

JÓZEF FERT

## CZECHOWICZ MUZYCZNY

*Dilige et quod vis fac.*

St. Augustinus

Czechowicz – choć tak wybitny – nie miał szczęścia ani do krytyków, ani do wydawców i cierpliwych komentatorów. Myślę tu głównie o liczbie prac jakością filologicznych rozpoznań z jego talentem porównywalnych.

Oczywiście twórczość autora *nuty człowieczej* nie jest jakąś „białą plamą” na mapie współczesnej świadomości literackiej. Sporadycznie pisywali o nim najwięksi przecież znawcy i smakosze poezji: Kazimierz Wyka, Artur Sandauer, Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Tadeusz Kłak, Jan Witan, Janusz Kryszak – z jednej strony<sup>1</sup>, a współcześni pisarze, jak

---

Dr hab. JÓZEF FERT – prof. nadzw. – kierownik Katedry Tekstologii i Edytorstwa Instytutu Filologii Polskiej KUL, adres do korespondencji: ul. Szafirowa 5/16, 20-573 Lublin, e-mail: jozef.fert@kul.lublin.pl.

<sup>1</sup> K. W y k a, *O Józefie Czechowiczu*, „Kamena” 1945, nr 1-3, studium z 1942 roku; przedruk w: t e n ż e, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959 (i nast. wydania); A. S a n d a u e r, *Upiory, półsen, muzyka. (Rzecz o Józefie Czechowiczu)*, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 2, s. 65-70, przedruk w: t e n ż e, *Matecznik literacki*, Kraków 1972 (i nast. wydania); M. G ł o w i ń s k i, *Kunst wieloznaczności*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 129-141; J. S ł a w i ń s k i, *Józef Czechowicz: „Sen”*, w: T. K o s t k i e w i c z o w a, A. O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a, J. S ł a w i ń s k i, *Czytamy utwory współczesne. Analizy*, Warszawa 1967, s. 102-123; T. K ł a k, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973; J. W i t a n, *Imię i proch wielkości*, „Poezja” 1968, nr 7, s. 27-44; J. K r y s z a k, *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. Drugiej Awangardy*, Warszawa–Poznań–Toruń 1978; t e n ż e, *Urojona perspektywa. Szkice literackie*, Łódź 1981, s. 162-178.

Czesław Miłosz<sup>2</sup>, Julian Przyboś, Anna Kamieńska, Jan Śpiewak, Stanisław Piętak, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, Zbigniew Bieńkowski – z drugiej<sup>3</sup>. Zasmuca jednak nieobecność stałego promotora tej twórczości, wiernie szafarzącego dziełami i wiedzą o nich i ich autorze<sup>4</sup>. To poważny mankament współczesnej recepcji Czechowicza, jeśli bowiem spojrzeć w głąb XX wieku, widać, ile dla życia dzieł znaczy prawidłowe i nieustannie ponawiane ich rozpoznanie oraz dystrybucja w kulturze.

Dobłą ilustracją tego jest los Norwida, który w ciągu XX wieku stał się jednym z najważniejszych zjawisk polskiej – a nawet w jakimś stopniu europejskiej kultury, a to dzięki szlachetnemu, mądrym i konsekwentnemu entuzjazmowi kilku ludzi, poczynając od Przesmyckiego, a na Juliuszu W. Gomulickim kończąc (a właściwie nie kończąc). Tak na naszych oczach formowała się i formuje cała gałąź poznania humanistycznego, ześrodkowana na wybitnym zjawisku. Ma już ona swoją nazwę: „norwidologia” lub

<sup>2</sup> Dla pamięci potomnych warto może w tym miejscu zaznaczyć, że Czesław Miłosz podczas nawiedzin grobu swego przyjaciela w Lublinie 7 października 1999 r. przyjął zaproponowane mu honorowe przewodnictwo redakcji projektowanego krytycznego wydania dzieł Czechowicza. W tej mistycznej rozmowie nad grobem Czechowicza uczestniczyli (prócz piszącego te słowa) m. in.: Maria Brzezińska, Agata Kos, Władysław Panas, Andrzej Tyszczyk.

<sup>3</sup> Cz. M i ł o s z, *Józef Czechowicz. Portrety polskich poetów*, „Kultura” 1954, nr 7-8, przedr. w zbiorze: *Kontynenty*, Paryż 1958, s. 236-280; J. P r z y b o ś, *O Józefie Czechowiczu*, „Nowa Kultura” 1955, nr 36; przedr. w: t e n ż e, *Linia i gwar*, t. II, Kraków 1959, s. 105-113; A. K a m i e ń s k a, *Rodzima apokalipsa*, w: *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 1974, s. 122-130; J. Ś p i e w a k, *Przyjaźnie i animozje*, Warszawa 1965, s. 332-346; S. P i ę t a k, *Portrety i zapiski*, Warszawa 1963; Z. H e r b e r t, *Uwagi o poezji Józefa Czechowicza*, „Twórczość” 1955, nr 9, s. 29-35; T. R ó z e w i c z, *Z umarłych rąk Czechowicza*, „Poezja” 1966, nr 6, s. 5-10; przedr. w: J. C z e c h o w i c z, *Wiersze wybrane*, wybór i wstęp T. Różewicz, Warszawa 1976 (i nast. wydania); Z. B i e ń k o w s k i, *Czechowicz*, „Kultura” 1967, nr 32. Uderzające jest tu zainteresowanie Czechowiczem samych pisarzy; źródło najlapidarniej ujęła Maria Kuncewiczowa: „Moim osobistym wkładem była moja wrażliwość pisarska, bezpośredni odbiór tych wierszy, własny komentarz, zabarwienie emocjonalne...” (*Czysty Józef*, w: *Lublin literacki 1932-1982. Szkice i wspomnienia*, red. W. Michalski i J. Zięba, Lublin 1984, s. 196).

<sup>4</sup> Najbliżej tej roli w kręgu pisarstwa Czechowicza usytuować daje się działalność naukowa i wydawnicza Tadeusza Kłaka: opracowanie wyboru poezji w Bibliotece Narodowej, edycje listów i szkiców literackich oraz prozy i dramatów Czechowicza, także wiele rozpraw i studiów nad Czechowiczem; brakuje jednak zwieńczenia tej ważnej pracy w postaci krytycznego wydania wierszy. Nb. w pracach Tadeusza Kłaka mocno zaznaczyło się zainteresowanie badacza „muzycznością” Czechowicza, por. np. rozdział „Muzyczny porządek rzeczy” w artykule wstępnym do edycji: J. C z e c h o w i c z, *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1970, BN I 199.

„norwidystyka”, a nawet wygenerowała kilka autonomicznych ośrodków badawczych, jak chociażby lubelski Zakład Badań nad Twórczością Norwida. Takiego szczęścia nie doczekała się niezwykła – jedna z najwspanialszych we współczesności: poezja Czechowicza. Można by nawet mówić o rujnacji zaistniałych wcześniej fundamentów czechowiczologii czy dobrze już sprawdzonych inicjatyw, jak chociażby „zwinięcie” latem roku 1999 muzeum literackiego jego imienia. Muzeum, które powinno było stać się centrum poważnych studiów nad pisarzem, zostało przeniesione – pono na krótko – na jakieś „zakazane” lubelskie przedmieście...

Czechowicz jakby przeczuwał przyszłe losy swej pieśni, toteż równoległe do twórczości poetyckiej uprawiał nader intensywnie krytykę literacką, w dużym stopniu nastawioną na zbliżanie odbiorców do tajników swej poezji. Można by nawet powiedzieć, że to właśnie on sam – jak dotąd – jest najlepszym promotorem i komentatorem własnej twórczości, co nie znaczy, że proponowane przez niego sądy, wypowiedane z pozycji krytyka, nie wymagają już żadnych dalszych rozpoznań czy przewartościowań. Ale, co najważniejsze, ta poezja ciągle wzywa do określania jej na nowo i sądu nad współczesnością, której jest jednym z najważniejszych świadków. Nie dziw tedy, że raz po raz prowokuje miłośników poezji do fundamentalnych dyskusji. Szkoda tylko, że ciągle są to bardziej „zdarzenia” i „okoliczności” niż stały nurt refleksji literackiej.

Jednym z głębokich i pięknych studiów poezji Czechowicza obdarzyła nas swego czasu Anna Kamińska. Myślę o pracy osnutej na kanwie wiersza *żał* [„głowę która siwieje a świeci jak świecznik...”]<sup>5</sup>. Charakteryzując dość powszechnie odczuwaną Czechowiczowską muzyczność, intuicję ową wzmacnia znakomitymi analizami i podporządkowuje perspektywie filozoficznej i moralnej jego programu artystycznego, w romantycznym mesjanizmie sztuki oraz w chrześcijańskiej antropologii upatrując najpełniejsze zwięźczenie jego wizji poetyckiego powołania. Dodajmy dla sprawiedliwości, że muzycznym tropem interpretacyjnym poezji Czechowicza podążali wcześniej – oczywiście pod urokiem sugestii samego poety – i Kazimierz Wyka, i Artur Sandauer<sup>6</sup>. Szczególnie szczęśliwą formułę zaproponował tu Kazimierz Wyka, określając główne odchylenie tej poezji od programu awangardy krakowskiej i zarazem wyraz opozycji wobec młodopolskiej

<sup>5</sup> K a m i e ń s k a, *Rodzima apokalipsa*.

<sup>6</sup> Chodzi o wskazane wcześniej studia obu krytyków.

i skamandryckiej meliczności jako „nieśpiewną muzyczność”<sup>7</sup>, do czego mocno nawiązali Sandauer i Kamieńska. Wydaje się, że studiowanie tej poetyckiej muzyczności może być ciągle owocne zarówno w sensie sposobu docierania do najgłębszych pokładów artystycznych jakości, jak i w próbach oglądania tej poezji poprzez filtry refleksji historycznoliterackiej. I bez wątpienia dobrym, a nawet pierwszym przewodnikiem w świecie poezji Czechowicza mogą być jego własne rozmyślenia nad sztuką, w tym szczególnie te odnoszące się do niego samego jako współczesnego zjawiska literackiego.

Posłuchajmy jednak najpierw samej poezji. Zastrzegam od razu, że głośne czytania, recytacje czy wszelkie artystyczne „wykonania” deklamacyjne uważam w tym wypadku za wielce niewspółmierne do skali ilościowej i jakościowej środków artystycznych zastosowanych w większości wierszy Czechowicza. Myślę, że jest to poeta „nierecytacyjny”, i to w całym zakresie rzemiosła deklamacyjnego<sup>8</sup>. Jest to jedna ze szczególnie tajemniczych cech tej poezji, podpowiadająca potrzebę kształcenia raczej „oka” niż „ucha muzycznego”, ale przede wszystkim muzycznego „oka duszy”... W tę stronę formie poetyckiej kazał już podążać Norwid – jak widać, tylko do czasu skazany na egzystencję w roli „nienawiązanego ogniwa rozwojowego poezji polskiej”<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> *O Józefie Czechowiczu*, Warszawa 1977<sup>2</sup>, s. 37.

<sup>8</sup> Wskazuje na tę stronę zjawiska Kamieńska w cytowanym eseju: „[...] jakże rażące wydają się recytacje wierszy Czechowicza, jakie niekiedy słyszymy, zwłaszcza recytacje aktorskie. Recytatorzy kwilą i łkają, wydobywają głosem nastrój, melancholijną tonację, nie zaś to, co u Czechowicza najważniejsze, istotne, charakterystyczne. A to właśnie – rozumny strukturalizm muzyczno-poetycki, nie mający nic wspólnego z aurą melodyjnej poezji młodopolskiej”. (s. 124).

<sup>9</sup> Taki tytuł nosi jeden z artykułów Marii Grzędzielskiej, wytrwałej badaczki odniesień Norwida do europejskiej tradycji literackiej: *Nie nawiązane ogniwo rozwojowe poezji polskiej*, w: *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23-25 września 1971*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 124-150; nawiązuje do tezy inny artykuł Grzędzielskiej: *Cyprian Norwid i parnas polski*, „Studia Norwidiana” 1984, nr 2, s. 29-44; por. H. R. J a u s s, *Vorwort zur ersten deutschen Ausgabe von Cyprian Norwids „Vade-mecum”*, w: C. N o r w i d, *Vademecum. Gedichtzyklus (1866)*..., ed. R. Fieguth, Vorwort H. R. Jauss, München 1981 (przekład: *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade-mecum” Cypriana Norwida*, przeł. M. Kaczmarkowski, „Studia Norwidiana” 1985-1986, nr 3-4, s. 3-11).

*dawniej*

szły lipy  
gubiły kwiat  
mały byłem żaglem łez nakryty  
ale to się chyba nie zmieści  
w rymami szytej  
opowieści

szły lipy  
gubiły kwiat  
uśnij nuciły sprzętów skrzypcy  
bębenek mój drewniany koń  
w globusie zaklęty świat

nocą bezsenną naprzeciw łóżka  
poruszało się duże okno wędrowało  
zapadała się w otchłań poduszka  
wicher porywał leżące ciało

wszyscy spali nie spały lęki  
z lustra wynurzały się suche jak patyk  
syczały maleńki maleńki  
będziesz jak ojciec w szpitalu wariatów

nie można było budzić mamy  
żeby powiedzieć to straszne  
dobre lipy chodzą pod domem  
sypią kwiatami  
jeśli zasypią przerażenie zasnę

tak z głową żaglem łez nakrytą  
płynąłem ciężko do świtu  
a świt otwierał mi oczy  
kwitł świat  
cóż mi globus konik bębenek malowany  
oto słońce świeci na tapczany  
świeci matka siostra i brat

Wiersz *dawniej*<sup>10</sup>, mimo że powstał około roku 1930, zapowiada w istocie fazę najpełniejszego rozwoju sztuki Czechowiczowskiej, której finalną kodą stał się tom z 1939 roku *nuta człowieka*.

Do istnienia powołał go znamienny impuls muzyczno-obrazowy, odczuwalny od pierwszych dwóch wyrazów do słów ostatnich:

---

<sup>10</sup> Tekst na podstawie edycji: J. C z e c h o w i c z, *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1985<sup>2</sup>, s. 165-166.

szły lipy

Nawet tak zredukowany pozwala wiersz wejrzeć w siebie jeszcze dalej: jeszcze bardziej fragmentowo, jeszcze bardziej detalicznie, a zarazem dramatycznie i kontrastowo:

š [sz] ~ l [li]

szumiące, twarde ‘sz’ skontrastowane z miękkim, płynnym ‘li’. Płynność i miękkość zostają podtrzymane, niejako przedłużone i rozwinięte w następnym wersie poprzez miękkie spółgłoski:

b’ [bi] ~ w’ [wi]

oraz kolejny element muzyczny, który płynie odtąd przez cały wiersz głóską ł:

gubiły kwiat

Niepokojące „sz”, łagodzące „li”, mroczne i płynne „ły”. Dodajmy, że płynne tajemnicze Czechowiczowskie „ły” ma w jego wierszach dostrzegalne nachylenie ku brzmieniu pełnogłosowemu czy przynajmniej zbliżonym do tej formy fonetycznej, jak w wierszu *przez kresy*. Symbolicznym znakiem tej tendencji można nazwać słowo WOŁYŃ, wyrastające z ciemnej etymologii „wołania”, „nawoływania”, „zaklinania”... Czechowiczowski Wschód...

Od strony obrazowo-semantycznej w tych dwu pierwszych wersach – w tym objawieniu zasadniczego „tonu” wiersza – odnajdujemy również kluczowy punkt, zawiązek obrazów, nastrojów, sądów, światopoglądu rozwijający się odtąd nieustannie aż do finalnego rozładowania: nawet pod miękko-płynną falą frazy skrywa się niepokojąca wizja, inwokowana wyrazem „gubiły” – lipy „gubią” kwiat, nie sypią, osypują się, opadają kwieciami, lecz właśnie gubią. Jakże tu blisko do asocjacji, zguba, zgubić, zginąć itd. Łagodność i groźba... Dramatyczne skontrastowanie materii artystycznej już na etapie inicjalnym, już w warstwie fonetycznej; fala obrazów zniepokojona kontrastami i nabrzmiała od niejasnych przeczuć i brzmień. A to wszystko na poziomie głóski. Bo nie ma w wierszu słów „neutralnych”, calizn mowy nie poddanych wszechogarniającej presji arty-

stycznego ukształtowania i przemiany. I nie ma nawet głosek obojętnych muzycznie. Równocześnie niosą one określoną tonację barwną – barwną w znaczeniu malarskim, a więc wchodzącą na pole obrazowania.

Tak się dzieje w mikrokosmosie poematu, ale podobnie potężne siły przemieniają jego sferę makrokosmiczną. W ten jego wymiar wprowadza słowo „dawniej”. To nie tylko tytuł wiersza, lecz – jak powiedziałaaby może Kamieńska – także jego „klucz wiolinowy”<sup>11</sup>, który wyznacza tonację wraz ze „znakami przykluczowymi”, wskazanymi wyżej fonetycznymi „krzyżykami” i „bemolami” oraz skontrastowanym wewnątrz incipitowym brzmieniem obrazów. Owo „dawniej” tłumaczy się doskonale w porządku biograficznym podmiotu lirycznego, ten zaś znakomicie przystaje do motywu przewodniego biografii samego Józefa Czechowicza. O to zresztą mniejsza, a może nawet lepiej byłoby zupełnie owe adekwatności wewnątrz- zewnątrztekstowe zgoła odsunąć jako zbyt narzucającą się konkretyzację najprymitywniejszego, czyli psychologiczno-biograficznego modelu odbioru poezji Czechowicza<sup>12</sup>. Wierszowi to niepotrzebne, ale niektórzy czytelnicy poprzez takie ścieżki docierają również do istotnych przesłań i jakości poezji<sup>13</sup>. Nie o to chodzi. Wiersz niesie głęboko dramatyczną prawdę o nieustępliwości mrocznych sił, przerażających wizjami i dźwiękami, gnębiących niedobrymi przeczuciami i myślami w każdym momencie życia, w każdym przewrocie wiersza. Łagodzący tytuł „dawniej”, ładne i łagodne „lipy”, a nawet wreszcie „kwitnący o świcie” świat, obracający się wokół słonecznego centrum dziecięco-dorosłej przestrzeni, czyli matki-siostry-brata, nie zabezpieczają przed trwogą, nie są w stanie przeważyć szali wiersza w sposób ostateczny na stronę wiary-nadziei-miłości. W smudze światła biegnącej od puenty wirują przeciw, niczym apokaliptyczne znaki, niewygaszone i niewyciszone groźne obrazy, dźwięki, zgrzytania... I to one dominują, a jeśli nawet tłumi je świetlista puenta, to przecie ani na chwilę nie można o nich zapomnieć. I nie pomoże tu żadne zakłęcie w rodzaju „dawniej”, „kwiat”, „słońce”... Pamięć podsunie zawsze swoje: „sprzętów skrzypy”, „otchłań”, „szpital wariatów”. Tak to potężnie działa, że nawet poddaje mu się prawo gramatyczne, widzimy tu wprawdzie na własne oczy i dostrzegamy porządek gramatyczny przeszłości:

<sup>11</sup> *Rodzima apokalipsa*, s. 128.

<sup>12</sup> Por. uwagę Janusza Sławińskiego o dyskursywnym horyzoncie odbioru poezji w szkicu nt. wiersza *Sen*, (w: *Czytamy utwory współczesne*, s. 111).

<sup>13</sup> Przykładem może być książka Wacława Gralewskiego, *Stalowa tęcza* (Lublin 1968).

wszyscy spali nie spały lęki  
z lustra wynurzały się suche jak patyk  
syczały maleńki maleńki  
będziesz jak ojciec w szpitalu wariatów

– ale w pamięci-wyobraźni utkwiał i pozostał na zawsze czas teraźniejszy, wieczne „teraz” przerażenia.

Dzieje się tak głównie na skutek pełnego, strukturalnego stopienia wypowiedzi w jednorodny brzmieniowo i znaczeniowo twór artystyczny. Jak trafnie wskazuje Kamińska:

Czechowiczowskie traktowanie muzyczności nie ma nic wspólnego z modernistyczną melodyjnością (*La musique avant toutes choses!*) – z tym malowaniem całej masy wiersza, razem ze wszystkimi jego elementami. Czechowicz jest muzycznym strukturalistą, racjonalizatorem poetyckiej muzyczności. [...] traktując wiersz jako swoistą strukturę muzyczno-znaczeniową Czechowicz uważa tytuł jakby za klucz muzyczny postawiony przed pięciolinią, klucz określający tonację utworu<sup>14</sup>.

Tonacja zaś nie unieruchamia potoku brzmieniowego w korycie jakiegoś akompaniamentu, towarzyszenia melodią nie powiązanej z nią treści, wręcz przeciwnie – to melodia słów, zdań, fraz wypromieniowuje ze siebie nieprzekładalną na nic innego jakość artystyczną, stając się poetycką ewokacją. Ten rodzaj muzyczności poetyckiej przeczuwał, zapowiadał i niekiedy uprawiał prawie sto lat wcześniej Norwid. Oto znamienne zdanie z listu do Marii Trębickiej, pisanego z Ameryki w roku 1854:

[...] poezja ma architekturę rozsądku swego, i rzeźbę profilu wiersza, i malarstwo światło-cienia, i muzykę powoju słów, i taniec powtarzanych i odbijanych strof, i światło, i ciepło wewnętrznego-sumienia-pieśni-w czasie, i ogień... i tu z kopułą obejmującą wszechstworzenie łączy się...<sup>15</sup>

Tam rodziły się przecucia misji sztuki, nadawanie jej wymiaru nieomal mesjańskiego, który tak istotnie oddziałuje na współczesne kierunki jej rozwoju i recepcji.

Fenomen przemiany słów w poezję ciągle zaciekawiał Czechowicza, tak zresztą jak i całą jego współczesność. Dzięki temu powstało nie tylko wiele

<sup>14</sup> Dz. cyt., s. 123.

<sup>15</sup> C. N o r w i d, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. VIII: *Listy. 1839-1861*, Warszawa 1971, s. 209.



orzeczeń programowych, ale rozwinęła się świadoma praca warsztatowa, przynosząc nawet coś na kształt poetyckiej „szkoły Czechowiczowskiej”<sup>16</sup>. Mimo jednak nieomal instytucjonalnego studiowania „źródeł wiersza” fenomen jego początku i dojrzewania do doskonałości pozostawał ciągle tajemny. Doskonale to widać, gdy zestawimy kilka Czechowiczowskich enuncjacji programowych, powstałych w różnym czasie i pod wpływem różnych nastrojów lub celów. Oto fragment szkicu *Mój wiersz*, będącego odpowiedzią na kolejną ankietę „Okolicy Poetów” z 1936 roku pod hasłem „Jak powstaje wiersz”:

Pierwsze źródło pierwszego drgnienia, z którego w przyszłości rozwinie się wiersz, kryje się w myśli. Jakaś leżąca na sercu sprawa albo też i obojętna, lecz piękna, zaczyna formować się w kształcie myślowym najprzód jako drobina krystaliczna, gwiazdce śniegowej podobna<sup>17</sup>.

Inaczej w liście do Janusza Różewicza z 4 grudnia 1937 roku:

Ja nie patrzę przez żadne okulary. Ja słucham. Kiedy nachodzi na mnie stan wielkiej pogody i wyobraźnia zaczyna fermentować, pozwalam jej na wszystko, póki nie zacznie – tu brak mi słów – chyba grać...

Jakieś wewnętrzne umelodyjnienie zestrąja słowa, obrazy, tok składni. Gdy dobrzmi aż do tonu czystego, powstaje wiersz. Każdy mój wiersz leży w szufladzie szereg dni. Skoro zapomnę już o stanie, w jakim go pisałem, odczytuję go na nowo i sprawdzam, czy rzeczywiście jest w nim ta wibrująca prawda muzyki. Jeśli tak – idzie do ludzi. Jeśli nie – niszczę go. Zniszczyłem w ciągu życia około pięciuset wierszy. Z tych, które drukowałem, uważam za nieodpowiadające moim uszom cztery utwory, zresztą może pięć.

Tu nie chodzi o talent, tylko o to, czy piękne kłamstwa prawdziwie grają<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Poeta bardzo wiele uwagi poświęcał debiutom i rozwojowi talentów młodzieży literackiej, zob. antologię: *Spotkania z Czechowiczem. Wspomnienia i szkice*, zebrał i oprac. S. Pollak, Lublin 1971; por. W. M r o z o w s k i, *Cyganeria*, Lublin 1963. W liście do Janusza Różewicza skarżył się poeta: „Mam wielu naśladowców, zbyt wielu, w Warszawie mówi się o „szkole Czechowicza”, lecz niestety, są to pomniejszyciele mego dorobku. Kogoś, kto byłby nie epigonem lub pasticheur’em moich wierszy, ale kontynuatorem linii twórczej – nie spotkałem.” (*Listy*, s. 383).

<sup>17</sup> J. C z e c h o w i c z, *Mój wiersz*, w: *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 69.

<sup>18</sup> J. C z e c h o w i c z, *Listy*, zebrał i oprac. T. Kłak, Lublin 1977, s. 383.

Do sprawy „pięknych kłamstw” jeszcze powrócimy, tymczasem pozostaniemy przy samej muzyczności jako owym anielskim gościem poruszającym sadzawkę Siloe, przemieniającym i przemienianym źródle wiersza. W odpowiedzi na ankietę „Okolicy Poetów” Czechowicz rozkłada fazę inicjalną rodzenia się dzieła na kilka etapów, które można by ułożyć w rodzaj konspektu:

- ruch myśli jako pochodna jakiejś „leżącej na sercu sprawy”,
- „chodzenie” z wierszem i próby jego świadomego formowania,
- obmyślanie „cech artystowskich”,
- pisanie,
- poprawianie (głównie skracanie) lub odrzucanie wiersza, jeśli jest niezgodny z oczekiwanym przez autora „tonem”.

Szczególnie ciekawe jest tu przejście od fazy „obmyślań” do fazy „pisania”, tak to Czechowicz przedstawia:

W okresie, o którym mowa, znaczenie wyzwalające miewają czasem wydarzenia z zewnątrz: rozmowa z kimś, nagle uderzające piękno pejzażu na przechadzce, książka, a najczęściej muzyka, i to nie specjalnie dobra muzyka koncertowa. Nie. Po prostu głos fortepianu nocą pogodną w cichej uliczce starego miasta albo pod ostrym słońcem orkiestra wojskowa, albo skrzypce grajka ulicznego, albo muzyka zza ośnieżonego okna knajpy „ojca Grudnia...”<sup>19</sup>

Nie o takiej „muzyczności” Czechowicza tu rozprawiamy, ale przecież i to świadectwo ma swój ciężar interpretacyjny. Zewnętrzny wobec poetyckiego wewnętrznego laboratorium żywioł muzyczny ma też swój udział w niepojętych destylacjach duchowych. Potwierdza to sam Czechowicz:

[...] ten trzeci etap różni się od drugiego większą intensywnością potencjalną i jakimś muzycznym przymgleniem świadomości. Jasne stany intelektualne potrzebne przy zamyśle i kształtowaniu ustępują miejsca magmie lirycznej, z której drogą nieokreślonych eliminacji wypływa już sam wiersz w rytmach i metrach takich, a nie innych. Czując owo muzyczne „rozbujaanie się” własnego wnętrza – piszę. Zrąb wiersza, w szczególności wiersza dobrego, może powstać tylko w takim momencie<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> *Mój wiersz*, s. 70.

<sup>20</sup> Tamże, s. 70-71.

Po tym następuje czas zimnej obróbki dzieła, czyli poprawianie, skreślanie i ostateczna decyzja o jego losie. Czechowicz zauważa tu pewną zaskakującą prawidłowość:

Rzecz interesująca; jeśli między etapem koncepcyjnym a etapem falowania muzycznego była zbyt długa przerwa (np. kilka miesięcy) wiersz powstawał słaby, „nie wychodził”.

Podobnie działo się, gdy w momencie „falowania” nie mogłem napisać wiersza z przyczyn czysto technicznych i usiłowałem pisać później, odtwarzając w sobie ów stan<sup>21</sup>.

Myślę, że dał tu poeta namacalny – acz pośredni – dowód działania i pierwotności emocjonalnego instynktu poetyckiego w swych decyzjach i procesach twórczych. I już w owych pierwotnych błyskach kreacji artystycznej nie do rozdzielenia są dla niego (ale chyba i dla nas) najważniejsze żywioły językowe jego poezji: muzyka, wizja, myśl... To oczywiste, że „zbyt długa przerwa” wygasza nieomal całkowicie „etap falowania muzycznego”, a tym bardziej sam „moment muzyczny”, w którym poczyna się dzieło. Ciekawe, że poeta – jakby przeczuwając to, co tu przed chwilą powiedziałem, czy może raczej zde gustowany posądzeniami współczesnych krytyków o kontynuację młodopolskiego „liryzenia”<sup>22</sup> – stara się dopowiedzieć i ujednoznaczyć swoje świadectwo w zgoła innym kierunku:

Przeczytawszy tę swoją wypowiedź spostrzegłem, że daje ona nieco fałszywy aspekt rzeczy. Po pierwsze: narzuca przekonanie, jakoby muzyka była tworzywem moich wierszy, ich żywiołem, podczas gdy w rzeczywistości jest tylko akompaniamentem. Wizja i to, co widzialne, stanowią zrab mojej poezji, wsparty zresztą na tym, co jest i niemuzyczne, i niewidzialne<sup>23</sup>.

Deklaracja powyższa stoi w jawnej sprzeczności ze zdecydowanie promuzycznym zorientowaniem myśli programowej zawartej w cytowanym wcześniej liście do Janusza Różewicza, ano właśnie – „w jawnej sprzeczności”, gdy bowiem wniknąć w te myśli głębiej, pod powierzchnię ich dyskursywnego uformowania, okazuje się, że znakomicie się dopełniają, odsyłając

<sup>21</sup> Tamże, s. 71-72.

<sup>22</sup> Por. uwagi Karola W. Zawodzińskiego na temat tomu *Dzień jak codzien* w artykule *O kilku poetach* („Przegląd Współczesny” 1931, nr 116; przedr.: *Wśród poetów*, oprac. W. Achremowiczowa, wstęp J. Kwiatkowski, Kraków 1964, s. 90-92).

<sup>23</sup> *Mój wiersz*, s. 72.

równocześnie ku jakiemuś dalszemu, tajemniczemu horyzontowi, ku królestwu artystycznej prawdy absolutnej:

Mój Boże, nigdy nie twierdziłem, że n a l e ż y pisać tak jak ja. N a l e ż y 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<sup>24</sup>.

W tym samym liście znajdujemy jeszcze jedną deklarację programową, tę właśnie, która porządkuje działalność twórczą poety w sposób nadający jej niezmywalne piętno stylistyczne – w sensie nadanym pojęciu przez Buffona, że „człowiek to styl”<sup>25</sup>:

[...] nie liczę na małą czy wielką liczbę czytelników. Nie interesuje mnie to. Ścigam pewien absolut. Choruję, aby dobrać do najczystszy tonu. To jest sprawa między Poezją a mną. I czy świadkowie są, czy ich nie ma – cóż mi do tego? [...] wydaje mi się, że właśnie wy, właśnie młodzi powinni rozumieć, że walczę, że tu idzie bój!<sup>26</sup>

Pozostaniemy mimo wszystko przy nieco pompatycznie dla współczesnego ucha brzmiącym ujęciu roboty pisarskiej w kategoriach „boju” – w domyśle: boju na śmierć i życie. Mimo wszystko coś w tym sformułowaniu pociąga, coś na kształt świadectwa prawdzie składanego całym sobą, wszystkimi poruszeniami ducha, całym nawet kruchym swym losem. Oczekując od Czechowicza takiego zupełnego świadectwa służby ideałowi sztuki, bez wątpienia – w perspektywie historycznej – od niego je otrzymujemy. Jego „piękne kłamstwa” w tej perspektywie stają się li tylko – jeśli taka „degradacyjna” formuła jest im potrzebna – stopniami na drodze do Ideału, którego przecucie i wyobrażenia wiernie niósł poeta przez całe swe niezbyt długie, ale jakże owocne życie. Tym ideałem była dla niego prawdziwie czysta Sztuka. I nie pomyliła się Maria Kuncewiczowa, anektując jako tytuł swego studium o Czechowiczu – wygłoszonego m. in. na forum amerykańskim – określenie z fraszki *O poecie*<sup>27</sup>, dające się odnieść do niego

<sup>24</sup> List do Janusza Różewicza z 4 grudnia 1937, w: *Listy*, s. 384.

<sup>25</sup> Por. wiersz Norwida *Pamięci Alberta Szeligi hrabi Potockiego...* (*Vade-mecum*, oprac. J. Fert, BN I 271, Wrocław-Warszawa-Kraków 1999<sup>2</sup>, s. 135-136).

<sup>26</sup> List do Janusza Różewicza, s. 383-384.

<sup>27</sup> Incipit: „Czysty Józef we wszystkich swych odczytach wieści...” – *Poezje zebrane*, zebrał i oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1997, s. 341.

samego: *Czysty Józef*<sup>28</sup>. Czy warto więc upierać się przy orzeczeniach w rodzaju: „pierwotnym impulsem wiersza jest muzyczność”, lub przy przeciwnym: „pierwotna jest wizja obrazowa”, albo nawet: „inspiracja poetycka bierze początek w najgłębszych doświadczeniach życiowych pisarza”... Tak naprawdę to „arche” poezji Czechowicza jest metafizyczne, tajemnicze, najgłębsze – czerpie niewyczerpane ze świętych sadzawek Siloe i źródeł Kastalskich... z obłoków niebieskich i piersi Ziemi, miłośnie żywiącej swe dzieci i dodającej im skrzydeł, by z wyższej perspektywy, patrząc na rzeczy świata tego, w symfonii górnych wicherów umiały dosłyszeć tę najgłębszą z nut istnienia – NUTĘ CZŁOWIECZA.

Dosłuchajmy cierpliwie spowiedzi poetyckiej Czechowicza, cytowanej tu odpowiedzi na ankietę „Okolicy Poetów”:

[...] każdy ma prawo zapytać, skąd się bierze owa pierwsza „myślowa gwiazdeczka”, urastająca potem do rozmiarów dzieła sztuki. Otóż ta gwiazdeczka bierze się z tego, czym żyję. Z mego człowieczeństwa, niezależnego od spraw wierszy. I kropka. Czym żyję i jak żyję<sup>29</sup>.

Lublin, 9 września 1999

#### MUSICAL CZECHOWICZ

#### S u m m a r y

The greatest musician in Polish poetry – a writer so original that it is enough to listen to two or three lines of his verse to unmistakably recognise the splendid transformation of the vague melodies of the heart into classically mature and eloquent words – Józef Czechowicz's poem. The article tries to show the phenomenon of Czechowicz's musical-literary uniqueness, making a leisurely analysis of the poem *dawniej* [at one time]. Czechowicz's whole literary output remains to be studied in this aspect. He was one of the greatest Polish poets of the 20<sup>th</sup> century and at the same time he was a poet of Lublin (he died in his home town during a German bomb raid on 9 September 1939 and he is buried at the Lipowa Street cemetery in the military section.

*Translated by Tadeusz Karłowicz*

<sup>28</sup> K u n c e w i c z o w a, *Czysty Józef*, s. 195, 196.

<sup>29</sup> *Mój wiersz*, s. 72.