

Marcin Całbecki

Józef Czechowicz

i
inni mitotwórcy

studia i szkice
z literatury
dwudziestolecia
międzywojennego



Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

Józef
Czechowicz

i
inni mitotwórcy

Marcin Całbecki

Józef Czechowicz i inni mitotwórcy

Studia i szkice
z literatury
dwudziestolecia
międzywojennego

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
Gdańsk 2020

Recenzent
dr hab. Radosław Sioma, prof. UMK

Redaktor Wydawnictwa
Maria Kosznik

Projekt okładki i stron tytułowych
Jan Rutka

Skład i łamanie
Michał Janczewski

Publikacja sfinansowana ze środków Instytutu Filologii Polskiej
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-8206-055-3

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel./fax 58 523 11 37, tel. 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl
www.wyd.ug.edu.pl

Księgarnia internetowa: www.kiw.ug.edu.pl

Druk i oprawa
Zakład Poligrafii Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. 58 523 14 49, fax 58 551 05 32

Paulinie, Frankowi i Felkowi

Spis treści

Wstęp | 9

JÓZEF CZECHOWICZ

Punkt wyjścia | 15

Litewska „legenda”. Józefa Czechowicza czytanie Białorusi | 33

„a wszystko to ty”. Narcyzm Czechowicza | 46

Co znaczy „nic więcej”? Józef Czechowicz mówi, że się lęka | 60

Lęk – mit – metafizyka. Przypadek Józefa Czechowicza | 93

INNI MITOTWÓRCY

Powrót do jaskini albo zejście z gór.

Przypisy do *Dialogu w ciemności* Władysława Sebyły | 109

Pan Karol Brunona Schulza jako traktat nie-metafizyczny | 152

Wolne indywiduum czy ideał ascetyczny?

Incipit tragedia à la Gombrowicz | 203

Nota bibliograficzna | 212

Literatura | 213

Wstęp

„Mowa poetycka jest zawsze mitem, to znaczy uwierzytelnia się wyłącznie przez to, że jest wypowiedziana. Opowiada albo mówi o czynach i wydarzeniach i znajduje wiarę – a znajduje ją tylko o tyle, o ile w tych czynach i namiętnościach bogów czy herosów spotykamy się sami ze sobą”¹. Ten lapidarny sąd niemieckiego filozofa stanowi przesłanie niniejszej książki, dla której pojęcia mitu, poezji i filozoficznej, w swej istocie hermeneutycznej, potrzeby zrozumienia leżą u podstaw kilku szkiców literackich. Łączy je epoka, o której ta dysertacja opowiada – to dwudziestolecie międzywojenne – czas często zgubnej chęci rehabilitacji kategorii mitu, który jednak wymagał, jak pokazują to zamieszczone tu studia, mowy poetyckiej, aby wybrzmieć w sile swej sugestywności. Mitopoetyckie odwrócenie, ta Gadamerowska kategoria, jest próbą traktowania mitu jako narzędzia epistemologicznego. Funkcjonuje on – poprzez mechanizm odwrócenia – na zasadzie lustra, a poprzez mitopoetycką narrację (heglowski innobyty) możemy podjąć próbę poznania samego/samej siebie. Zatem mit – mimo że u swych początków był przeciwstawiany filozoficznej wiedzy – jest narzędziem, dzięki któremu możemy pojąć tak siebie, jak i świat, który nas otacza. I taki właśnie epistemologiczny imperatyw leży u podstaw interpretacji

¹ H.G. Gadamer, *Mitopoetyckie odwrócenie w „Elegiach Duinejskich” Rilkego*, przeł. M. Łukasiewicz [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, Warszawa 2000, s. 269.

tekstów kilku autorów tworzących w dwudziestoleciu. Owe przekonanie, że mowa poetycka lub proza, w której elementy liryczne są aż nadto widoczne, poprzez wprowadzenie mitycznej aury, próbuje nazwać położenie człowieka w świecie trafniej, niż czyni dyskurs racjonalny, pozostaje chyba w mocy także dzisiaj.

Gadamer w swym szkicu mitów nie poszukuje jednak w narracjach stricte religijnych, lecz w literaturze – poezji. Zdaje się ten fakt być o tyle znamienity, że tytułowe „odwrócenie” dotyczy także kwestii historycznych. Oto nośnikiem mitu może być już nie tylko narracja związana z konkretnym rytmem religijnym – staje się nią także z pozoru laicka literatura. To przesunięcie lub „odwrócenie” wiąże się z procesem, który zaczął się w renesansie, a nasilił na przełomie XIX i XX wieku. Mowa jest tu oczywiście o sekularyzacji. Tym samym poeta-mitotwórca, kreator nowych mitologii staje się poniekąd także mitoburcą – burzycielem mitów zastanych, by na ich miejsce ustanowić nowe. W tym duchu, duchu „nowej religijności” czyta poezję głównego bohatera tej książki – Józefa Czechowicza – Radosław Sioma². Tym samym projekt „mitopoetyckiego odwrócenia” zdaje się głęboko dialektyczny, a stanowienie nowej mitologii zakłada uprzednią, gwałtowną erozję wcześniejszych narracji. Ten destrukcyjny charakter starałem się uwypuklić, wprowadzając na koniec książki interpretację opowiadania autora, który z pozoru nie komponuje się z grupą ewidentnych mitotwórców. Jednak w tekście Witolda Gombrowicza *Dziwactwo*, a w zasadzie w całym *Pamiętniku z okresu dojrzewania* widać bardzo wyraźnie ową destrukcyjno-twórczą dialektykę, słowem gruntowne odwrócenie, które prowadzi do pogrzebania starych i kreacji nowych mitów. Zatem „mitopoetyckie odwrócenie” wpisuje się wyraźnie w projekt szeregu przewartościowań, z „Nietzscheańską maksymą” i postulatem „Umwertung aller

² R. Sioma, „*Kościół niewidzialny*”. *Pytania o nową religijność poezji Józefa Czechowicza* [w:] *Obrazy Boga w literaturze XX i XXI wieku. Od pierwszej do drugiej wojny światowej*, red. M. Ruszar, D. Siwor, Bielsko-Biała–Kraków 2019.

Werte” na czele. I to właśnie w okresie dwudziestolecia międzywojennego procesy te przybrały szczególnie na sile.

Jednocześnie, wyjaśniając pokrótce przyjętą metodologię, kwestia zrozumienia mitu pozostaje zawsze sprawą mniej lub bardziej fortunnej interpretacji, dlatego język filozoficznej hermeneutyki jest głównym punktem odniesienia moich odczytań. Nie stanowią one nazbyt spójnego dzieła, to raczej kilka zbliżeń, w których mniej lub bardziej udanie podjąłem się próby wyjaśnienia miejsc niejasnych – bez przekonania, że zaproponuję ostateczne odczytanie tego czy innego utworu. Ale właśnie takie poszukiwania potrafią zaspokoić ambicje hermeneuty – jeśli choć w niewielkim stopniu poczucie niezrozumienia i obcości zostało ograniczone, to zadanie, które przed sobą postawiłem, okazało się zrealizowane. To być może niewiele, lecz w moim przekonaniu tylko tyle może czytelnik, jeśli nie powoduje nim pycha.

Józef Czechowicz



Punkt wyjścia

Czechowicza zwykło się postrzegać jako patrona Drugiej Awangardy¹. Inne określenie tej formacji: „szkoła (krąg) Czechowicza” wymownie świadczy o pozycji autora *nic więcej* wśród poetów, których debiut (poza Józefem Łobodowskim) przypadł po 1930 roku i tym samym przynależą oni wyłącznie do ciemnej, pesymistycznej fazy międzywojnia (choć oczywiście owa podręcznikowa cezura funkcjonuje, jak wiele innych dat ograniczających epoki literackie, ponieważ służy ona jedynie chronologicznemu uporządkowaniu faktów). Niemniej przyjmując, że jasny okres w awangardowym nurcie poezji należy łączyć z twórcami skupionymi wokół „Zwrotnicy”, to wypadłoby zadać pytanie o podobieństwa i różnice zachodzące pomiędzy dwoma wymienionymi formacjami. Mamy wszak cały czas do czynienia z „przednią strażą”, która jednak wyraźnie się podzieliła na pierwszą – starszą i jasną oraz drugą – młodszą i ciemną. Temu problemowi jest poświęcony drugi rozdział książki Janusza Kryszaka *Katastrofizm ocalający*, w którym na przykładzie Lecha Piwowara – krakowianina drukującego wspólnie z Peiperem i Przybosiem w „Naszym Wyrazie” – wskazano na elementy różniące oba obozy. Odrębność Drugiej Awangardy polega przede wszystkim na odmiennej koncepcji człowieka, który „traci możliwość «stwarzania samego siebie»

¹ Zapis tej formacji (z wykorzystaniem dwóch wielkich liter) nawiązuje do ortografii stosowanej przez Janusza Kryszaka, choć Piotr Kucewicz liczebnik „drugą” pisze konsekwentnie małą literą.

duchowej samorealizacji w kontakcie ze światem. Przestaje być funkcjonalny w «zwrotnicowym» rozumieniu. Staje się kimś określonym raz na zawsze, doświadcza tylko pogłębiającej się izolacji»². Dalej wywód ten prowadzi do konkluzji, która tak charakteryzuje twórczość Drugiej Awangardy: „jest to poezja zerwanej tożsamości ze światem i zbiorowością. Konfrontacja z cywilizacją [...], nowoczesnym miastem przynosi śmierć, ujawnia dramatyczną niespójność świetnych możliwości, bogatych zapowiedzi i rytmu świata wewnętrznego opartego na innych podstawach»³. W tym ujęciu opozycja dwóch wspomnianych poetyk wydaje się być oczywista. Jednak, co w takim razie tworzy ów wspólny dla obu grup literackich „awangardowy” charakter? Nie ulega wątpliwości, że o czymś takim można mówić, skoro w marcu 1934 roku z inicjatywy Czechowicza zorganizowano „Najazd Awangardy na Warszawę”, w którym wzięli udział m.in. Czechowicz, Domiński, Przyboś, Kurek, Zagórski, Miłosz i Ważyk.

Myślę, że analiza wątków urbanistycznych w *Kamieniu* w interesujący sposób potrafi naświetlić tę kwestię. Wiąże się to z tym, że tomik ten sytuuje się pomiędzy dwoma wspomnianymi konwencjami, pojawiając się w nim elementy tak jednej, jak i drugiej poetyki. Liryka Czechowicza należy do kanonu dzieł związanych z nurtem katastroficznym w poezji międzywojnia. Jednak pewne okoliczności sprawiają, że *Kamień* zajmuje szczególne miejsce w jego twórczości. Jest to tomik debiutancki, który pojawił się jeszcze w latach dwudziestych (1927). Można zatem powiedzieć, że zaistniał on na literackiej mapie dwudziestolecia, choć nie wiadomo, czy słowo „zaistniał” wypada uznać za stosowne wobec niewyczerpanego nakładu wynoszącego 500 egzemplarzy wydanego w „Bibliotece Reflektora”, niemal współcześnie z tomikami: Przybosia (*Śruby* – 1925, *Oburącz* – 1926), Kurka (*Upały* – 1925, *Śpiewy o Rzeczypospolitej* – 1926) i Brzękowskiego

² J. Kryszak, *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. Drugiej Awangardy*, Bydgoszcz 1985, s. 35.

³ Tamże, s. 43.

(*Tętno* – 1925, *Na katodzie* – 1928). Tymczasem przedstawiciele Drugiej Awangardy wydają swe pierwsze tomiki znacznie później: Zagórski i Miłosz w roku 1933 (odpowiednio: *Ostrze mostu* i *Poemat o czasie zastygłym*), Piętak i Putrament w roku 1935, a *Tropiciel* Rymkiewicza ukazał się dopiero w roku 1936. Jedynie debiuty Łobodowskiego i Czuchnowskiego przypadły na lata: 1929 i 1930. Zatem chronologicznie *Kamień* przynależy raczej do jasnej fazy dwudziestolecia. Fakt ten stanie się zrozumiały, jeżeli spojrzymy na metryki wspomnianych wcześniej literatów. Większość katastrofistów urodziła się około 1910 roku, podczas gdy poeci „Zwrotnicy” przyszli na świat kilka lat wcześniej (Przyboś – 1901, Brzękowski – 1903, Kurek – 1904). Czechowicz (1903) znowu bliższy jest drugiej grupie.

To rozróżnienie, choć może razić pedanterią, wydaje się o tyle istotne, że wspominany już Janusz Kryszak uważa doświadczenie lat 1914–1921 za klucz do psychiki katastrofistów. Dotyczy ono traumatycznego przeżycia wojny, doświadczonej w dzieciństwie, która miała być „pierwszym obrazem świata”⁴. Przypadek Czechowicza jest nieco odmienny, ponieważ najwcześniejsze dzieciństwo przeszło mu bez wojny. Aby się o tym przekonać, wystarczy porównać dwa wspomnieniowe wiersze: *dzieciństwo* Czechowicza oraz *Kołysankę* Miłosza. Dodatkowo jego brat to „taki duży piłsudskiego żołnierz”, a on sam z kolei walczył w czasie wojny polsko-bolszewickiej (zaś jeżeli przyjrzeć się notatkom i listom poety, to obraz tych lat nie zawsze przypomina dzień sądu). Widać zatem, że to, co stanowiło najistotniejsze przeżycie pokoleniowe poetów Drugiej Awangardy, nie odnosi się w pełni do autora *nuty człowieczej*. Co jednak sprawia, że twórczość Czechowicza tak bardzo różni się od dokonań rówieśników i antycypuje utwory Miłosza i Czuchnowskiego? Dlaczego w *Kamieniu*, tomiku niemalże współczesnym *Śrubom* i *Upałom*, pojawiają się elementy, które można uznać za polemikę z poetyką „Zwrotnicy”, a które mimo to dają się określić mianem awangardowych?

⁴ Tamże, s. 57.

Człowiek dzisiejszy [...] przytakuje nowoczesnej scenie życia, i w ten sposób miasto staje się dla niego zaczarowaną wyspą potężnych wzruszeń⁵.

Tadeusz Peiper, *Punkt wyjścia*

Duch nowych czasów jest pełen niebezpieczeństw, pełen zasadzek⁶.

Guillaume Apollinaire, *Duch nowych czasów i poeci*

Dwaj poeci, ale także teoretycy awangardy, zgadzają się co do tego, że „punktem wyjścia”, a zarazem jedynym przedmiotem dociekań winna być szeroko rozumiana nowoczesność. Jednak, gdy „nowoczesna scena życia” Peipera odsyła nas do terminologii teatralnej, a życie jest traktowane w kategorii miejsca-sceny, to Apollinaire wprowadza pojęcie „ducha nowych czasów”, wpisując ową „nowoczesność” w metafizyczny wymiar świata, którego siłą sprawczą zdaje się być czas. Tak oto, kiedy Peiper proponuje kontemplację pewnego statycznego układu, autor *Kaligramów* radzi zachować pewien dystans wobec zachodzących przemian.

Dialogowy charakter obu wypowiedzi może się stać kontekstem, który powinien przyczynić się do pełniejszej analizy wątków urbanistycznych *Kamienia*, ale nim to się stanie, należałoby wykazać, że wiersze z tego tomiku spełniają warunek konieczny dla poczynienia tego typu paraleli. Tym wymogiem jest realizacja w wierszach zbioru postulatu „uścisku z teraźniejszością”.

Wątki i rekwizyty związane z życiem nowoczesnego miasta pojawiają się w wielu miejscach *Kamienia*. Są wśród nich: „fabryka” (*We czterech*), „fabryczne mury” (*Śmierć*), „fabryczna dzielnica”, „komin cegielni” (*O niebie*). W *Przemianach* pojawiają się: „tramwaj” i „sklepowe witryny”, a w *Ampułkach* „ryczące reklamy”, „świejące sygnały” wraz z „gwizdzącą” i „kłębiącą się parą” współtworzą obraz wielkomiejskiej ulicy. W *Knajpie* jest mowa

⁵ T. Peiper, *Punkt wyjścia* [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 27–28.

⁶ G. Apollinaire, *Duch nowych czasów i poeci*, przeł. M. Żurawski [w:] tegoż, *Wybór pism*, Warszawa 1980, s. 744.

o „raucie” i nawet w tak „osobnym” wierszu, jakim niewątpliwie jest *Więzień miłości*, pojawia się wizja wychodzącego z dancingu kochanka.

Jednak Czechowicz nie ogranicza się do wprowadzenia urbanistycznych wątków. „Jego spojrzenie jest głębsze, jakby zgodne z postulatami Peipera, że nie rekwizyt przesądza o nowoczesności ani temat, ale stosunek do tematu i do tworzywa, obróbka materiału poetyckiego”⁷. Dowodem na realizację tej strategii twórczej jest, zdaniem Kłaka, „kubistyczny pejzaż, językowy odpowiednik kubistycznego malarstwa”⁸:

Nagie ramiona w bransoletach pochylały się nad brukiem
równoległe poziomo i w ukos⁹.

Knajpa

Dalej czytamy, że „pejzaż kubistyczny poezji nie jest wynalazkiem Czechowicza, był on wspólnym widzeniem świata poetów nowej sztuki”¹⁰. Należy jednak dodać, że na możliwość wykorzystania malarstwa geometrycznego w literaturze zwracał uwagę także Apollinaire. Z jednej strony napisał on *Kaligramy*, zbiór charakterystycznych, obrazkowych wierszy, a z drugiej autor *Strefy* był teoretykiem i kodyfikatorem tej nowej sztuki. Godzi się tu wspomnieć o jego książce *Kubiści, rozważania estetyczne*, w której wnikliwa analiza twórczości nowoczesnych malarzy łączy się z wyraźną fascynacją wobec ich dokonań.

Natomiast stosunek Peipera do kubizmu wydaje się być ambiwalentny. W drugim rozdziale artykułu *Miasto, masa, maszyna* znalazł się *passus* mówiący o niewystarczalności tego typu malarstwa. Stąd potrzeba dalszych

⁷ T. Kłak, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973, s. 37–38.

⁸ Tamże, s. 38.

⁹ J. Czechowicz, *Poezje zebrane*, oprac. A. Małyda, Toruń 1997, s. 36. Wszystkie cytaty z poezji Czechowicza pochodzą z tego wydania. W nawiasie podaję zatem tylko numery stron.

¹⁰ T. Kłak, *Czechowicz – mity i magia...*, s. 39.

poszukiwań, chęć wykroczenia poza dotychczasowy stan rzeczy. Tak ten problem ujmuje sam Peiper: „Zachodzi pytanie, czy jest możliwa forma ładu artystycznego, który by nie opierając się na **coraz bardziej nudzącym geometryzmie**, mógł pomimo to stać się zasadą ścisłej i logicznej budowy dzieła sztuki”¹¹. Widać zatem, że autor *Kroniki dnia* próbował zrezygnować z kubistycznej „analizy rzeczywistości”, nie naruszając przy tym jej logicznych fundamentów.

Owo „głębsze spojrzenie” na problem urbanizmu nie ogranicza się u Czechowicza do wprowadzenia do wierszy geometrycznego pejzażu. Interesujące wnioski można wysnuć, analizując „materię wyobrażeniową” poety, która znajduje swe odzwierciedlenie w sposobie konstruowania metafor. Niezwykle często przenośnie w *Kamieniu* są budowane poprzez asocjacje jakichś oczywistych zjawisk z elementami pejzażu miejskiego¹². Dlatego w wierszu *We czterech* pojawia się „hucząca fabryka dni”. Jednak, co ciekawe, owa metafora występuje w dość osobliwej zwrotce, której końcowy dystych brzmi:

jak przetrwać noce cwałujące od bólu
dni fabrykę huczącą jak przeżyć (46)

Pełniejszy kontekst wskazuje na rzecz bardzo znamioną. Oto miejski wątek został wprowadzony do wiersza w taki sposób, że ewidentnie służy do zobrazowania jakiegoś koszmarnego doświadczenia. Widać zatem, że zurbanizowanie wyobraźni nie doprowadziło Czechowicza do całkowitego przewartościowania oceny cywilizacji przemysłowej.

Nie tylko w tak misternie zaprojektowanej metaforze można odnaleźć dezaprobatę dla przestrzeni miejskiej. Innym tego przykładem są fragmen-

¹¹ T. Peiper, *Tędy. Nowe usta...*, s. 38.

¹² Stąd niewątpliwie słuszna jest uwaga Peipera, że: „Miasto [...] może wyrzucić silny wpływ na twórczość artystyczną”. T. Peiper, *Tędy. Nowe usta...*, s. 35.

Marcin Całbecki – urodzony w 1977 roku w Bydgoszczy, doktor habilitowany, profesor uczelni w Zakładzie Historii Literatury Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Autor trzech monografii i kilkudziesięciu artykułów naukowych.



Wydawnictwo
Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-8206-055-3