwycają. W paryskim liście do Kazimierza Miernowskiego z 23 marca 1930 r. czytamy:

[...] nowe malarstwo francuskie jest cudowne i tu właśnie to widzę. Reprodukcyjne nauczyły mnie lekceważyć żdziebko te załamania linii, kuby i kwadraty. Ale zobaczywszy na własne oczy, nawróciłem się jak „syn marnotrawny” – to są cuda<sup>19</sup>.

Pierwsze złożenie obrazowe to kontaminacja twarzy – rosy – granatu, które zaczyna to, co w dalszej fazie dzieła wybuchnie gejzerem rozmaitych, silnie zespolonych z sobą obrazów. Szczególnie ciekawe jest tu wyrażenie: „widzę zawsze samotny łuskę wód w złocie gliny”; gdy zajrzemy do gazetowego pierwodruku, zauważamy, iż poeta znacznie radykalniej zasygnalizował tam, o kogo chodzi<sup>20</sup>: „Widzę, zawsze samotny, łuskę wód w złocie gliny”<sup>21</sup>. Nałożenie się dwu obrazów personalnych: obserwatora i obserwowanego, dokonuje się niejako na naszych oczach; w wersji książkowej, uwolnionej od interpunkcji, nie jest już tak oczywiste, do kogo odnosić określenie „zawsze samotny” – może do Norwida, może do Czechowicza?... a może po prostu do o b o l i c z n e j postaci, która się tu zaczyna formować? I jeszcze jedna, jak sądzę, istotna własność tej introdukcji: ów

---

<sup>18</sup> Ta konstatacja pozostaje w związku z określeniem użytym przez T. Kłaka: „Wiersze Czechowicza to nic innego, jak kubistyczny pejzaż, językowy odpowiednik kubistycznego malarstwa” (tamże, s. 38).

<sup>19</sup> J. C z e c h o w i c z, *Listy*, zebrał i oprac. T. Kłak, Lublin 1977, s. 115; por. *Materiały do dziejów przyjaźni Józefa Czechowicza z Kazimierzem Miernowskim*, „Archiwum Literackie”, t. 8: *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*, Wrocław 1964, s. 492 (zob. K ł a k, dz. cyt., s. 38).

<sup>20</sup> Interesujące uwagi na temat użycia (w drukach „gazetowych”) lub poniechania interpunkcji (w drukach książkowych) przez Czechowicza sformułował Kazimierz Wyka w cytowanym wcześniej artykule (s. 43 i n.); por. J. W i t a n, *Imię i proch wielkości*, „Poezja”, 1968, nr 7, s. 32.

<sup>21</sup> Czechowicz „wydzielił” przecinkami postać „samotnika” z dotychczas wspólnego łożyska obrazowego.

poetycki twór, patrzący przed siebie (czy też w głąb siebie, jak sugerują niektórzy interpretatorzy<sup>22</sup>) poprzez przeźrocza-przesłony „gwiazdy źródlanej”, jak gdyby rozprzestrzenia się i zagłębia w ewokowanym krajobrazie, stając się jego integralną częścią, a równocześnie przemienia go w jakiś nowy, już panatropoidalny żywioł. Jest też – jak w dobrej konstrukcji muzycznej – odwrotność wskazanego uformowania: oto bohater, który tym razem, ale tylko na początku, dość „ściśle” osadzony zostaje w biografii Norwida, poddany zostaje swoistemu *z d e k o n s t r u o w a n i u*: wywołują go symbole niejako zdetalizowane – serce, ręce, powieki, palce. Za chwilę kolejny muzyczny „przewrót”: oto kraj, „tak bliski, że całuje”, przemienia się w poetyckiej wizji w jakąś jedno-wieloosobową personę... Nie koniec wynalazków; mińmy tymczasem cudowną animizację w wyrażeniu: „fabryki ciepło ryczą do pracy”, w której sielskie inklinacje fantazjotwórcze Czechowicza odsyłają do polskiego stereotypu krajobrazowo-uczuciowego, i przechodźmy do bardziej niezwykłego odkrycia poetyckiego: antropomorfizacji samego konstrukt poetyckiego: „przerwa przeczuwa finał”; teraz interpretacja wymagałaby wykroczenia poza interior wiersza ku podstawom ideowym pisarza, w których program „wyzwolenia przez sztukę” ma rangę dyrektywy fundamentalnej – zarówno w sensie estetycznym, jak i osobiście egzystencjalnym, w znaczeniu filozoficznym i pedagogicznym: sztuka wtapia się w życie, życie przenika do sztuki i staje się nie tylko nawet, jak u Norwida, „żywym organem społecznym”<sup>23</sup> – lecz po prostu samym życiem – ten pomysł będzie teraz ogniskował zasad-

<sup>22</sup> Por. objaśnienia do tego wiersza w antologii: „*Głosów-zbieranie*”. *Wiersze o Norwidzie. 1841-1980*, oprac. A. Mierzejewski, Z. Sudolski, Warszawa 1983, s. 244-249.

<sup>23</sup> C. Norwid w pochodzącym z 1876 r. liście, skierowanym do Józefa Bohdana Wagnera, objaśnia (po raz kolejny) jeden z istotnych problemów sztuki polskiej, a mianowicie zjawisko jej uzależnienia od wzorów obcych: „Przez asymilację można mieć artystów, jak np. mają Węgrzy lub Amerykanie (a artystów niepospolitych zaprawdę), lecz nie można jeszcze mieć *s z k o ł y* własnej, *a n i n a w e t s z t u k i w ł a s n e j*, to jest utwierdzonej w społeczeństwie nie na lekkiej warstwie *m o d y i a m a t o r s t w a*, ale pośród organów żywych tegoż społeczeństwa jako organ miejsce i prawa swe biorącej.

Ku temu [...] trzeba, ażeby całość sztuki w Polsce, organem społecznym stawszy się, jako taki zajęła miejsce żywe i sprawowała się” (PWsz 6, 569). Intensywny odbłask Norwidowskiego panestetyzmu znajdujemy już w *Promethidionie* (1850); trudno byłoby wyliczyć pozostałe wejżenia artysty w ideał sztuki jako żywego organu społecznego; można rzec, iż to zagadnienie jest żywotnym problemem całokształtu działań i dzieł poety, jak pokazują chociażby *Czarne kwiaty* (1856), *O sztuce. (Dla Polaków)* (1858); *O Juliuszu Słowackim* (1860), *Interesa sztuki* (1879); wreszcie gorzko-ironiczne arcydziełko prozy nowelistycznej „*Ad leones!*” (1882-1883).

nicze pokłady ewokacyjnej energii wiersza i popychał je ku dramatycznej wizji ostatecznego przewrotu w polskiej kulturze:

brzęk wszere niemieckiej krainy  
do wisły doleci  
a tam [...]

Tajemnicze „tam” nie uzyska w tej interpretacji dopowiedzenia; bodajby pozostało nie zrealizowaną nigdy potencjalnością, ciągle trwającym duetem, współbrzmieniem dwu rzek, dwu poematów, wspólną a jednak osobną nutą na dwa fortepiany: pieśnią natury i pieśnią kultury... Czechowicz jednak nie bał się zrobić kroku dalej; mimo że mógł to być krok w nicość.

#### DLACZEGO NORWID?

namnożyło się tych postaci stoją ogromnym tłumem  
a wszystko to ty  
nie możesz tego objąć szlifowanym w żelazie rozumem  
*Przemiany (CzW 28)*

W rwącym nurcie przemian, jakie zafundowała sobie współczesność, w jakich z przeraźliwym entuzjazmem zapragnęła uczestniczyć sztuka, udział Czechowicza jest szczególnie intensywny i pierwszorzędnie ważny, co zresztą nie otrzymało, jak dotąd, wyrazistych i trwałych potwierdzeń (w tym sensie, jaki wiążemy ze zjawiskami trwale odnawialnymi) w świadomości literackiej. Pojedyncze, od czasu do czasu pojawiające się studia historycznoliterackie czy poważne, acz sporadyczne deklaracje mistagogów współczesności nie zastąpią przecież ustabilizowanej uwagi czytelniczej, na różnych poziomach i w różnych zakresach lektury. I w tym sensie można mówić, że Czechowicz ciągle czeka na „korektorkę-wieczną”... Czyżby wybór Norwidowskiego patronatu dla nikogo nie był bezkarny? Naturalnie, pozycja autora *nuty człowieczej* w jego rodzimej współczesności (ściślej – w późnej fazie międzywojnia) była o wiele wyraźniejsza i bardziej znacząca niż pozycja literacka Norwida w jakiegokolwiek fazie jego aktywności artystycznej za żywota, ale rosnąca sława Czechowicza i rosnący jego wpływ na wstępujące na widownię dziejów pokolenia poetyckie (wpływ zauważalny m.in. w geniuszu lirycznym Baczyńskiego) nie stabilizowały proporcjonalnej do zasług pozycji tego poety we współczesnym polskim krajobrazie artystycznym. Oczywiście, zasadniczo zaważyła tu tragiczna wojna i powojenne

„porządki” kulturalne w zwasalizowanym państwie i w serwilistycznych wobec partii komunistycznej środowiskach opiniotwórczych (czy trzeba dodawać, że tylko uczestnictwo w zinstytucjonalizowanej służebności zapewniało reglamentowany udział w życiu literackim?). Trudno, zapewne, byłoby dopasować Czechowicza do założeń socrealizmu, ale i potem pozostał Czechowicz dziwnie konsekwentnie zjawiskiem jakiejś elitarnej prowincji...

Czechowiczowski wybór Norwida, który zaowocował arcydzielnym *domem świętego kazimierza*, dokonał się w momencie szczególnie ważnym dla krystalizacji artystycznej samowiedzy młodego poety, choć nie znamionuje jakiegoś gwałtownego zwrotu w jego programie artystycznym i praktyce poetyckiej, ale wchłaniając jakiś szczególnie intensywny i wielobieżny impuls estetyczny, którego odbłask pada na wiele innych tekstów (np. *księga ludzka*, CzW 242; *legenda*, CzW 243; *keratiti interstitimi*, CzW 246; *słońce w uliczce*, CzW 247), daje świadectwo przemiany, sięgającej najgłębszych pokładów wrażliwości, jego – wieszczka katastrofy.

Wybór Norwida uderza również jako w ogóle wybór zjawiska historycznego. Czechowiczowa poezja stroni od personalizmu jawnie skryzystalizowanego w biografii, tak jak ucieka od zjawisk raz na zawsze – tak czy inaczej – zamkniętych w definicje. Zafascynowany procesualnością, samym wyłanianiem się z nieistnienia, przedistnienia czy poistnienia, wiecznym formowaniem nie uformowanego czy wręcz nieformowalnego, szuka Czechowicz fundamentów trwałości nie w zewnętrznych wobec dzieła „stabilizatorach” (czymś takim może być historyczna biografia czy legenda), lecz właśnie w indywidualnym, personalnym procesie twórczym, wszechmocnej grze wyobraźni, która urasta u niego do rangi zasady kreacyjnej jako zasady bytu, jednostkowego, niepowtarzalnego... skazanego na zagładę. A więc Norwid w Czechowiczu to jakby koń trojański idei artystycznej zgoła odmiennej od tej, którą autor *Starych kamieni* wypracowywał i sprawdzał od kilku lat. Zderzenie idei, programów, biografii... Zderzenie wrażliwości i charakterów; nie wspominając o wszechstronności (czy nawet poziomie) przygotowania artystycznego jednego (rysunek, rzeźba, malarstwo, poezja, proza...) i stosunkowo nikłej terminatorskiej dyspozycji drugiego. Zderzenie ambicji totalnej przemiany, totalnego zwrotu w dziejach literatury, ze skromniejszymi ambicjami młodego wówczas bądź co bądź (autor *domu świętego kazimierza* miał dwadzieścia siedem lat) i dopiero dorabiającego się pozycji literata. Ocalić siebie to ocalić świat; odrodzić sztukę to odnowić świat... Sprzeczności czy raczej paradoksalnych zestawień jest

wiele, ale ostatecznie nie o to tu chodzi; to poemat zaskakuje wielością i skłębieniem napięć, popychając nawet w stronę biograficznych skojarzeń, jakoby wyjaśniających źródła owych naprężeń wewnętrznych dzieła, ale w istocie odciągających uwagę od istoty rzeczy.

Czechowicz unikał wprowadzania do swych wierszy postaci posiadających biografię czy nawet „dorabiających się” biografii; jeśli nawet wysunąć tu można kontrargument w postaci wiersza *We czterech* (CzW 34), w którym rysują się sylwety autentycznych postaci ze środowiska lubelskiego, to przecież wiersz ten doskonale daje się czytać bez jakiegokolwiek „wiedzy” biograficznej o nich, ba – owa wiedza przed- czy raczej pozatekstowa może wręcz zamazywać liryczne przesłanie utworu, popychając go w stronę trywialnopraktycznych uwarunkowań społecznych (np. jako instrument podtrzymania kruchej stabilności grupy „Reflektor”):

Biegnę biegnę jak życie człowiecze  
razem witam i razem już żegnam  
lot jakbyś rzucił mieczem  
ale nie wiem  
matko nie wiem czy dobiegnę  
(CzW 35)

Można przywołać inne jeszcze wiersze poety, np. całą garść fraszek, w których na ogół bez trudu (ale tym razem z musu) rozpoznamy rysy autentycznych pierwotypów lirycznych, jednakże – *nolens volens* – trzeba je traktować jako margines twórczości (całkiem niewybitny) tego wybitnego poety. Wśród wątlej garstki wierszy inspirowanych biografią można też wskazywać programowy (negatywnie programowy: odrzucający ewokowaną wartość) wiersz z tomu *dzień jak codzień* (1930) *do tereski z lisieux* („odejź teresko”), ale w całym dorobku lirycznym Czechowicza tylko jedna biografia jako problem, proces i artystycznie aktywny materiał poetę tak naprawdę interesuje – to biografia jego własna, a dokładniej – dzieje duszy, dzieje wyobraźni i stany wrażliwości, wpisujące się w mit poety, bohatera tej poezji. Wszechogarniające „ja” przetwarza wszystkie dopływy doznań w jednorodną, jednoimienną rzekę ewokacji:

tylko myśli się miłość żywą  
w myśli na bruku się klęka  
naprawdę złotą niwą  
faluje tylko piosenka  
*elegia uśpiania* (CzW 106)

Więc dlaczego i jak Norwid wchodzi w ten jednorodnie egocentryczny potok autokreacji? I przede wszystkim: jak podzielić się sobą z kimś tak obcym ideowo jak autor *Promethidiona*, który wyznacza sztuce – zdawałoby się – niepojęte zadania:

Bo piękno na to jest, by zachwycić  
Do pracy – praca, by się zmartwychwstało.  
(PWsz 3, 440)

Osobowość literacka Norwida w *domu świętego kazimierza* nie daje się przecież sprowadzić do jednowymiarowego obrazu biografii; owszem – naleciało tu nieco z cierpiętniczkiej legendy życia samotnika z Chevaleret (dodajmy, że biografia zobaczona została nieciągle, niechronologicznie, „od końca”, przez drzwi przytułku czy nawet z pozycji wozu pogrzebowego), jest tu wiele elementów legendy artysty wiernego do końca swemu powołaniu („odzobaczonej” w zasadzie od punktu dojścia, a nawet w momencie aktualnego działania, raczej – szykowania się do działania, skoro ciągle jeszcze: „naród czeka i nie wie / stoi w adama głosie / sypia w juliusza śpiewie”, we współczesności Czechowiczowskiej, zupełnie innej, a tak jakoś podobnej do tamtej, choć przecież: „jakże daleko od lat osiemdziesiątych / są źrenice na paryż otwarte”), ale jest tu nade wszystko genialnie odczuta idea-marzenie o czasie panowania sztuki przemienielki, idea jakże bliska Norwidowi (oczywiście, wspólna całemu romantyzmowi<sup>24</sup>, choć w potocznej świadomości literackiej kojarzona głównie z programem Słowackiego):

ach patrz duch młot upuścił na szyny i szpały  
[...]

brzęk wszecz niemieckiej krainy  
do wisty doleci  
a tam struny w fortepianach pękają

Czy stąd początek nowej sztuki<sup>25</sup> czy tylko destrukcja starego, ale bez

---

<sup>24</sup> „Poezja jest zaprawdę czymś boskim – powiada Percy B. Shelley. – Jest ona jednocześnie ośrodkiem i obwodem wiedzy, jest tym, co obejmuje wszelką wiedzę, i tym, do czego wszelka wiedza musi się odnosić. Jest równocześnie korzeniem i kwiatem wszystkich innych organizmów myśli [...]”. *Obrona poezji*, [w:] *Manifesty romantyzmu*, s. 100.

<sup>25</sup> Zdzisław Łapiński w końcowym rozdziale swej monografii *Norwid*, zatytułowanym *Dla kogo Norwid pisał?*, w którym bliżej scharakteryzował adresata twórczości Norwida, podaje lapidarny obraz owej inteligenckiej współczesności, do której dotarł wreszcie Norwid; według

alternatywy, bez przyszłości? Czy „anioły wyzwolone z obłoków” zejda pomiędzy „zjadaczy chleba”, by wspólnie z nimi zakrzyknąć:

chaosu dosyć  
linia koło koniec

Rozpocząć czas syntezy. Nową syntezę: życia i sztuki, prawdy i egzystencji, codzienności i świętości? Któż to wie? A może tyle tylko: inny poeta, w inny czas sypnij garść słów na grób swego poprzednika:

z bogiem prochu wielkości z bogiem

---

badacza jest ona w zasadniczy sposób rozdwojona: jedna jej część, doświadczając poczucia zasadniczego „zachwiania własnej tożsamości”, w geście obrony przed zalewem reguł, konwencji i tradycji artystycznych „obraca w niwecz wszystkie nawarstwienia kulturowe, jakie się na nas nakładają” (wymienia tu jako najpełniejszych wyrazicieli owego nurtu totalnej kontestacji Witolda Gombrowicza i Mirona Białoszewskiego), przeciwnie, druga strona tej kulturowej niespójnoty, która dostrzega „w mnogości wzorów literackich i kulturowych, w zróżnicowaniu zachowań cywilizacyjnych ludzkości raczej nową okazję dla literatury niż przeszkodę” (tu pojawili się Adam Ważyk, Aleksander Wat, Czesław Miłosz i Zbigniew Herbert). Norwida można, oczywiście, uważać za patrona tej drugiej orientacji. Z. Ł a p i ń s k i, *Norwid*, Kraków 1971, s. 168-169.