

ANDRZEJ JUSZCZYK

WOŁANIE PRZEZ KRESY

JÓZEF CZECHOWICZ, *PRZEZ KRESY*

monotonnie koń głowę unosi
grzywa sływa raz po raz rytmem
koła koła
zioła

terkocze senne półzycie
drożyną leśną łakową
dołem dołem
połem

nad wieczorem o rżyska zawadza
księżyc ciemny czerwony
wołam
złoty kołacz

nic nie ma nawet snu tylko kół skrzyp
mgława noc jawa rozlewna
wołam kołacz złoty
wołam koła dołem połem kołacz złoty

Badacze twórczości Czechowicza często wykorzystywali *przez kresy* jako ilustrację charakterystycznego idiolektu poety. Większość zabierających głos na temat owego wiersza nie przyznawała jego treści zbyt wielkiej rangi. Uroku wiersza interpretatorzy dopatrywali się w językowo-brzmieniowym

rozkołysaniu, nie zadając sobie trudu, by odpowiedzieć na pytanie: dlaczego kilkanaście wersów tak niezwykle oddziałuje na czytelnika. Krytycy analizujący ten wiersz ograniczali swe uwagi jedynie do jego budowy, zwłaszcza warstwy brzmieniowej. Jan Witan pisał o posługiwaniu się przez Czechowicza muzyczną inkantacją, będącą środkiem magicznym, praszłownem¹. Jan Pieszczachowicz nazywając *przez kresy* „małym arcydziełem rytmizacji” zauważał tu wyłącznie łagodną muzyczność i dyskretną rytmizację, wykorzystującą „specyficzną formę wiersza, rozkład graficzny i powtórzenia”². Nieco poza kwestię melodyki wiersza wyszedł Kazimierz Wyka, który w *przez kresy* szczególną uwagę zwracał na lapidarność obrazu biorącą swe źródło w muzyczności tej poezji (pod tym względem widział w Czechowiczu spadkobiercę Norwida)³. Jednak z reguły, wobec nikłej rzekomo zawartości treściowej wiersza, krytycy najchętniej mówili o „nieśpiewnej muzyczności”, sielankowości, arkadyjskości.

Być może ich przekonanie brało się stąd, że interpretacja sytuacji lirycznej w utworze pozornie nie wymaga wielkiego wysiłku: bohater liryczny po prostu opisuje swą jazdę wozem po polnej drodze. Kończy się dzień, powoli zapada wieczór, przechodzący w ciemną noc (od „nad wieczorem po nic nie ma [...] mgława noc”). Monotonia podróży, powtarzalność ruchów („monotonnie koń głowę unosi / grzywa spływa raz po raz rytmem”) i dźwięków („koła koła; terkocze senne półzycie; tylko kół skrzyp”) sprawiają, że sam podmiot staje się senny, wpada w jakiś dziwny letarg, który nie jest jednak snem („nic nie ma nawet snu”) ani niechęcią do podejmowania jakiegokolwiek działania czy też biernym poddaniem się zdarzeniom (a raczej ich brakowi). Owo „półzycie” jest dla poezji Czechowicza stanem charakterystycznym, w którym Artur Sandauer widział coś na kształt beładnego szeptu przedsennego⁴. Wydaje się, że bohater liryczny *przez kresy* zapada się w siebie, nie tracąc jednak ani kontaktu z rzeczywistością, ani kontroli nad sobą. Przeciwnie: raczej tym głębiej przeżywa rzeczywistość zewnętrzną i wewnętrzną. Percypuje bowiem sytuację i wyraża swoje obserwacje, czyli „w o ł a / złoty kołacz” (podkreślenie moje). Jest to działanie – czynna reakcja na pojawienie się księżyca: wielkiego (na co wskazywałoby słowo „zawadza”), czerwonego, ciemnego.

¹ Był nadrealistą w przeczuciu i przerażeniu, „Poezja” 1975, nr 10, s. 11.

² W stronę Czechowicza, „Twórczość” 1968, nr 2, s. 62.

³ O Józefie Czechowiczu, w: t e n ż e, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 53.

⁴ *Upiory, półsen, muzyka*, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 2, s. 67.

Podmiot posługuje się metaforą („kołacz”) dla opisu zjawiska ze świata przedstawionego („księżyc”).

Przypatrzmy się jednak jeszcze przez chwilę strukturze utworu. W wierszu tym mamy do czynienia z charakterystyczną dwudzielną budową strof. W każdej z nich widoczny jest specyficzny zabieg: dwie pierwsze linijki mają charakter poetyckiej obserwacji świata, natomiast dwie następne są jakby lirycznie przetworzonym, skrótowym i umownym zapisem powyższej obserwacji. Trzeba przy tym pamiętać, że przedstawienie w początkowej części każdej strofy także jest liryczne, metaforyczne itd., jednak jej druga część wyraźnie odbiega budową i sposobem ujęcia od poprzedniej – jest czymś w rodzaju metawypowiedzi.

W pierwszej strofie sytuacja – „monotonnie koń głowę unosi / grzywa spływa raz po raz rytmem” – będąca gotowym, samodzielny obrazem poetyckim, zostaje zestawiona z prawie piosenkowym „refrenem” „koła koła / zioła”. W drugiej strofie „terkocze senne półzycie / drożyną leśną łąkową” znajduje swój ekwiwalent w zwrocie „dołem dołem / polem”, jakby żywcem wziętym z folkloru. Żaden z tych „refrenów” nie zawiera dodatkowych informacji. Pełnią one jedynie funkcję poetyckiego, „muzycznego” przetworzenia rzeczywistości, ale tej rzeczywistości, która została już w wierszu przedstawiona. Są nierefleksyjnym, emocjonalnie czystym przekazem lirycznym. W trzeciej strofie zabieg ten również występuje: ciemny czerwony księżyc zostaje oddany poprzez metaforę „złotego kołacza”. Podwójnie poetycka pointa „wołam / złoty kołacz” nosi już wyraźny ślad świadomego działania poety: słowo „wołam”. To „wołam” otwiera zupełnie nową sytuację, ponieważ dwa wcześniejsze „refreny” miały raczej bezosobowy charakter, natomiast ten trzeci wynika z pracy bohatera – poety. Staje się ono nie tylko wypowiedzią poetycką, ale jednocześnie konstatacją owej poetyckości i tekstem po części autotematycznym. „Wołam” wprowadza wyraźnie sytuację autocytowania.

Znamienne, że w tym miejscu zostaje nieco naruszona rytmiczna struktura wiersza. Układ sylab w 3. i 4. wersie dwóch początkowych strof, czyli 2+2 / 2 („koła koła / zioła; dołem dołem / polem”) zastępuje podobny, lecz inny układ 2 / 2+2 („wołam / złoty kołacz”). Możliwe, że zabieg ten ma oddać jakby chwilowe zawahanie, niepewność w doborze słów. Dobrze mógłby zatem wyrażać akt dobierania metafory odpowiedniej względem dziejącej się sytuacji. Metafora „złotego kołacza” nie jest więc automatycznym skojarzeniem, ale wynikiem świadomego namysłu lirycznego. Istotne jest tutaj również znaczenie owej przenośni, księżyc bowiem zwykle

bywa (u Czechowicza i w konwencjonalnej ikonografii, ale także w... naturze) raczej srebrny niż złoty. Trzeba jednak pamiętać, że pierwsza konstatacja dotycząca owego księżyca brzmi: „ciemny czerwony”. Określenie „złoty kołacz” jest już wtórną próbą poetyckiego nazwania tego obserwowanego zjawiska. Oglądany w całej swej niezwykłości ciemny, czerwony księżyc budzi niepokój bohatera lirycznego. Potrzebuje on nazwać to nienaturalne zjawisko, a tym samym zrozumieć je, podporządkować swej myśli. Dlatego ucieka się do niby otwartej metafory „złotego kołacza”, która jakkolwiek różnie może być interpretowana, pozornie nie zawiera w sobie niczego negatywnego czy przerażającego. Wręcz przeciwnie, jest nasycona elementami pozytywnymi: złoto to kolor ciepły, przyjazny (w przeciwieństwie do srebra), a kołacz to dom, ciepły piec, kuchnia, matka, święto, itd. A więc może „złoty kołacz” jest wołaniem, które ma zagłuszyć strach i niepewność? Czerwony księżyc widziany przez bohatera jest realnie postrzeganym zjawiskiem przyrody, ale równocześnie może być znakiem końca świata: na jego oczach spełniałyby się słowa Apokalipsy: „I ujrzałem: [...] a cały księżyc stał się jak krew” (Ap. 6, 12).

Czechowicz posługuje się tym symbolem w sposób specyficzny: cała sytuacja przedstawiona w wierszu ma charakter zarówno rzeczywisty, jak i symboliczny. Właściwie jest tak zarysowana, że początkowo nie przychodzi nam na myśl żadna inna wykładnia symbolu poza emanacją „ludowości”: poeta prowincji pisze o prowincji, używając stosownych atrybutów i nie ma w tym niczego niezwykłego. Mógłby to być w takim razie wiersz o bohaterze lirycznym – poecie, który doświadcza szczególnie mocno krajobrazu i nastroju wsi, lasu, pola i natychmiast to zapisuje, a jego wołanie „kołacz złoty” byłoby znakiem poetyckiej reakcji na niepowtarzalny charakter obserwowanego świata. Podróż wozem nie byłaby więc niczym niecodziennym ani symbolicznym, a raczej przykładową sytuacją, która w jakiś sposób stymuluje poetę do pisania, wyrażenia swoich odczuć, emocji, bo przecież nie refleksji – tak rozumiana funkcja poety ogranicza się jedynie do rzewnego śpiewania, do czystej *mimesis*.

Jeśli jednak przyjmujemy, że czerwony, ciemny księżyc wprowadza do wiersza apokaliptyczny motyw, to nie możemy już ograniczać się do powyższego odczytania. Cały tekst zyskuje wymiar eschatologiczny i tak podróż wozem staje się symbolem istnienia, życia, kończący się dzień oddaje nadchodzący kres świata (jak w wierszu *żał*), a więc też tytułowe *kresy* nie są już tylko krainą geograficzną, ale także końcem cywilizacji.

Sytuacja liryczna, ale także sam zestaw rekwizytów użytych do jej opisu stają się więc parabolą egzystencjalnego stanu bohatera lirycznego: w podróży przez Kresy można widzieć zarówno wędrowkę bohatera jak i symbol zmierzania ku końcowi czasów czy też życia w epoce schyłku cywilizacji. Tę sytuację liryczną można zatem uznać za odpowiednik przedmiotowy (jak tłumaczy Eliotowski termin *objective correlative* Jolanta Dudek⁵, posługując się nim w miejsce niejasnego „obiektywnego korelatu” Heleny Pręcowskiej⁶) przeczuć poety. Odpowiednik przedmiotowy to – według samego Eliota – „zestaw przedmiotów, jakaś sytuacja, jakiś ciąg wydarzeń, które powinny stać się formułą dla tego właśnie konkretnego uczuciowego stanu, skutkiem czego przywołanie faktów o charakterze zewnętrznym, które wy-czerpać się muszą w doznaniu zmysłowym, przywoła również odpowiedni stan uczuciowy”⁷. Wóz, koń, droga, zapadająca noc, księżyc to przedmioty, które znaczą zarówno jako elementy z rzeczywistości dostępnej zmysłom bohatera wiersza, jak i składniki metafizycznej wizji, tworzonej przez podmiot liryczny. Oba plany: realny i metafizyczny, współlistnieją tu ze sobą, choć ten pierwszy jest dany wprost, a drugi tylko implikowany. Nieco podobna była konstatacja Sandauera o znamiennej właściwości poetyki Czechowicza, polegającej na występowaniu wypowiedzi o rzeczach i wypowiedzi o wypowiedzi na jednym poziomie⁸. Jednak mówienie o usytuowaniu obserwacji i refleksji na tym samym poziomie niezbyt dobrze oddawałoby sytuację, z jaką mamy do czynienia w *przez kresy*. Podkreślić tu trzeba, że wymienionych powyżej elementów rzeczywistości nie należy traktować jako zbioru rozumianych na sposób modernistyczny, pojedynczych symboli, łączących się ze sobą niejako przy okazji. Sytuacja liryczna jest symboliczna jako całość, rzeczywistość zmysłowa staje się hermeneutycznym odpowiednikiem rzeczywistości duchowej.

Tego typu parabole, czy raczej przedmiotowe odpowiedniki, stosował w swej poezji właśnie T. S. Eliot. Posłużę się tu jednym wyrazistym (i ciekawym z innych względów) przykładem – poematem *Burnt Norton*. W tym pierwszym z *Czterech kwartetów* obok wielkich, właściwie czysto dyskursywnych partii tekstu, napotykamy czasem bardzo lakonicznie

⁵ T. S. Eliot a poezja polska, „Ruch Literacki” 1996, z. 3, s. 350.

⁶ T. S. Eliot, *Hamlet*, w: *Szkice literackie*, red. W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 18.

⁷ Tamże.

⁸ Dz. cyt., s. 67.

relacjonowane fragmenty sytuacji lirycznej. Cały poemat w jakimś stopniu odwołuje się do rzeczywistych odwiedzin Eliota i Emily Hale w zrujnowanym dworze Burnt Norton. Elementy świata obserwowanego przez turystę przenikają do mistycznych dywagacji poety, wręcz stanowią dla nich punkt wyjścia. Ogród, drozd, obłok, staw, róże nie są tylko zwykłymi elementami tła i nie są też wyłącznie symbolami. Sytuacja liryczna z drugiej części *Burnt Norton*, ogranicza się właściwie do jednej sceny:

Garlic and sapphires in the mud
Clot the bedded axle-treei.[...] ⁹

(w przekładzie Cz. Miłosza:

Czosnek i szafiry w błocie
Oblepiają oś ugrzęzłą.¹⁰)

Obraz, w którym można dopatrywać się bardzo konkretnego zdarzenia z rzeczywistości: osi samochodu oblepionej błotem polnej drogi, jest także przedmiotowym odpowiednikiem pojmowania kosmosu przez poetę. W tej migawce już pojawia się podstawowy dla poematu motyw *still point of the turning world* (nieruchomy punkt krążącego świata) – to właśnie oś w samochodzie (*axle-tree*), obracająca się, a wciąż pozostająca nieruchomą, osadzona (angielskie *bedded*, niefortunnie oddawane przez tłumaczy jako „ugrzęzła”) na swoim miejscu. Jest ona zarówno konkretną rzeczą, jak i symbolem oddającym przekonanie poety o konstrukcji wszechświata. To tylko jeden z przykładów posługiwania się przez Eliota techniką przedmiotowego odpowiednika. Przykład o tyle wart wyróżnienia, że rzeczywista sytuacja zaznaczona w poemacie jakoś przypomina tę z wiersza Czechowicza (w obu mówi się o podróży bezdrożami), choć oczywiście nie mam zamiaru z tej zbieżności wyciągać daleko idących wniosków, zwłaszcza, że *Burnt Norton* ukazał się trzy lata po wydaniu *ballady z tamtej strony*, z której pochodzi *przez kresy*. Jednak kontekst Eliotowski wydaje mi się tutaj ważny. Jak wiadomo, twórczość autora *Ziemi jałowej* miała dla Czechowicza wielkie znaczenie¹¹; był on jednym z jej pierwszych polskich czytelników i tłumaczy. Łatwo więc założyć, że teoria i praktyka poetycka

⁹ T. S. E l i o t, *Burnt Norton*, w: t e n ż e, *Wybór poezji*, Wrocław 1990, s. 217.

¹⁰ Tamże, s. 224.

¹¹ Cz. M i ł o s z, *Józef Czechowicz, to jest o poezji między wojnami*, Lublin 1981.

Eliota mogła zainspirować polskiego poetę. Taki związek pomiędzy twórczością Eliota i Czechowicza, polegający na posługiwaniu się przez poetów „symbolistycznym pejzażem duszy” sugeruje także Arent Van Nieukerken¹². Holenderski badacz pokazuje też inne źródło tej poetyki – Norwida. Chodziłoby tu zwłaszcza o wiersze-przypowieści Norwida, których głównym elementem, według Michała Głowińskiego, jest alegoria, przypowieść, *exemplum*¹³. Norwid w niektórych swych wierszach stosował technikę polegającą na „przenikaniu się żywiołów: dyskursywnego i parabolicznego”, gdzie „przypowieść w istocie nie daje się już wydzielić, jest zrośnięta z refleksyjnym kontekstem”¹⁴. Być może więc za źródło dwuplanowych obrazów w poezji Czechowicza uznać wypada parabolę Norwida.

Wróćmy jednak do Czechowiczowskiej wizji końca świata. Mielibyśmy tu do czynienia z dość niezwykłym rodzajem katastrofizmu. W *przez kresy* pozornie nie ma żadnych słów-kluczy zapowiadających tę tematykę: księżyc, który zwykle był u Czechowicza symbolem negatywnym, nie jest zwyyczajny lecz czerwony, więc początkowo może się wydawać, że został pozbawiony swej sieniei, upiornej grozy dostępnej nam na co dzień, pojawiającej się z każdym zachodem słońca, że zatracił swoje niebezpieczne oblicze, przestał być symbolem nocy i zła, a jego srebrny blask zastąpiła wesoła, złocista czerwień. Ta zewnętrzna metamorfoza uzasadnia radosną i pozytywną metaforę „złotego kołacza”. Jednak czerwień księżycy to także symbol Apokalipsy, ostatecznej zagłady: to jego ostatni wschód, innego już nie będzie. Toteż radość, a przynajmniej umiarkowana nadzieja bohatera, związana ze zniesieniem sieniei grozy księżycy jest rozpaczliwie śmieszna. Początek końca świata jest spokojny i tym straszniejszy, że tak niewiele się dzieje. W senność, pustkę, *rozlewną jawę* nie wtargnęły jeszcze cztery konie Apokalipsy.

Niejasna jest wobec tego postawa bohatera: możliwe, że nie uświadamia on sobie nadchodzącego końca. Nie rozpoznaje znaku, a przynajmniej nie daje tego po sobie poznać. Informuje tylko o swym spostrzeżeniu i o własnej późniejszej reakcji: wołaniu. Wołanie i to za pomocą metafory, może wynikać albo z niechęci do przyznania, czym rzeczywiście jest ów krwawy księżyc, albo po prostu z niewiedzy. Bohater liryczny widzi coś nie-

¹² *Ironiczny konceptyzm. Polska poezja metafizyczna*, Kraków 1998, s. 99.

¹³ *Norwida wiersze-przypowieści*, w: t e n ż e, *Cyprian Kamil Norwid. W 150-lecie urodzin*, Warszawa 1973, s. 74.

¹⁴ Tamże, s. 92.

zwykłego i stara się w jakiś sposób wyrazić własne uczucia związane z tym zjawiskiem. A więc nazywa je po swojemu, nie umiając lub nie mogąc użyć właściwych słów. Metafora, którą się posługuje, nieubłagane wypacza sens tego, czego jest świadkiem. Poeta zdaje sobie sprawę ze swej porażki, ale nie potrafi uczynić niczego innego: pozostaje mu tylko dalej *wołać kołacz złoty*. Poprzez tę wykrzykiwaną konstatację do głosu dochodzi cała jego bezradność, poczucie nieprzydatności i nieadekwatności poezji. Właśnie dlatego, że jest to tylko konstatacja i nic poza tym. A może właśnie jako poeta nie powinien robić niczego więcej? Najważniejszym przekazem wiersza okazałoby się nie tyle maksymalnie wierne oddanie uczuć i nastroju bohatera podczas niezwykłej (a zarazem właśnie zwykłej) podróży przez pola, ile raczej ukazanie rozpaczliwej nieadekwatności wszelkich słów wobec nadchodzącej katastrofy. Niewykluczone, że przekonanie o niewystarczalności wypowiedzi poetyckiej sprowadza się w tym wypadku jedynie do zwątpienia w możliwość oddania duchowej rzeczywistości za pomocą powszechnie używanego języka. Być może poeta zamiast dyskursywnego wyłożenia poglądów czy zastosowania bardziej lub mniej skomplikowanych symboli wybrał inne wyjście – nie poddającą się logice, ale pełną porażającej grozy poetycką ekspresję, ograniczoną do ostatniego zawołania w wierszu. Byłby to konkretny przejaw „zakwestionowania racjonalizujących możliwości języka”, jak pisał Michał Głowiński¹⁵.

Tak czy inaczej: tworzenie i komunikowanie przekazu poetyckiego wobec boleśnie odczuwanej tragedii istnienia jest właściwym tematem utworu. Czechowicz widzi, na czym może polegać poetyckie zagłuszenie niepokoju i pokazuje w wierszu jego mechanizm. *przez kresy* to nie ucieczka w sielankę przed przecuciem katastrofy, ale głos na temat poezji. Mówiący w wierszu nie potrafi lub nie chce odczytać znaków czasu, nie rozumie rzeczywistości, jest naiwnie przekonany, że zgromadzone przez niego w tekście przedmiotowe odpowiedniki faktycznie odsyłają do rzeczywistości. *Woła złoty kołacz*, ale nie słyszy w tym fałszywej nuty, nie widzi problemu. Może jednak jest świadomy niemożności oddania autentycznego charakteru świata, którego w jakiś sposób doświadcza. Zauważa przy tym, że chociaż słowa nie odzwierciedlają jego doświadczenia, to jednak nie jest w stanie przestać mówić, próbować wyrażać tego, co przeczuwa. Tym bardziej przejmująco brzmi więc ostatni „refren” końcowej strofy, gdy wobec

¹⁵ *Kunst wieloznaczności*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 139.

niepojętej grozy symbolizowanej i jednocześnie urzeczywistnianej przez czerwony księżyc pozostaje tylko rozpaczliwe *wołam koła dołem polem kołacz złoty*.

A CRY THROUGH THE BORDERLAND

S u m m a r y

This text is a result of a completely new interpretation of Józef Czechowicz's poem *przez kresy*. Despite earlier interpretations, pointing at the Arcadian nature of the poem, a suspicion of approaching catastrophe is shown as the main topic. Czechowicz shows it by using a special kind of the symbolism, called by T. S. Eliot an objective correlative. Then analysis of the versification reveals a specifically two-levelled structure of the poem: each element of a describing part of text has its own metapoetical correlative. It allows to assume that the most important statement of *przez kresy* is the irreducible difference between language – or poetical word – and the metaphysical experience.

Summarized by Author