

BOGUMIŁA KANIEWSKA

JÓZEF CZECHOWICZ, *DAWNE DNI*

Każdy obraz świata [...] jest samostanną księgą otwartą na dalsze interpretacje.

Umberto Eco

TEKST

Utwór *Dawne dni* ukazał się w *Nowym Życiu*, podpisany pseudonimem Józef Leśniewicz, 1 lipca 1925 roku¹. Był to moment dość znamienity dla twórczości Czechowicza – mniej więcej dwa lata wcześniej poeta „rozstał się” z młodopolską manierą, a lata 1925-1927, upływające pod znakiem „nowej sztuki”, zaowocowały tekstami, które złożyły się na debiutancki tomik *Kamień*. Co więcej – Czechowicz, przywiązujący (jak twierdzi Gralowski w *Stalowej tęczy*) ogromną wagę do swoich prób prozatorskich, w tym okresie nie uprawiał prozy, koncentrując się na twórczości lirycznej. *Dawne dni*, krótki, niespełna trzystronicowy tekst, powstaje poniekąd w próżni – pomiędzy prozatorskimi programami (czy może raczej: pomysłami na prozę) Józefa Czechowicza. Nie mieści się więc ani w modernistycznej konwencji *Opowieści o papierowej koronie*, ani w późniejszej koncepcji

Dr BOGUMIŁA KANIEWSKA, adiunkt w Zakładzie Semiotyki Literatury i Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, e-mail: kanbo@ineta.pl.

¹ Podaję za: J. C z e c h o w i c z, *Koń rydzy. Utwory prozą*, wybór, oprac. i wstęp T. Kłak, Lublin 1990. Wszystkie cytaty z utworu *Dawne dni* podaję według tego wydania (s. 128-130).

prozy filmowej, reprezentowanej przez charakterystyczny dla autora *nuty człowieczej* „powieściowy skrót”.

Trudno zgodzić się z kwalifikacją Tadeusza Kłaka, który nazwał *Dawne dni* opowiadaniem² – tytuł tego prozatorskiego fragmentu w połączeniu z liryczną, pierwszoosobową narracją przynosi raczej sugestię wspomnieniowej impresji, zapisu autentycznych i odległych w czasie przeżyć.

OBRAZ 1

Wbrew tytułowi, wbrew sugestii niesionej przez tytuł (sytuacja wspomnienia), pierwsze zdanie wprowadza czytelnika w jakąś terażniejszość, w świat umiejscowiony „tu i teraz”:

Gdy będzie mniejszy upał, pójdziemy nad rzekę słuchać grania żab.
Lecz teraz, choć już słońce zachodzi, żar suszy usta.
Zostańmy tymczasem tu.

Trzeba jednak zauważyć, że Czechowicz nierzadko sięgał po czas terażniejszy, opisując przeszłe zdarzenia; tak zapisana jest druga część *Faktów*, znaleźć go można również we fragmencie o Paryżu, zatytułowanym *Wspomnienie*. Okazuje się zatem, że wspomnianie dla Czechowicza często wiązało się z aktualizacją, ożywianiem przeszłości, przenoszeniem „dawniej” w „teraz”, czyli swoiście pojmowaną kreacją. Jest to tym bardziej interesujące, jeżeli zwróci się uwagę na fakt, że utwory fabularne *sensu stricto*, posiadające bohaterów, wydarzenia, akcję – mieszczące się wobec tego w obrębie klasycznego pojęcia epiki – posługują się czasem przeszłym.

Obraz pierwszy trudno jednak uznać za epicki, nie tyle rozwija się on w czasie, ile *r o z p r z e s t r z e n i a*, zagarniając sobą coraz to większy wycinek rzeczywistości. W pierwszym zdaniu pojawia się jakiś zaczątek wydarzeń, zapowiedź, która nie zostaje spełniona – jej realizacja (a z nią wydarzenie uruchamiające czas) odbywa się poza tekstem. Na płaszczyźnie tego fragmentu nic już się nie wydarzy, koncert żab zaistnieje w innym planie – czy to realnego wspomnienia, czy potocznego doświadczenia – obraz zamyka się, kończy, a zawieszony gdzieś w przyszłości żabi koncert stanowi kompozycyjną kłamrę.

² Tamże, s. 24.

Komu została złożona ta nie dotrzymana obietnica: „Gdy będzie mniejszy upał, pójdziemy nad rzekę słuchać grania żab?” Dziecku? Towarzyszowi zabaw? Ukochanej? Żadna z tych postaci nie pojawia się „na powierzchni tekstu”, a narracyjna obietnica kierowana jest raczej ku czytelnikowi. Właśnie on stworzy z samej zapowiedzi kolejny obraz – nadrzecznego grania żab. Pozorna obietnica wprowadza odbiorcę do samego wnętrza świata, do wnętrza obrazu malowanego słowami, które zastępują letni żar i spłowiałe, prześwieczone barwy upalnego dnia; jasny, sosnowy dom; białe mniszki; błękitny lot; złote powietrze; wzmocnione krótkim, lecz sugestywnym i zmysłowym obrazem, który mnie samej od dziecka kojarzy się z latem: „dojrzy się na ręce swej lśniące od słońca włoski, które mają barwę pól pszenicy idących pod kosę”.

Zauważmy, że utrwalona przez Czechowicza chwila pozbawiona jest – jak w sielance – cech swoistych. To nie tyle zapis określonego momentu, ile unieruchomione w czasie i rozpięte w przestrzeni odczucie upału, w swej istocie niezależne od okoliczności zewnętrznych (poza pogodą, oczywiście!). „Jasny sosnowy dom” może być chłopską chałupką, szlacheckim dworkiem, a nawet... domkiem letniskowym. Nieokreśloność czasu i przestrzeni towarzyszą bezosobowe formy czasowników „dobrze jest leżeć w trawie”, „spozstrzega się nagle”, „dojrzy się”, które zmieniają opis w aksjomat. Koncert żab jest nie tylko potencjalny, jest również pewny: „Upał się zmniejszy i żaby zaczną swą muzykę”. Bo świat unieruchomiony w tym obrazie podlega prawom idylli, jest harmonijny, nieswoisty, ciepły i przewidywalny.

OBRAZ 2

W pierwszym momencie odnosimy wrażenie, że nic się nie zmieniło. Oto drugi letni obraz, kontynuacja obrazu pierwszego w nieco zmienionej scenarii. Znowu upał, zbliża się zmierzch. Co więcej: następne dwa obrazy będą fragmentami „zimowymi”, a zatem wyraźnie odbiegającymi od poprzednich. Kiedy jednak przyjrzymy się bliżej temu fragmentowi, nietrudno zauważymy, że rejestruje on zupełnie inny „stan” – nazwałabym go „stanem zachodu” – i w zupełnie inny sposób.

Po pierwsze: zmienia się sytuacja opowiadającego. Narracja wprawdzie konsekwentnie balansuje między czasem teraźniejszym a przyszłym, rezygnuje jednak z „poetyki aksjomatów”, tok opowiadania staje się rzeczywiście

pierwszoosobowy – postrzeganie rzeczywistości należy już do określonej, konkretnej osoby (mówiącego) a nie do „doświadczenia” wspólnego nam wszystkim. Po drugie: czas zostaje uruchomiony, pojawia się namiastka akcji; łódka się porusza, narrator obserwuje jezioro, podejmuje jakiś zamiar i rezygnuje z niego... Czas płynie od wydarzenia do wydarzenia. Zmienia się także przestrzeń – wciąż należy ona do lata, ale wyraźnie do innej okolicy. Rzekę zastępuje jezioro – to drobny sygnał świadczący o niezależności obu obrazów – nie on jest jednak najważniejszy. Zmieniają się barwy, nie ograniczają się już do „barw upału”, związane są z konkretnymi punktami przestrzeni – stają się nasycone, żywsze, bardziej rozmaite; błękit zostaje zastąpiony przez zieleń, seledyn, barwę niebieską; pszenica i białe mniszki – przez linię leśnego horyzontu i ciemną ziemię (ciemne barwy, jak się okaże, pojawiają się nie bez powodu). Owej wielobarwności obrazu towarzyszy zmiana perspektywy – przestrzeń staje się rozległa. Obraz pierwszy zatrzymywał się na detalach, drobnych, maleńkich zjawiskach; locie wałki, barwie dmuchawca, wosku; operował techniką filmowego zbliżenia. Obraz drugi to panorama, pejzaż: pojawia się horyzont, drugi brzeg, rozległe niebo i lśniące wody jeziora – poszerza się obraz świata („Oczy me spoczęły na dalekim brzegu jeziora, na wyginanej linii leśnego horyzontu. A nad tym skrawkiem ciemnej ziemi – tyle nieba!”). Początkowo niezmienna pozostaje atmosfera idylli – mnożą się literackie znaki eklogi; „godzina spokojna i złota”; „rytm dobrej pracy”; „cisza i jaśń” przygotowując wreszcie najwyraźniejszy: „Głos mój ponad tonią polecą na drugi brzeg, gdzie Ona pasie długorune owce”.

Bezimienna, sielankowa pasterka. Już za chwilę rozlegnie się radosne nawoływanie... to moment, w którym opis mógłby ustąpić miejsca roman-sowej akcji. Wszystko wskazuje na pomyślny rozwój wydarzeń, na uzupełnienie naturalnej harmonii świata, harmonią stworzoną przez człowieka (tak działa się przecież w sielankach), kiedy narrator porzuca swój zamiar: „Lecz nie, nie krzyknę. Szkoda mącić te barwy, ciszę i jaśń na wodach, s z k o d a p o r u s z a ć s e r c e, k t ó r e ś p i. Godzina jest spokojna i złota...” (podkr. – B. K.). Okrzyk byłby dysonansem w przejmującej ciszy natury, ale rzecz nie tylko w tym, by zatrzymać szczęśliwą chwilę. „Szkoda poruszać serce, które śpi” – to zdanie narusza prawa idyllicznego obrazu. Pasterka została wprowadzona po to, by zabronić jej czuć, kochać...

Sen to spokój, ukojenie, ale także – zwłaszcza u Czechowicza – śmierć. „Drugi brzeg” byłby wówczas krainą zmarłych, a łódź – łodzią Charonową.

Snem dla serca jest brak miłości, ale sen ten okazuje się zgubny. Miłość staje się tu niepokojem, cierpieniem, ale i życiem – we wszystkich znaczeniach sytuuje się na biegunie przeciwległym wobec „złotej, spokojnej godziny”. W klasycznej eklodzie uczucie nigdy nie jest dysonansem – w *Dawnych dniach* stanowi czynnik zagrożenia dla idylli, staje się znakiem jeśli nie złowróżbnym, to niszczącym obraz, rujnującym „ciszę i jaśń”. Na harmonijnym fresku wspomnień pojawia się pierwsza rysa – tak jakby poszerzenie obrazu, odejście od detalu ku perspektywie było równoznaczne z pojawieniem się w jego obrębie zagrożenia.

OBRAZ 3

Kolejny, trzeci obraz przenosi nas w inną porę – zimę – i inną przestrzeń – miasto. Dość to nieoczekiwane, skoro otwiera się on apostrofą „O, dobrzy ogrodnicy”! Zimowy pejzaż wprowadzony jest przewrotnie – śnieżny krajobraz wypełniają kosze kwiatów: „kępy herbacianych róż, żałobniki – kosańce fioletowe, gwiazdy narcyzów, hiacyntów garście białe”. To rośliny wyraźnie z innego świata – nie tylko dlatego, że zima nie jest porą życzliwą kwiatom – także dlatego, że owe róże, kosańce, hiacynty i narcyzy są sztucznie wyhodowane, ułożone w koszach w kwaciarni. W miejskim, zimowym krajobrazie stają się egzotycznym ogrodem, zjawiskiem wytrącającym grudniowy wieczór z jego normalnego przebiegu: „Nad zaśnieżonym trotuarem wieczór zimowy płynie na tych koszach jak na łodziach. [...] Smuga woni zostaje w mroźnym grudniowym powietrzu”.

Są kruche i egzotyczne, pełne przepychu, nadmiaru – przywodzą na myśl egzotyczną piękność – myśl narratora przenosi się w baśniową rzeczywistość, rodem z krainy tysięcy i jednej nocy.

(Może – zważywszy na fakt, że *Dawne dni* to opowieści o czterech zmierzchach – są to po prostu cztery baśnie o dawnych dniach?)

W tym sztucznym przepychu jest coś niepokojącego, mrocznego – toteż i marzenia wypełnia niepokój. Do wiecznego lata wschodniej baśni (sfinksy, papużki, marmurowy portyk) o jasnowłosej księżniczce Illayali przenika grudniowy chłód: „śnieg zasypał sfinksy”; „jest zimno”. „Karawana kwiatów” z miejskiej ulicy ma stać się podarunkiem dla kobiety otulonej w „płaszcz z futer, brokatu i złota”. Ale i ta baśń – jak miłosna sielanka nad jeziorem – kończy się, nim zdąży się rozpocząć: „ona czeka, a ja nie przychodzę...”. Czy nadchodzą kwiaty? Karawana herbacianych róż, fio-

letowych kosańców, bladych hiacyntów i narcyzy? „Dar dla księżniczki Illayali” symbolizuje śmierć, kwiaty grudniowego wieczoru nie są kwiatami imieninowymi, są roślinami żałoby:

kosaciec powiewa dłonią
to ty dajesz znaki
persefono;

przeczytamy w wierszu *rymy pobożne*. Marzenie o jasnowłosej księżniczce przemienia się w myśl o śmierci, piękna, pełna przepychu baśń podszyta jest mrokiem. Chłód to znak nie tylko grudniowego wieczoru. Życie i śmierć warunkują się wzajemnie: „nieustanna gra tych sił zasadniczych jest warunkiem powstawania piękna” pisze Czechowicz w *Kluczu symbolicznym do poematów*³.

Baśń okazała się ułudą, znakiem grudniowego wieczoru, a równocześnie – metafizycznego niepokoju. Szczęście, idylla istnieje tylko we własnym zaprzeczeniu, w niemożności spełnienia. Miłości zawsze towarzyszy zniszczenie, pięknu – śmierć. I to prawo zdaje się najbardziej pociągać Czechowicza w porządku naszego świata.

OBRAZ 4

Czwarty, wigilijny obraz, to fragment najdłuższy, podzielony na odcinki i jedyny spośród czterech obrazów, przybierający kształt wspomnienia z dzieciństwa. Pojawia się tu czas przeszły, tok wspomnieniowy („Były, były co rok choinki!”), zostają przywołane konkretne osoby (babcia) i wydarzenia (oglądanie Biblii). Opuszczamy przestrzeń natury i miasta, by znaleźć się w obszarze wyjątkowo bezpiecznym i ciepłym – w domu. To dom świąteczny, zanurzony w czasie Bożego Narodzenia, wypełniają go świąteczne rekwizyty: kolędnicy ze złotą gwiazdą wynurzający się z czełuści klatki schodowej, zapach choinki, niezwykłość wigilijnej nocy – wszystko to przedstawione z mocą dziecięcej wrażliwości.

Jeżeli uznamy, że fragment pierwszy jest obrazem niezmaconego szczęścia bytowania w naturze (które jest jednak rodzajem uśpienia, znieru-

³ J. C z e c h o w i c z, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1978, s. 45.

chomienia świata), a kolejne przedstawiają pierwsze spotkania z miłością i przeczuciem śmierci, to obraz czwarty, wigilijny, jest utrwaleniem chwili wtajemniczenia w religię, w *sacrum* (ale i *profanum*). Dzieje się to najpierw poprzez niezwykły nastrój, zapach choinki, pojawienie się kolędników, poranną wędrówkę do kościoła w mroźny poranek, później – przez obrazki z Biblii. Religia jawi się z początku jako obszar dobroci, piękna, świętości: „patrzyłem na drzeworyty, wyobrażające chłostę, ukrzyżowanie dobrego Panna Jezusa. Było wtedy koło mnie dużo ludzi złych. Dlatego dobroć Jego była mi czymś bardzo świętym”. Wiara staje się krainą dobroci, miłosierdzia – dobrą wyspą wśród złego świata, więc znów przestrzeń na swój sposób idylliczną, rajską. Jednak i tego rajy nie daje się utrzymać, bo wśród ilustracji do Nowego Testamentu pojawia się obraz Sądu Ostatecznego. Bóg, władca krainy dobroci, okazuje Swe drugie oblicze:

przeraziły mnie zjawy piekieł i ogień wieczny.

Odtąd oglądałem już tylko *Stary Testament*, gdzie była Zuzanna w kąpiel i Salome-tanecznicza, i kuszenie czystego Józefa.

Pierwsze doświadczenie *sacrum* okazuje się procesem na poły heretyckim – dwa oblicza Boga: surowe, starotestamentowe i miłosierne z Nowego Testamentu, zostały zamienione. Dopiero czas przyniósł wtajemniczenie w Pismo.

Na bożonarodzeniowym wspomnieniu pojawia się jeszcze jeden cień, tajemnicza Ona: „Ponad wszystkie marzenia fantastyczne przyływa Ona i giną wszystkie cuda szopki dzieciństwa”. „Ona” wraca raz jeszcze, w puencie, kiedy narrator wspomina swoje wnikanie w tajemny, dobry i okrutny zarazem, świat wiary: „Potem – umiałem czytać i powiedziała mi ta księga, że Ona jest silniejsza niż śmierć”.

„Ona” to kolejne wcielenie miłości – obok miłości ludzkiej, zmysłowej (Pasterka) i idealnej, duchowej (Illaylali) – pojawia się metafizyczna idea miłości.

O CAŁOŚCI

Dawne dni składają się ze wspomnień czterech wieczorów, czterech okrucichów przeszłości: „Garść piasku rzuć na wiatr – zagra kolorami” – pisał poeta w *Słowach o Lublinie – dawnym mieście*. „Piach rozsypie się, a każda jego drobinka inna, odmienną naznaczona barwą, wspominki drobne o

dawnych rzeczach niech rozpadną się sypką tęczą jak garść piasku”. W istocie, omawiany tekst to zbiór czterech fragmentów nie składających się w wyrazistą całość. Spójność *Dawnych dni* nie jest spójnością epicką: brak tu jakiegokolwiek akcji, nawet maksymalnie zredukowanej; przestrzeń jest niejednolita, sytuacja narracyjna zmienna, a osoba mówiącego okazuje się zbyt mało konkretna, aby traktować ją jako pierwszoosobowego narratora – to raczej podmiot liryczny. Trudno analizować i interpretować ten tekst za pomocą pojęć używanych zwykle dla badania prozy. Nie oznacza to, oczywiście, że utwór Czechowicza nie poddaje się interpretacji całościowej – choć jest to utwór dość, moim zdaniem, szczególny.

Pojawiające się kolejno cztery fragmenty to epifanie – momenty zmysłowej łączności ze światem, z transcendencją, nagłe olśnienia doznawane znienacka. Epifanii, jak pisze Ryszard Nycz, przypisana jest cecha błahości, „wywołana jest bowiem przez trywialne obiekty i sytuacje”⁴. U Czechowicza wygląda to trochę inaczej – wystarczy porównać omówione wcześniej obrazy z klasycznymi epifaniami Joyce’a. Te ostatnie dokonują się w okolicznościach, rzekłabym, realistycznych – w konnym tramwaju, przy codziennych rozmowach (tak i u Białoszewskiego), przy śniadaniu itd. Epifanie Czechowicza natomiast, są „opakowane” w scenerię idylliczną⁵ – czas i przestrzeń zostają unieruchomione i pozbawione cech swoistych, światem rządzi zasada ładu i harmonii itd. Znajdujemy tu również własne, Czechowiczowskie, znaki sielanki – to przede wszystkim światło i nieustanna, by nie rzec natrętna, obecność koloru złotego – pozytywnej barwy poetyckiego świata, znaku słońca, dnia, szczęścia, życia.

Moment epifanijny jest rysą, pęknięciem, przez które do idyllicznej rzeczywistości sączy się niepokój. Zaskakujące jest to, że niepokój pojawia się w tym świecie wraz z Nią, figurą, symbolem miłości. Bez Niej przestrzenie są jasne, złote, ciepłe, rozświetlone – Ona przynosi ze sobą chłód, bezpieczna jest tylko w uśpieniu, poza nim stanowi siłę destrukcyjną.

Świat tekstu skonstruowany jest zgodnie z prawami sielankowej rzeczywistości, a równocześnie – roszadzany od wewnątrz, łamany, nigdy jednak

⁴ *Zamknięty odprysk świata. O pisarstwie Gustawa Herlinga Grudzińskiego*, w: *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wystouch, R. K. Przybylski, Poznań 1991, s. 134.

⁵ Wyznaczniki idylli i idylliczności przyjmuję za Aliną Witkowską. Por. *Idylla polska. Antologia*, wybór i wstęp A. Witkowska, komentarze I. Jarosińska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995, s. IX-XL.

nie jest niszczonej całkowicie. Idylla ma wymiar konkretny, zmysłowy; rozbija ją siła niekonkretna, tajemnicza, niedookreślona – baśniowa i mało stanowcza; dziewczyna, która pasie owce; kwiaty ożywiające grudniową ulicę; baśń o księżniczce; tajemnicza Ona, piękniejsza od marzeń dzieciństwa. To postaci z tego samego świata – funkcjonują podobnie, jak Sąd Ostateczny we fragmencie czwartym. Zagrożenie nie przychodzi z zewnątrz, tkwi w samej strukturze rzeczywistości, która spełnia się przez antynomie.

To „uniwersalne” odczytanie *Dawnych dni* nie odpowiada jednak na wszystkie sygnały zawarte w utworze – epifanie Czechowicza są nie tylko sztucznie wykreowane, ale także wyraziście literackie. Obraz pierwszy mieści się całkowicie w poetyce sielanki, w ramach odwiecznego mitu o harmonijnej łączności człowieka z naturą. Następny swoją scenerią i stylistyką („Głos mój poleci na drugi brzeg, gdzie Ona pasie długorune owce”) przywołuje na myśl *Pieśń nad Pieśniami*. We fragmencie trzecim pojawiają się sygnały związków z literaturą modernistyczną: to postać „jasnowłosej księżniczki Illayali” pochodząca z majaków bohatera *Głodu* Knuta Hamsuna, ale także pojawiające się tu obrazy kwiatów. Dla twórców modernistycznych kwiaty stanowiły jeden ze sposobów wyrażania tego, co wymykało się językowi – składały się zatem na swoisty, pozawerbalny kod (zjawisko to spotykamy u Micińskiego, Jellenty, Ostrowskiej czy Komornickiej)⁶. Ostatni obraz zdradza z jednej strony inspiracje biblijne, z drugiej przywołuje schemat powieści rozwojowej. Sztuczność czterech „objawień” miałaby wówczas swoje źródło w fakcie, iż przywołane wtajemniczenia wypływały nie z autentycznych przeżyć, lecz z lektur, a zapisane fragmenty to wspomnienia czytelniczych wrażeń.

Dawne dni to utwór wczesny, poprzedzający poetycką karierę Czechowicza. Czytając go i poszukując jego sensu, nie mogłam oprzeć się wrażeniu, że jest to prozatorski zapis wiersza, którego obrazy zostały rozwinięte, wydobyte ze słownych skrótów, wyzwolone z muzycznego rytmu poezji. Nie mogę też oprzeć się pokusie i nie dodać, że wyzwolenie to nie wyszło Czechowiczowi na dobre (i może dlatego tekst ten jest efemerydą...). Sama

⁶ Informacje na temat młodopolskiego rodowodu motywu kwiatów w obrazie czwartym zawdzięczam Pawłowi Próchniakowi. Wskazał on także wiele innych cech, które łączą *Dawne dni* z prozą modernistyczną (takich autorów jak Jellenta, Miciński, Liciński), to m.in.: sposób obrazowania polegający na uobecnianiu różnych istniejących konwencji literackich; fragmentaryczność połączona z cyklicznością; swoista, kreacyjna konfesyjność oraz atmosfera tajemnicy, niedopowiedzenia.

konstrukcja *Dawnych dni* pokazuje, że ich autor był mistrzem nastroju, malarzem uczuć i lęków trudnych do określenia, nieracjonalnych. A sprzyjała im jego poezja – nigdy jednak nie znalazł dla nich właściwego odbicia w prozie. Jak pisze Gralewski w *Stalowej tęczy*: „Kochał ją [prozę] swym pierwszym gorącym uczuciem, ale nie związał się z nią. Nie zawarł związku małżeńskiego i nie miał dzieci legalnych. Bo te utwory prozatorskie, które popełnił, raczej na miano bękartów zasługują”⁷. Dodajmy, że zawsze wracał do swojej pierwszej miłości. Obawiam się jednak, że gdyby był jej wierny, nie mówilibyśmy o Czechowiczu. To jeszcze jeden dowód na to, że świat zbudowany jest z antynomii...

JÓZEF CZECHOWICZ, *DAWNE DNI* [THE OLD DAYS]

S u m m a r y

The author of the interpretation shows that the analysed fragment of Józef Czechowicz's poetical prose anticipates the most splendid features in his mature lyrical poems: shaping the presented world in a work according to the rules of idyll with simultaneously questioning the principles ruling the Arcadian vision of the world. In *Dawne dni* the idyll is confronted with the poetics of the epiphany. Eternity of the eclogue is accompanied by the instantaneous character of a momentary experience, revelation, and contact with transcendence. The article is a significant complement to the state of research on Czechowicz's prose that is – as yet – little known.

Translated by Tadeusz Karłowicz

⁷ W. G r a l e w s k i, *Stalowa tęcza. Wspomnienia o Józefie Czechowiczu*, Warszawa 1968, s. 200.