

WŁADYSŁAW PANAS

DWADZIEŚCIA DWIE LITERY  
O „POEMACIE” JÓZEFA CZECHOWICZA UWAGI WSTĘPNE

Dwadzieścia dwie Litery: wyrzył je  
i wyłobił je, zważył je, zamienił je,  
stopił je i ukształtował w nich ciało  
wszelkiego stworzenia i ciało wszystkiego,  
co ma być stworzeniem.

*Księga Jecirah*, 2, 19<sup>1</sup>

Czytelnik *Poematu* nie ma kłopotu – niestety, do czasu – przynajmniej z jedną sprawą: od razu mianowicie orientuje się świetnie, co jest największą osobliwością tekstu<sup>2</sup>. Wchodzimy w posiadanie tej wiedzy praktycznie bez jakiegokolwiek wysiłku umysłowego, albowiem wszystkie dane niezbędne do jej uformowania umieścił poeta bezpośrednio w warstwie powierzchniowej utworu. Nie sposób ich nie zauważyć, gdyż wystawił je Czechowicz na widok

---

<sup>1</sup> *Księga Jecirah*, przeł. M. Prokopowicz, Warszawa 1994.

<sup>2</sup> Pierwodruk *Poematu* ukazał się w „Ateneum” (1938, nr 4-5; lipiec – wrzesień, s. 661-663). Utwór był później przedrukowywany jeszcze trzykrotnie: najpierw w „Kamieniu” (1957, nr 19), następnie – bez genologicznego uzasadnienia – w *Utworach dramatycznych* Czechowicza (oprac. T. Kłak, Lublin 1978, s. 116-121), i wreszcie w formie osobnego druczku bibliofilskiego ogłosił go R. Krynicki w Bibliotece Poetyckiej Wydawnictwa a 5 (Poznań 1992) w nakładzie 120 egzemplarzy. W notce od wydawcy czytamy, iż jest to „zapowiedź wydania bibliofilskiego, które ukaże się na wiosnę roku 1993 w opracowaniu graficznym Henryka Wańka”. Prawdopodobnie nie udało się zrealizować tej zapowiedzi wydania jeszcze bardziej bibliofilskiego, ponieważ nie natrafiłem na jego ślad ani w katalogach bibliotecznych, ani w wykazach publikacji Wydawnictwa a 5. Tekst Czechowicza cytuję za pierwodrukiem, gdyż przedruki – zwłaszcza wydanie Kłaka – znacznie się od niego różnią, a ich wydawcy zmian tych w żaden sposób nie objaśniają.

publiczny z niemąłą ostentacją i już z daleka kłuje nas nimi w oczy i uszy. Ale osiągnięta tak szybko i łatwo satysfakcja okazuje się nader zwodnicza, ponieważ równie łatwo i szybko przeradza się w głęboką frustrację, która ma swe źródło w okoliczności całkiem banalnej: otóż nasze skądinąd trafne spostrzeżenia nie przekładają się automatycznie na odpowiednio przekonujące objaśnienia. Tak się bowiem składa, że właśnie te ogólnodostępne cechy *Poematu*, które każdy bez trudu identyfikuje jako wybitnie dla niego charakterystyczne, nie poddają się żadnej prostej wykładni. Owszem, widzimy je dobrze, lecz nie bardzo rozumiemy, jakie znaczenie ma ich obecność. Cóż, raz jeszcze potwierdza się obiegowy pogląd, iż nie ma nic za darmo. Jak widać, także w sferze aktów czysto poznawczych. A na prawdziwą przyjemność będziemy musieli ciężko zapracować.

Zanim jednak pogrążymy się w tę noc ciemną umysłu, która może doprowadzi nas, jeśli mężnie i szczęśliwie przez nią przebrniemy, do owego dreszczu rozkoszy, jaki wywołuje przeniknięcie tajemnicy, przemierzmy najpierw ten wstępny, łatwiejszy odcinek drogi. Bo taki też jest tu wyznaczony przez tekst porządek percepcji. Przystępujemy zatem już bez dalszej zwłoki do opisu i lektury powierzchni *Poematu*.

Na samym początku uruchamiane są oczy. Dopiero w dalszej kolejności do wzroku dołączy słuch. Niby nic nadzwyczajnego przy lekturze wzrokowej, ale w tym wypadku rzecz ma się zgoła inaczej, ponieważ już ten przysłowio- wy pierwszy rzut oka natychmiast wydobywa tę wspomnianą wcześniej fundamentalną osobliwość tekstu, nad której rozjaśnieniem będziemy się później mozolili. Jak zresztą mógłby jej ów rzut oka nie zarejestrować, skoro wprost wystaje nad powierzchnię zapisu?

Nasze nieuzbrojone oko dostrzega więc, że *Poemat* zbudowany jest na zasadzie alfabetycznej, czyli należy do tej klasy utworów, które w słownikach terminów literackich nazywa się zazwyczaj abecedariuszami. Najczęściej są one wierszowane, ale nie to ma w nich największe znaczenie. Abecedariusz tym się przede wszystkim wyróżnia, że jego kolejne części (np. wersy, strofy, akapity) rozpoczynają się od liter rozmieszczonych w porządku alfabetycznym. I jeszcze jedno: mówi się o nim również, lecz chyba niezbyt słusznie, że stanowi odmianę akrostychu, w którym układ liter – nie porządkowanych jednak alfabetycznie – tworzy pewien dodatkowy tekst<sup>3</sup>. Uzyskuje się w ten sposób coś w rodzaju nieskomplikowanego szyfru. Trzeba dobitnie

---

<sup>3</sup> Zob. reprezentatywne kompendium *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. A. Preminger and T. V. F. Brogan, Princeton 1993.

stwierdzić, że już tylko ta jedna cecha, czyli alfabetyzm, wystarczyłaby w zupełności, aby nadać utworowi Czechowicza wcale niepowszedni walor, ponieważ jej obecność w literaturze nowożytnej należy do rzadkości, a w obrębie literatury dwudziestowiecznej jest zjawiskiem wręcz incydentalnym. Kiedy do formy tak rzadkiej i archaicznej sięga twórca, operujący przecież w swojej poezji formą awangardową, musi nas ten fakt i silnie dziwić, i mocno zastanawiać.

Nie mamy jednakowoż czasu, żeby w tym momencie wnikać głębiej w tę kwestię, bo poganiają nas następne spostrzeżenia, które nawiasem mówiąc znacznie ją skomplikują. *Poemat* Czechowicza jest więc abecedariuszem, ale abecedariuszem absolutnie niezwykłym, gdyż autor zastosował w nim, zamiast naturalnego w naszym piśmiennictwie alfabetu łacińskiego, nadzwyczaj zaskakujący w tym kontekście... alfabet hebrajski! Wprowadził do utworu ten alfabet i jego, ma się rozumieć, porządek: od Alefa do Taw. I w taki oto sposób powstał całkiem nowy twór, jakiś abecedariusz – hybryda, albowiem spotkały się w nim dwa różne systemy alfabetyczne i dwie różne, stojące za nimi, filozofie lub nawet teologie.

Jak hybryda, to hybryda... Proponuję zatem i ja swoją hybrydę językowo-terminologiczną, która nazwie ściślej tę hybrydyczną formę Czechowiczowego *Poematu*, gdyż dotychczasowe określenia – abecedariusz albo utwór alfabetyczny – zdecydowanie już tu nie pasują. Mówmy raczej, nawiązując do hebrajskich liter i ich porządku, „alefbetgidariusz” lub utwór „alefbetyczny”. Jest to forma – chciałbym nadać temu stwierdzeniu wyjątkową donośność – która nie ma bodajże żadnej analogii w całej literaturze polskiej. Wolno przypuszczać, że także na terenie literatury światowej nie znaleźlibyśmy zbyt wielu tekstów tego typu. Mamy więc do czynienia – staram się ogłosić tę rewelację mimo wszystko ostrożnie – najprawdopodobniej z zupełnie oryginalnym wynalazkiem Czechowicza, wynalazkiem szczególnie spektakularnym, bo zrealizowanym bez jakichkolwiek wzorów i poprzedników. Przynajmniej nie dostrzegam takowych w obrębie „czystej” literatury pięknej. Wynalazek ów nie posiada też w naszym piśmiennictwie prawie w ogóle kontynuacji<sup>4</sup>.

Ale to jeszcze nie wszystko. Patrzmy dalej. Teraz nasze oczy rejestrują bardzo kunsztowną figurę kompozycyjną, jaką poeta utworzył w tym swoim „alefbetgidariuszu”, posługując się hebrajskim alfabetem. *Poemat*, co każdy zauważa, ciągle nie wkładając w to wysiłku, ma niezwykle wyrazistą kompo-

---

<sup>4</sup> Próbowałem fragmentarycznie nawiązać do tej formy w eseju *Oko cadyka* („Kresy” 1999, nr 40, s. 20-32).

zycję ramową, lecz potraktowaną tu – zdążyliśmy się już chyba do tego przyzwyczaić – nadzwyczaj swoiście. Jak wiadomo, określenie „kompozycja ramowa” odnosi się do takiej sytuacji, gdy w utworze występuje dwustopniowy układ fabularny. A mówiąc nieco potoczniej, gdy mamy do czynienia z opowieścią, w którą „włożono” inną opowieść. Jeśli się ten układ zwielokrotni, przybierze wtedy frapującą postać tzw. kompozycji szkatułkowej, jak np. w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* Jana Potockiego, w której narrację można kontynuować teoretycznie bez końca, w każdym razie znacznie dłużej niż przez tysiąc i jedną noc.

U Czechowicza tego zwielokrotnienia akurat nie ma. Coś innego nas zaskakuje: zamiast typowej dla takiej postaci narracji opowieści w opowieści otrzymujemy... alfabet w alfabecie! Powiedzmy trochę dokładniej. W miejsce opowiadania generującego następne opowiadanie wprowadza poeta litery alfabetu, między które wsuwa pewną opowieść, również skomponowaną alfabetycznie. Zobaczmy, jak to wygląda:

ALEPH – oto pierwsza w szeregu litera pisma, które nam ukazało bieg czasów. Przez tę literę, jak przez próg wieczności zawsze przelewa się strumień istnienia. Zapytajmy kogo, czy wieczność i początek są tym samym?

ALEPH. Aleńkije, co znaczy Szkarłatne, taka jest nazwa wioski, gdzie zamieszkali królowie. W dwóch izbach obszernej chaty, za małymi szybkami, można było widzieć samego króla Zygmunta, jego babki starsze od lasu, Annę i Paulinę, dzieci królewskie i parobka, Wasyla.

Tak zaczyna się *Poemat*. A tak się kończy:

THAW. Tak się kończy gminne śpiewanie o narzeczonej Pana Świata, co go błękitne żagle nosiły po białoruskim morzu i o królach, którzy wymarli w wiosce zwanej Aleńkije, co się wyklada: Szkarłatne. Sercom, królom i śpiewakowi spokój dobry.

THAW. Ostatnia to w szeregu liter odwiecznych. Ostatnia jak liść zapalony przez jesień i wiszący na drzewie samotnie w złocie swoim czasu zimy, przedwiośnia i wiosny.

Doskonale widać, jak bardzo mocno – już na poziomie samej optyki! – wyodrębnia Czechowicz tę nadrzędną ramę utworu: kursywa, głębokie wcięcie. Ma ona swój nieprzypadkowy początek (Alef, pierwsza litera alfabetu hebrajskiego) i ma swój równie nieprzypadkowy koniec (Taw, litera ostatnia). Podkreślmy jednak, że w owej ramie znajduje się tylko sam początek i tylko sam koniec, jedynie dwie skrajne, rzecz wolno, „brzegowe” litery. W tak zdecydowanie nakreślonej ramie „wprawił” poeta następny tekst, który również zaczyna się od litery Alef i kończy się na literze Taw, ale ten drugi tekst przebiega już przez wszystkie pozostałe litery hebrajskiego alfabetu. Powstaje

więc układ dwustopniowy, jak w klasycznej kompozycji ramowej, lecz w odróżnieniu od niej u Czechowicza każdy stopień jest samodzielny i hermetycznie zamknięty, ponieważ każdy z nich ma własny i absolutny początek oraz absolutny i własny koniec. Ten nadrzędny stopień nie ma tylko swojego „środka”. Mamy zatem do czynienia z dwoma identycznymi początkami (dwukrotny Alef) i z dwoma identycznymi końcami (dwie litery Tau). Oczywiście, są one ulokowane na różnych piętrach świata przedstawionego. Należy też odnotować, że pomiędzy tymi piętrami nie ma żadnego bezpośredniego przejścia. Powiedziałbym, konkludując, iż struktura tej kompozycji przypomina raczej kompozycję „matrioszki” (czyli ruskiej „babe w babie”, gdzie obowiązuje zasada mniejsze w większym) niż „rozkwitające” następstwo opowieści w kompozycji szkatułkowej.

Tak czy inaczej jawi się nam tu Czechowicz jako wyrafinowany architekt struktur tekstowych. Nie muszę chyba dodawać, że nie znaleźliśmy go od tej strony. Taka w tych działaniach logika, taki, rzekłbym, „ortodoksyjny” wprost „strukturalizm”, według którego organizuje swą wypowiedź – to do niego niepodobne. I jeszcze ta cała hebrajszczyzna! A jednak – to też on. Czechowicz, poeta zapisujący swoje wizje w luźnych raczej, nieomal amorficznych formach, prezentuje się w *Poemacie* jako jakiś prawie średniowieczny scholastyczny konstruktor summ z ich złożoną artykulacją albo też, żeby sięgnąć bliżej, jako postmodernistyczny gracz literacki, swobodnie mieszający najrozmaitsze języki, gatunki, konwencje. Jak kto woli – do wyboru.

Idźmy dalej. Nasze obserwacje, nadal powierzchowne, jeszcze się bowiem nie skończyły. W tym momencie do współpracy włącza się słuch. Teraz jednocześnie widzimy i słyszymy. Posłuchajmy – nie musimy patrzeć, ale możemy – paru „incipitów” wyjętych z *Poematu*:

ALEPH. Aleńkije...  
BETH. Białoruskie...  
GHIMEL. Gniewnymi...  
DALETH. Długą...  
HE. – Hiram...  
WAW. Wiosło...

I tak aż do końca utworu. (Są tu dwa wyjątki, lecz o nich powiemy później.) Rzecz jasna – to aliteracje. Ostatecznie nic dziwnego, wszak mowa o poecie, u którego ten środek stylistyczny odgrywa ważną rolę w organizacji języka poetyckiego. Ba, mowa o autorze, który stworzył chyba najwspanialszy w polskiej poezji ciąg aliteracyjny: „zwija się zaulek zawiły / zagubiony we

własnych załomach”. Aliteracje w *Poemacie* mają jednakowoż – nic nas już tu nie zaskoczy – specjalny charakter, ponieważ stoi za nimi odmienna motywacja niż ta, którą się zazwyczaj przypisuje aliteracjom w teoretycznoliterackich opracowaniach. Są zdecydowanie czymś innym niż zwykłe powtórzenia jednakowych głosek na początku wyrazów, które sąsiadują ze sobą w tekście. Otóż aliteracje w *Poemacie* są kolejnym elementem budowy tej nieprawdopodobnej hebrajsko-łacińsko-polskiej hybrydy tekstowej. Jest bowiem tak, iż poeta, decydując się wprowadzić do utworu alfabet hebrajski, posługuje się w tym celu jednak alfabetem łacińskim i – dopowiedzmy – polskim systemem językowym. Próbuje więc, chociażby w ograniczonym zakresie i nieco symbolicznie, dokonać transkrypcji jednego alfabetu na drugi. Więcej nawet: usiłuje zachować w swoim „alfabetycznym” przekładzie oryginalne brzmienie hebrajskich liter! Stąd też aliteracje *Poematu* są efektem i zarazem naocznym oraz słuchowym zapisem tej translatorskiej operacji. Czytelnik może odnieść wrażenie, że Czechowicz postępuje tu trochę mechanicznie: najpierw notuje nazwę (kabaliści powiedzą: imię) litery hebrajskiej i kontynuuje już polski tekst od wyrazu, który zaczyna się od tej samej litery, co wyraz hebrajski. „ALEPH. Aleńkije...”, „BETH. Białoruskie...”, „GHIMEL. Gniewnymi...”.

Pewien fragment utworu zdaje się jednak świadczyć, że poeta dostrzega w tej hebrajsko-polskiej konstrukcji aliteracyjnej coś znacznie głębszego niż prostą w sumie zamianę jednych liter na drugie. Oto zapis oznaczony literą Zain:

ZAIN. Zygmunt, król stary, poszedł w góry zostawiwszy gościa w chacie. Las ronił igły, sycił się słońcem i człowieczą boleścią. Siwe oczy spoglądały ku zatoce i kłóciły się z żaglami utkanymi z błękitu: Nie! Nie! Nie!...

A przecież wyraz 'Nie' zaczyna się od litery nun, która jest w szeregu dopiero czternastym znakiem.

Skądże! Każdy przecież wie, że wyraz „nie” zaczyna się od litery „n”. Każdy, lecz nie narrator *Poematu*. Narrator *Poematu*, mówiąc to, co mówi w ostatnim z przytoczonych wyżej zdań, stawia znak równości między literami hebrajskimi i literami łacińskimi. Być może warto nawet wyprowadzić z tej wypowiedzi wniosek, który musi wprawić nas w spore osłupienie: tekst utworu napisany jest faktycznie po hebrajsku, chociaż dociera do nas za pośrednictwem alfabetu łacińskiego i języka polskiego. Próbę objaśnienia tej intrygującej supozycji odkładam do dalszych etapów analizy. Tu wypada jeszcze zauważyć, że w tekście Czechowicza nie tylko wyraz „nie” zaczyna

się od litery Nun. Oto bowiem przy tej właśnie literze buduje Czechowicz taką aliterację: „NUN. Na imię...”. Nie trzeba chyba specjalnie podkreślać, że wzmacnia to moje przypuszczenia co do „oryginalnego” języka *Poematu*.

W tym punkcie kończą się wreszcie nasze, rzec by można, „gołe” spostrzeżenia, dotyczące najogólniejszych właściwości struktury alfabetycznej utworu Czechowicza. Zaczynają się natomiast komplikacje, które wymagają zaangażowania już nie zmysłów, lecz erudycji. W dodatku dość specjalistycznej. Powikłania owe nadal wiążą się z powierzchnią tekstu, ale prowadzą nas w bardzo interesującym kierunku, ponieważ zahaczają w pewnym przynajmniej stopniu o wiedzę i świadomość autora. Dzięki nim mamy dobrą okazję, aby trochę sprawdzić kompetencję Czechowicza w zakresie hebraistyki. A jest to dla nas rzecz ważna, gdyż zaskoczeni tą nieoczekiwaną inwazją hebrajszczyzny u naszego, jak się utarło w potocznym odbiorze, sielankopisarza, acz skądinąd katastrofisty, chcielibyśmy wiedzieć, skąd się ona u niego wzięła i z jakich ewentualnie źródeł mógł korzystać, aby się z nią zapoznać. Nie są to bynajmniej zagadnienia łatwe, gdyby chcieć je w pełni rozwinąć. W tym szkicu postaram się przedstawić je możliwie najzwięźle, w zasadzie po to jedynie, żeby dać jakąś wstępną próbkę tego, z czym musi liczyć się badacz *Poematu* – już na jego powierzchni. Nawiasowo wtrącę, iż nie zdumiewa mnie wcale fakt, że utwór ten przez sześćdziesiąt z górą lat był pomijany przez analityków twórczości Czechowicza<sup>5</sup>.

Skoro Czechowicz zagrał z nami w otwarte karty, wykładając natychmiast główną osobliwość swego tekstu na stół, podejmiemy tę grę. Chociaż atuty są przedstawione, zawsze przecież możemy powiedzieć: mimo wszystko sprawdzam je. Wszak mogą być podrobione. Mogą też mylić nasze własne oczy i uszy – to tylko zmysły podatne na iluzjonistyczne zabiegi. Jeśli zatem wprowadzimy do dotychczasowych konstatacji elementy pewnej wiedzy o alfabecie hebrajskim, naszkicowany obraz ujawni dodatkowe tropy, które mogą nas w konsekwencji zaprowadzić Bóg wie gdzie. Ale bez obawy, chwilowo tak daleko się nie wybieramy. Poruszę tylko pobieżnie trzy sprawy.

Pierwsza z nich dotyczy wspomnianej wcześniej niekonsekwencji w staraniu przez poetę montowanym szeregu aliteracyjnym. Idzie o dwa znaczące odstępstwa, które zresztą wszyscy czytelnicy *Poematu* widzą i słyszą: jedno

---

<sup>5</sup> Jedyny bodaj dotąd tekst – bardzo impresyjny – jaki poświęcono *Poematowi*, to dwustronicowy fragment w szkicu J. Witana *Zakłęte koło. Wizja czasu i historii w poezji Józefa Czechowicza* („Nowy Wyraz” 1974, nr 8, s. 26-29; przedruk w: t e n ż e, *Piękna plejada*, Warszawa 1980).

przy literze Kaf, gdzie Czechowicz pisze w ten sposób: „KAPH. Co krok...”, drugie zaś przy literze Cade, gdzie czytamy: „CADE. Kto słucha...”. Słowem, nie ma w tych miejscach spodziewanej aliteracji. Dlaczego? Pomylił się poeta, czy coś innego weszło w ten dotąd i później konsekwentnie tworzony ciąg współbrzmień głoskowych? Sądzę, że zaburzenia te odsłaniają dokładniej intencję Czechowicza, którą kierował się, pisząc swój hybrydalny „alefbet-gidariusz”. Chciał mianowicie, jak się wydaje, przekładając alfabet hebrajski na alfabet łaciński, zapisywać przede wszystkim wartość fonetyczną, czyli wymowę. Powiem od razu, że jest to z pewnych względów zamiar przypominający próbę rozwiązania kwadratury koła.

Rozpatrzmy po kolei oba przypadki. Są one – w typie „błędu” – dość różne. Trochę inaczej ma się rzecz z literą Kaf, ponieważ zalicza się ją w hebrajskim do tzw. liter podwójnych, które w zależności od pozycji w słowie wymawiane są albo twardo i wybuchowo, albo miękko i mniej gwałtownie. Stąd Kaf wymawia się albo jako *k*, albo jako dźwięk zbliżony do *ch* (*c* – *h*). Dlatego też zapis Czechowicza przy tej literze jest jakoś jeszcze dopuszczalny, wątpię jednak, czy poeta wiedział o tej możliwości. Przekonuje mnie o tym przypadek litery Cade, którą wymawia się zawsze tylko w jeden sposób – jako *c*. Tymczasem Czechowicz zbudował szereg następujący: „CADE. Kto...”. To błąd. Najwidoczniej sądził, że Cade trzeba wymawiać jako „kade”. Skąd ta pomyłka?

Dochodzę w ten sposób do drugiej kwestii, czyli do potencjalnych źródeł erudycji alfabetycznej Czechowicza. Nie pomylimy się, jeśli przyjmiemy, że poeta opierał swoją wiedzę na pewnych lekturach i z nich przejął pisownię liter hebrajskich oraz sugestie co do ich wymowy. Niestety, najprawdopodobniej będziemy musieli zadowolić się tą ogólną konstatacją, gdyż ściślejszych ustaleń nie jesteśmy w stanie przeprowadzić, ponieważ w piśmiennictwie europejskim – zarówno polskim, jak i obcojęzycznym – panował wówczas olbrzymi chaos w zakresie transkrypcji liter hebrajskich. Historia pomyłki z fonetyką Cade mogłaby świadczyć, że Czechowicz miał w ręku jakieś opracowanie francuskie i wydało mu się, nieco naiwnie, iż słowo tak zapisane należy wymawiać „z francuska”, a więc przez *k*. Że korzystał z zachodnich kompendiów, mogłaby również dowodzić pisownia innych liter, zwłaszcza grup spółgłoskowych „ph”, „th”, „gh”. Ale nie trzymał się owych źródeł niewolniczo, albowiem literę Szin napisał po polsku poprawnie. (Jest w utworze jeszcze jeden dziwoląg pisowniany: litera Resz zapisana jako Rez, lecz w tym wypadku w grę może wchodzić zwykły błąd drukarski). Czyżby więc poeta swoją transkrypcję liter hebrajskich (oprócz Szin i Rez, co do



której nie mamy jednak całkowitej pewności, czy jest autentycznym zapisem Czechowicza) przepisał z nieznanym nam tekstów obcojęzycznych? Może tak, może nie. Kiedy bowiem zajrzemy do którejś z dziewiętnastowiecznych edycji *Biblii* Wujka – dlaczego akurat do edycji dziewiętnastowiecznej, wyjaśni się pod koniec naszego szkicu – zobaczymy podobną transkrypcję. Więcej nawet: możemy spotkać w obrębie tego samego wydania najrozmaitsze pisownie! W jednym miejscu będzie Kaph, w innym zaś Caph, raz będzie Tsade, innym razem Sade. Zaiste, transkrypcyjny ogród nieplewiony. Nie musiał zatem Czechowicz sięgać aż do obcych źródeł, żeby zastosować taką pisownię – i fonetykę – z jaką mamy do czynienia w *Poemacie*.

Trzecia kwestia obejmuje przypadek szczególny. Święty język hebrajski i jego alfabet stanowią rzeczywistość naprawdę tajemniczą i na wskroś mistyczną. Weźmy pod uwagę tylko jeden taki aspekt, ten, który dotyczy Czechowicza. Są w alfabecie hebrajskim dwie litery, które w językach indoeuropejskich nie mają praktycznie żadnego odpowiednika fonetycznego. Rzecz dziwna, ale w zasadzie nie posiadają one również ściśle określonej wartości brzmieniowej w języku macierzystym. W związku z tym w bardziej fachowo wykonywanych transliteracjach bądź transkrypcjach oznacza się je kreseczkami, przypominającymi francuskie akcenty.

Pierwsza z nich – to Alef, najważniejsza litera alfabetu, król wszystkich liter. Ma swoją nazwę – imię, zajmuje centralne miejsce zarówno w systemie językowym, jak i w alfabecie, posiada wartość liczbową, ale jest zaledwie słabym przydechem (tzw. *spiritus lenis*), leciutkim tchnieniem, lżejszym niż powiew wiatru w bezwietrzny dzień. Pewien walor brzmieniowy uzyskuje jedynie pośrednio, przejmując część brzmienia od głoski, która występuje po niej w danym wyrazie. Nic więc dziwnego, że w mistyce żydowskiej obdarza się tę literę specjalnym znaczeniem. Zaprawdę, Alef jest bytem absolutnie spirytualnym. Druga litera, która nie ma do końca samodzielnej fonetyki – to Ain. Wprawdzie odpowiada jej dźwięk znacznie silniejszy i twardszy (tzw. *spiritus asper*) niż w wypadku Alefa, lecz i on nie jest w całej pełni wyartykułowany.

Tymczasem, jak widzimy, Czechowicz nadaje obu niemym literom wartości brzmieniowe. Dla obydwu – *a*. Albo nie wiedział, z jakim fenomenem ma do czynienia, albo też – nie mając innego wyjścia – postanowił odnotować tym razem nie dźwięk, lecz pierwszą literę wyrazu, który jest nazwą litery hebrajskiej. Tylko nazwą i niczym więcej. Tego nie da się w tej chwili rozstrzygnąć. Odłóżmy i tę sprawę na kiedy indziej.

Zapytajmy natomiast o coś innego: skąd u Czechowicza wzięła się idea takiej kompozycji? Powiedziałem wcześniej, że nie znajduję w znanej mi literaturze wzorców dla stworzonej przez niego konstrukcji. Obecnie wypada tę opinię uściślić. Owszem, nie widać literackich precedensów dla takiej polsko-łacińsko-hebrajskiej hybrydy strukturalnej, bo to przecież też nie znany nam dobrze makaronizm, są jednakowoż pewne wzory – po części ideowe, po części strukturalne – do których, jak myślę, nawiązywał. Nie ma większego kłopotu z ustaleniem tych odniesień. Jeśli więc miałbym odpowiedzieć na pytanie, skąd Czechowicz zaczerpnął ogólny pomysł, żeby sięgnąć do alfabetu hebrajskiego jako zasady kompozycyjnej, rzekłbym krótko: ależ oczywiście z Biblii. Tam jest źródło tego typu formy. Tekstami alfabetycznymi, czyli abecedariuszami lub dokładniej: „alefbetgidariuszami”, są niektóre psalmy (9 i 10, 25, 34, 37, 111, 112, 119, 145). Ta sama zasada alfabetyczna występuje także w Lamentacjach Jeremiasza oraz w *Poemacie o dzielnej niewieście* z Księgi Przysłów. Również początkowy fragment Księgi Nahuma ma analogiczną pod tym względem poetykę.

Dlaczego w takim razie nie zaliczam tekstów biblijnych do bezpośrednich pierwowzorów alfabetycznej poetyki Czechowicza? Znowu powiem skrótowo: bo teksty biblijne nie są hybrydami. Jak powszechnie wiadomo, tłumacze Biblii starają się przede wszystkim oddać sens świętej księgi i w związku z tym zupełnie rezygnują z prób odwzorowywania organizacji dźwiękowej oryginału. W praktyce wygląda to tak, że w odpowiednich miejscach pisze się nazwy liter hebrajskich – jak u Czechowicza – ale tekst, do którego one się odnoszą, inaczej niż u autora *Poematu*, nijak nie nawiązuje do sygnowanych przez nie brzmień. Jeśli są komentarze, to jedynie w nich tłumacz informuje opisowo o co chodzi w tekście oryginalnym. Czechowicz, wszak nie związany narzuconym z góry znaczeniem, poszedł o wiele dalej niż tłumacze Pisma św. Psalm 111 posłuży nam jako ilustracja opisanego wyżej postępowania:

Alleluja

Alef	Z całego serca chcę chwalić Pana
Bet	w radzie sprawiedliwych i na zgromadzeniu.
Gimel	Wielkie są dzieła Pańskie,
Dalet	mogą ich doświadczyć wszyscy, którzy je miłują.
He	Majestat i wspaniałość – to Jego działanie,
Waw	a sprawiedliwość Jego przetrwa na zawsze.
Zain	Zapewnił pamięć swym cudom;
Chet	Pan jest miłościwy i łaskawy.
Tet	Dał pokarm tym, którzy się Go boją;

Jod	pamiętać będzie wiecznie o swoim przymierzu.
Kaf	Ludowi swemu okazał potęgę dzieł swoich
Lamed	oddając im posiadłości pogan.
Mem	Dzieła rąk Jego to wierność i sprawiedliwość.
Nun	Wszystkie przykazania Jego są trwałe,
Samek	ustalone na wieki, na zawsze,
Ain	nadane ze słusznością i mocą.
Pe	Zesłał odkupienie swojemu ludowi,
Sade	ustanowił na wieki swoje przymierze;
Kof	a imię Jego jest święte i lęk wzbudza.
Resz	Bojaźń Pańska początkiem mądrości;
Szin	wspaniała zapłata dla tych, co według niej postępują,
Taw	a sprawiedliwość Jego trwać będzie zawsze <sup>6</sup> .

O zażyłości poety z Biblią mamy sporo informacji. Większość z nich odnosi się do czasu, kiedy brał udział w wojnie polsko-sowieckiej. Miał wtedy dwie główne lektury: *Tako rzecze Zaratustra* Nietzschego i właśnie Biblię<sup>7</sup>. Tadeusz Kłak napisał w związku z tym nawet coś takiego: „Ale na białoruskim froncie więcej niż strzelaniem zajmował się czytaniem Biblii”<sup>8</sup>. Trudno stwierdzić, czy rzeczywiście tak przedstawiały się proporcje między owymi czynnościami, lecz nie ulega wątpliwości, że jakaś dziwna symbioza między wojną i lekturą Biblii faktycznie występowała w tamtym czasie u Czechowicza. O Nietzschem też nie powinniśmy zapominać. Chwilowo jednak interesuje nas motyw biblijny.

W 1938 roku opublikował poeta opowiadanie – w tym samym roku ukazał się w druku również *Poemat* – pod wielce znamienym tytułem *Litery*<sup>9</sup>. Jest to opowieść o tym, jak do rąk narratora-bohatera trafiła Biblia i czym była dla niego jej lektura. Rzecz dzieje się gdzieś na froncie litewsko-białoruskim wojny z Rosją Sowiecką. Po bitwie bohater podszedł do grupy jeńców i jednemu z nich dał trochę papierosów. Ot, taki ludzki gest. Ten z kolei odwdzieczył się i obdarował naszego bohatera książką. Książką niezwykłą, bo Pismem św.:

<sup>6</sup> *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań–Warszawa 1980.

<sup>7</sup> Zob. J. C z e c h o w i c z, *Notatki pamiętnikowe 1920 roku*, w: t e n ż e, *Koń rydzy. Utwory prozą*, zebrał, opracował i wstępem opatrzył T. Kłak, Lublin 1990.

<sup>8</sup> *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973, s. 26.

<sup>9</sup> Przedruk: *Koń rydzy*, s. 204-210.

Było to berlińskie wydanie przekładu Wujka z roku 1861. Skąd miał kozak tę polską książkę ani kim był – nie dowiedziałem się. Natomiast Biblia owa i dziś mi jeszcze służy<sup>10</sup>.

Trwa wojna, bohater i jego egzemplarz Świętej Księgi przechodzą przez rozmaite dramatyczne perypetie. Kiedy tylko może, czasami także wtedy, gdy nie może, żołnierz stara się czytać Biblię. Posłuchajmy jego opowiadania o tej wojennej lekturze:

[...] ona właśnie sprawiała, że ciężar karabinu i bagnetu stawał się mniej uciążliwy albo i rozpływał się zupełnie w dziejach Saula i Dawida, w natchnionych strofach proroków izraelskich, w prostej a rzewnej opowieści o żywocie Chrystusa z Nazareth. Zapadałem w książkę jak w sen i to była moja obrona przed rzeczywistością pełną pogrzotom odstrzałów i wybuchów. Grały w niebie pociski dział, drobne ptactwo kul ścinało gałęzie nad nami, sypało cetyną i liście, a mnie prócz tego dudniły w głowie wozy wojenne faraona i kopyta jeźdźców Gedeonowych. W oszołomieniu mijały dni, zapchane wypadkami i literami. Może dlatego, że mundur i całe moje żołnierzowanie za duże były dla mnie, pokochałem Biblię bardzo i nie tylko ją: wszystko, co z liter<sup>11</sup>.

Nie będziemy rozstrzygali, czy ów drobnutki trop literowy, który pojawił się tutaj w związku z lekturą Biblii, bezpośrednio prowadzi do literowej kompozycji *Poematu*, ale nie sposób nie zauważyć, iż zbieżność ta jest co najmniej zastanawiająca. A formuła „wszystko, co z liter” prezentuje się nieomal jak aluzja do tego fragmentu ze słynnej *Księgi Jecirah*, który w charakterze motta otwiera nasz szkic.

Wiemy zatem, skąd mógł Czechowicz wziąć projekt swojej niecodziennej kompozycji. Do wyjaśnienia pozostaje problem znacznie ważniejszy: do czego był mu potrzebny alfabet hebrajski w *Poemacie*? Czy mamy do czynienia jedynie z wyszukany konceptem kompozycyjnym, w którym chodziło głównie o efekt zrodzony w wyniku zastosowania tego, co formalisci rosyjscy określali mianem „prijom ostranienija”? (Ktoś usposobiony zgryźliwie mógłby w tym momencie orzec, że ten „chwyt uniezwyklenia” staje się u Czechowicza chwytem udziwnienia.) Rzecz jasna, litery hebrajskie nadają utworowi cechę niezwykłości, ale czy jest to ich jedyna funkcja? Nawet pobieżna lektura *Poematu* każe odpowiedzieć negatywnie. Ani funkcja jedyna, ani szczególnie istotna. Widzimy bowiem, że alfabet tworzy nie tylko czysto zewnętrzny porządek kompozycyjny, lecz stanowi także jeden z wewnętrznych wątków świata przedstawionego. Czterokrotnie w *Poemacie* (i na oby-

<sup>10</sup> Tamże, s. 206.

<sup>11</sup> Tamże, s. 206-207.

dwu jego piętrach kompozycyjnych) litery są przedmiotem narratorskiej wypowiedzi. Już wcześniej przytaczaliśmy zdanie poświęcone literze Nun („A przecież wyraz ‘Nie’ zaczyna się od litery nun, która jest w szeregu dopiero czternastym znakiem”), teraz dodajmy jeszcze, że fragment dotyczący litery Cade w całości traktuje tylko o niej:

CADE. Kto słucha pieśni wie, iż to jest litera osiemnasta i koniec śpiewania niedaleki.

Tyle na terenie tekstu wmontowanego w ramę nadrzędną utworu. Natomiast owa rama jest wypełniona zapisami wyłącznie odnoszącymi się do liter Alef i Taw. Trzeba zauważyć, nie wchodząc w szczegóły, że treść tych okalających całość fragmentów dość jednoznacznie ujawnia pokrewieństwo z mistyką liter. Powiedzmy wreszcie bez ogródek – toż to kabalistyka! Czechowicz – kabalista? W *Poemacie* – tak. Cóż zatem naprawdę znaczy alfabet hebrajski w tym utworze? Jakiś przekaz ezoteryczny – zapewne. Lecz jaki? Żeby się tego dowiedzieć, musimy przeanalizować bardzo dokładnie cały tekst aż do samego końca. Być może, bo gwarancji nie ma, wtedy objawi się nam jego sens. Wcześniej – nie. I tak powierzchniowy motyw, od którego zaczęliśmy ogląd *Poematu*, odsyła w głąb i na koniec. Kabaliści ze szkoły Izaaka Lurii uczyli, że restytucja rozproszonego sensu jest procesem postępującym od absolutnego początku do absolutnego końca. Kiedy proces ten osiągnie swój kres, nastąpi powrót do początku, który będzie już pełną jasnością, czyli ostatecznym zbawieniem. Właśnie niniejszą skromną deskrypcją rozpoczęliśmy *tikkun* Czechowiczowego *Poematu*.

TWENTY-TWO LETTERS  
INTRODUCTORY REMARKS ON JÓZEF CZECHOWICZ'S „*POEM*”

S u m m a r y

The article is an attempt at describing the peculiar structure of Józef Czechowicz's „*Poem*”, not a very well-known work written by this poet. As Panas shows, the genre labels usually used to describe it („abcd-ary”; alphabetical work) cannot show the hybrid construction of the text, whose exceptionality consists in using consecutive letters of the Hebrew alphabet as the main composition axis of the text. The hybrid character of Czechowicz's „*Poem*” has also its source in trying to phonetically render the quality of the Hebrew letters, which – with only some exceptions – he managed to do excellently. Panas's analysis also demonstrates that this

peculiar structure of the text cannot be treated exclusively as an impressive concept, and the Hebrew alphabet becomes one of the significant motifs in the presented world.

*Translated by Tadeusz Karłowicz*

**Słowa kluczowe:** Czechowicz, „Poemat”, hybrydyczna konstrukcja tekstu, litery.

**Key words:** Czechowicz, „*Poem*”, hybridic structure of the text, letters.