

## ŚMIERĆ CZECHOWICZA – HISTORIA ZNACZEŃ

MATEUSZ ANTONIUK\*

Józef Czechowicz zginął w Lublinie 9 września 1939 roku. To pewne. Tyle można o tym fakcie powiedzieć bez uruchamiania – mniej lub bardziej uświadamianych, mniej lub bardziej zaawansowanych – procedur interpretacji, negocjacji, kreacji. Te stają się nieodzowne dopiero wówczas, gdy jakkolwiek autor jakiegokolwiek tekstu spróbuje określić *znaczenie* wydarzenia z 9 września 1939. A nie brakowało podobnych inicjatyw sensotwórczych. Oto trzy symptomatyczne wypowiedzi ułożone w kolejności chronologicznej:

Śmierć Józefa Czechowicza. W czasie ostatniego gwałtownego nalotu niemieckiego na Lublin zginął pod gruzami jednego z domów najwybitniejszy poeta ziemi lubelskiej Józef Czechowicz. Cześć Jego pamięci.

(„Kurier Poranny”, wydanie lubelskie z dnia 13.09.1939)

Z wielkim wysiłkiem przedzierał się poprzez żwirowiska ówczesnych pseudonawatorskich prądów, będących spóźnionym odbiciem panujących gdzie indziej kierunków literackich. Niestety, gdy po głębokich ideowo-artystycznych przemianach wyzwolił się z dotychczasowych powikłań formy i treści, gdy twórczo zaczął sięgać do klasycznych wzorów poezji polskiej, gdy wiersze jego nabrały klarowności i mocy wyrazu – hitlerowska bomba, rzucona na Lublin, przecięła życie poety.

(S. Pollak, J. Śpiewak, wstęp do: J. Czechowicz, *Wiersze wybrane*, 1955)

Zbawienia szukał w harmonii lirycznej, w sublimacji poetyckiej, w konstrukcji. Między sobą a światem, między świadomością a rzeczywistością umieszczał korygujące filtry, tłumiki i zasłony, unikał bezpośredniości i stawiania kropek nad „i”. [...] I tylko śmierć była w tym wszystkim jednoznaczna. Prostolinijna była tylko bomba, która go zabiła.

(T. Burek, *O dwoistości Czechowicza*, „Twórczość” nr 2, 1969)

Uwagę zwraca regularność pojawiania się kolejnych komunikatów: 1939 – 1955 – 1969, czyli ścisły początek, środek i koniec trzydziestolecia, otwartego tragicznym, lubelskim wydarzeniem. Każda z tych dat lokalizuje i dookreśla kontekst, w którym przebiegało rozumienie i wysłowienie biograficznego faktu. We wrześniu roku 1939 śmierć Czechowicza opowiedziana zostaje jako wyda-

---

\* Mateusz Antoniuk – dr, wykładowca w Zakładzie Filologii Polskiej PWSZ w Tarnowie i na Wydziale Polonistyki UJ.

rzenie aktualne, będące częścią wciąż otwartego, traumatycznego doświadczenia miejskiej społeczności. W roku 1955, na pograniczu okresu stalinowskiego i pierwszych zwiastunów „odwilży”, interesem chwili jest restytucja dzieła awangardowego poety, jego ponowne włączenie do krwioobiegu kultury. Zasady ideologicznego reglamentowania tradycji powoli tracą moc zobowiązującą, ale jeszcze nie mogą być całkowicie zlekceważone. Śmierć, zinterpretowana jako brutalna, niszcząca ingerencja porządku historii w porządek indywidualnej, twórczej biografii, spełni zatem rolę alibi. Poeta już odwracał się od tego, co wsteczne („pseudonowatorstwo” jałowych eksperymentów, naśladowanie zdezaktualizowanych wzorów zachodnich awangard), poeta już wybierał to, co postępowe (ludowość, klasyczne wzory rodzime). Złożył zapowiedź dojrzałej, „właściwej” twórczości i zdążył tę zapowiedź uwiarygodnić; gdyby nie śmierć, realizacja została by dopełniona<sup>1</sup>. W roku 1969 taka narracja o losie poety i jego dzieła była już anachroniczna, bezcelowa, a samo wydarzenie wrześniowe musiało zostać wpisane w odmienny koncept interpretacyjno-biograficzny. A więc: biografia Czechowicza wcale nie zmierzała do jakiegoś „postępowego” celu finalnego. Jedność „życia” i „pisania” będzie teraz przedstawiona jako struktura rządzona regułą binarnych opozycji (podmiot–świat, świadomość–rzeczywistość) oraz regułą niedookreślenia, niedopowiedzenia, nierozstrzygnięcia (nic w życiu i nic w dziele poety nie mogło zostać dokonane / powiedziane raz na zawsze, ostatecznie). Śmierć wpisana w tak zorganizowaną biografię jawi się jako element rodem z innej poetyki: jest pojedyncza i definitywna.

Nietrudno dostrzec: śmierć Czechowicza, ta realna, jednokrotna, lubelska śmierć od bomby, jako „obiekt znaczący” jest zawsze uzależniona, wtórna, podporządkowana. Metamorfozy paradygmatu interpretacyjnego nie są tu wyłącznie (choć również) funkcją każdorazowo innych gatunkowych reguł wypowiedzi (wojenny komunikat prasowy, słowo wstępne do tomiku, esej literaturoznawczy). Nade wszystko pozostają one w zależności od zmiennych konfiguracji pozaliterackiego kontekstu, w którym jeden i ten sam fakt opowiadany jest wciąż „od nowa”, zawsze inaczej, niż poprzednio. Tę zdeterminowaną wariantywność opowieści można też ujrzyć w zbliżeniu, powiększającym i eksponującym jeden symptomatyczny szczegół. Otóż w kolejnych „utekstowaniach śmierci” radykalnym zmianom podlega sposób nazywania tego, co stało się jej bezpośrednią przyczyną: „niemiecki nalot” (1939), „hitlerowska bomba” (1955), „prostolinijna bomba” (1969). Doborem epitetu rządzi najpierw „zerowy” styl komunikatu

<sup>1</sup> Chwył „legitymizacji poprzez śmierć” nie był oczywiście patentem autorów wstępu z roku 1955, należy widzieć w nim uniwersalny topos, służący „ocalaniu” nieprawomyślnych poetów w latach twardego socrealizmu. Trzy lata przed edycją *Wierszy wybranych* Czechowicza, PAXowski wydawca pism Gajcego przyznawał, że dzieło poległego poety skażone jest „przerostami estetyzmu”, a także „artystowskimi lękami”. Po czym dodawał, iż młody autor przed śmiercią „znajdował się na drodze wiodącej nieuniknienie ku wyzwoleniu się z tych typowo inteligentkich i wstecznych obciążień”; zob. *Od wydawców*, [w:] T. Gajcy, *Utworki zebrane*, Warszawa 1952.

wojennego, następnie oficjalny dyskurs polityczno-historyczny (por. klisza stylistyczna „hitlerowscy barbarzyńcy”, „hitlerowscy najeźdźcy” etc.), wreszcie concept lingwistyczny (równoczesna aktywizacja dosłownego i przenośnego znaczenia wyrazu „prostolinijna”). Jeśli „znaczeniowość” śmierci Czechowicza posiada swoją historię, to jest ona historią, której rytm i przebieg pozostaje w związku z historiami „większymi” czy też „silniejszymi”, a więc z historią polityki, literatury, nawet – metodologii nauk humanistycznych.

A zatem: co to znaczy, że śmierć Czechowicza znaczy? W świetle wcześniejszych spostrzeżeń wypadnie powiedzieć: ta śmierć znaczy o tyle, o ile została obwarowana znaczeniem konstruowanym *ex post*, z jakiejś perspektywy i w jakimś interesie. Jest to stwierdzenie w duchu tej filozofii interpretacji, która wyrosła na gruncie pragmatyzmu i która powiada, że interpretator tekstu (świata) nie działa nigdy samotnie, autonomicznie. Zawsze jest już w swym działaniu ograniczony, kulturowo zdeterminowany, uprzedzony przez „miejsce, z którego mówi”, a więc, innymi słowy, przez taki lub inny „kontekst”, „wspólnotę interpretacyjną” etc.<sup>2</sup>

Pragmatyzm jako filozofia interpretacji literaturoznawczej pozwala dostrzec złożoną, społeczną, negocjacyjną naturę tego, co tradycja hermeneutyczna zwykła określać mianem „intentio lectoris”. I w tym jego, pragmatyzmu, największa siła czy zasługa. Zarazem ta filozofia interpretowania posiada istotne limity operatywności. Za pomocą oferowanych przez nią kategorii nie sposób opisać czy choćby zasygnalizować takich zjawisk, o których mówi mi własne i cudze doświadczenie lekturowe, interpretacyjne, analityczne: opór tekstu, jego „inicjatywność”, większa lub mniejsza podatność na określone strategie lekturowe, atrakcyjność dla pewnych typów przedsięwzięć literaturoznawczych a zarazem brak tej atrakcyjności dla typów innych etc. I rzecz ciekawa: gdy myślę o śmierci Czechowicza i historii jej znaczeń dostrzegam, że także w tym przypadku teoretyczne założenia z ducha pragmatyzmu poczęte są tyleż konieczne, co nie są wystarczające. Jak doszło do tego, że śmierć Czechowicza zaczęła funkcjonować jako nośnik znaczenia? By odpowiedzieć na to pytanie wyczerpująco, nie można poprzestać na wskazywaniu sensotwórczych operacji, podejmowanych przez tych wszystkich autorów, którzy o wydarzeniu z 9.09.1939 roku pisali w sposób interpretujący, symbolizujący, figuratywny. Trzeba także dostrzec „apelatywną strukturę” samego wydarzenia, które niejako prowokowało interpretacyjną aktywność komentatorów.

Oczywiście: znaczenie wydarzenia z 9 września 1939 r. to konstrukt wytworzony przez zewnętrzną inwencję interpretacyjną. Można dodać: im bardziej „zaawansowane”, złożone, conceptualne będzie to znaczenie, tym silniej uchwytne stanie się w nim aspekt konstrukcji (niewątpliwie „więcej konstruowania” odnajdziemy w szkicu Tomasza Burka niż w notce z „Kurierza Porannego”). Pozbawio-

<sup>2</sup> S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, Kraków 2008.

na inicjatywy komentatorów śmierć Czechowicza „sama z siebie” nie mogłaby wytworzyć żadnej wartości symbolicznej. Ale też: ta śmierć była chętnie symbolizowana dlatego, że zawierała w sobie potężny potencjał mitotwórczy, który czynił z niej doskonały, niemal gotowy materiał na figurę symboliczną. Jak doszło do ukonstytuowania tego potencjału, to kwestia dobrze znana, przypomnimy ją zatem w sygnalnym skrócie.

Po pierwsze: sam poeta budował za życia legendę swojej śmierci. Czynił to w sposób świadomy. Pisząc utwory takie jak *ballada z tamtej strony*, *mózg lat 12* czy, nade wszystko, *żał*, Czechowicz inwestował w swoją przyszłą, antycypowaną – zarazem odpychaną i przywoływaną – śmierć. Dokonywał inwestycji – semantycznej. Obwarowywał zbliżające się i nieuchronne wydarzenie projektowanymi przez siebie znaczeniami. Po drugie, dla „historii znaczeń” przypisywanych śmierci Czechowicza bardzo istotne, kluczowe nawet, okazały się same okoliczności tragicznego wydarzenia – okoliczności niezaaranżowane przez poetę, ale też uprzednie wobec inwencji interpretatorów<sup>3</sup>. Bo pomyślmy: poeta zginął od bomby lotniczej, narzędzia wojny nowoczesnej, wojny totalnej<sup>4</sup>. Zginął w mieście, w którym się urodził, w którym rozpoczynał swą działalność literacką, w mieście, które opuścił i do którego wrócił – aby umrzeć. Zginął w zakładzie fryzjerskim – przypadkowość, zwykłość, a równocześnie jakaś groteskowa nieadekwatność fryzjerni jako miejsca śmierci poety jest czymś, co może skupiać uwagę i przemawiać do wyobraźni. Zginął sam jeden, choć w trafionym bombą pomieszczeniu znajdowali się inni ludzie. Zginął, a w kieszeni jego marynarki odnaleziono słownik kieszonkowy; w tym miejscu przekaz się rozdwaja: wedle jednej wersji polsko-angielski<sup>5</sup>, wedle drugiej polsko-niemiecki<sup>6</sup>. Oczywiście znacznie bardziej atrakcyjna znaczeniowo jest wersja druga... Nietrudno zauważyć: okoliczności śmierci ułożyły się w niezwykle frapującą konfigurację motywów o cechach potencjalnego zapisu szyfrowego.

A tam, gdzie pojawia się (lub może być dostrzeżona) enigma zaszyfrowanego przekazu, prędzej czy później pojawiają się też szyfranci, pragnący rozkodać komunikat. Najlepszą egzemplifikacją mogą tu być interpretacyjne działania

<sup>3</sup> Rzetelne podsumowanie licznych relacji i przekazów o okolicznościach śmierci poety wraz z dokładną bibliografią odnaleźć można na stronie internetowej [www.pamiecmiejsca.tnn.pl](http://www.pamiecmiejsca.tnn.pl).

<sup>4</sup> Ta okoliczność okazała się np. istotna dla Kazimierza Wyki, który opisując kampanię wrześniową jako nowoczesną wojnę totalną, stwierdzał: „Różni więc obecną wojnę od poprzedniej nie sam fakt wynalezienia całkiem nowych broni, ile tak masowe i przemyślane ich zastosowanie, że na stopniu strategicznym stają się one rozstrzygające. Samych środków nauki użyto przecież dotąd mniej: myślę o gazach bojowych, które tak niezwykłą rolę odgrywały w przewidywaniach obecnej wojny [...]. *Ja przy foliatach jurysta zakrzyszony wołaniem gaz* – powiadał o sobie Józef Czechowicz, a od bomby kruszącej zginął” (*Życie na niby*, Kraków 2010, s. 158).

<sup>5</sup> Relacja H. Domańskiego wg W. Gralęwski, *Stalowa tęcza. Wspomnienia o Józefie Czechowiczu*, Warszawa 1968, s. 19.

<sup>6</sup> S. M. Saliński, *Śmierć Czechowicza*, [w:] *Spotkania z Czechowiczem. Wspomnienia i szkice*, oprac. Seweryn Pollak, Lublin 1971, s. 510–511.

Wacława Gralewskiego, przyjaciela i biografy poety, zarazem niestrudzonego egzegety jego śmierci, który wydarzenie z 9 września odczytywał właśnie jako tekst znaczący. Gralewski nie pomija żadnej okoliczności, sprzyjającej interpretacyjnemu „zaczarowaniu” śmierci Czechowicza. Przypomina każde, poetyckie i pozapoetyckie słowo, w którym autor *żalu* miał antycypować swój dramatyczny finał. Wykorzystuje wszystkie spektakularne okoliczności śmierci i nie marnuje żadnego fabularnego detalu, pojawiającego się w relacjach i wspomnieniach.

A oto najbardziej reprezentatywna próbka tego stylu lekturowego. Gdy bomba przebiła strop fryzjerni Ostrowskiej i spadła na podłogę, osoby towarzyszące Czechowiczowi odskoczyły w przeciwnym kierunku, pod ściany, i dzięki temu ocalały. Tymczasem poeta rzucił się na bombę – i zginął. Tak przynajmniej twierdzi jeden z przekazów<sup>7</sup>. A oto jego deszyfracja w ujęciu Gralewskiego:

Odruch... nieopanowany odruch. To tak się mówi. Ale odruch to też konsekwencja ukrytej, logicznie działającej siły. Struktura wewnętrzna twórcy *hildura* była wyrzeźbiona innymi niż jego towarzyszy fermentami i niepokojami. I inaczej, może arytmicznie, biło jego niespokojne serce, regulowane ruchami wahadła miłości i śmierci. Może ruch wahadła w krytycznym momencie zamknął na chwilę działanie instynktu. Ten, który kochał inaczej, miał inny nietypowy odruch. Anteros przejawiał się w obrazie śmierci<sup>8</sup>.

Można tu wyczytać określoną filozofię interpretowania śmierci Czechowicza, nie sformułowaną wprawdzie, lecz zawartą *implicite* w sposobie budowania narracji. Jest to filozofia esencjalistyczna. To nie interpretator zamienia fakt biograficzny w znak, to fakt znaczy. Sama śmierć przemawia, trzeba tylko zrozumieć jej ciemny język, sama śmierć jest depozytariuszem solennego znaczenia, trzeba ją tylko otworzyć. Dla Gralewskiego wydarzenie z 9 września 1939 roku jest po prostu figurą odsłaniającą to, co rzeczywiste i głębinowe: strukturę osobowości, świadomości i podświadomości zabitego artysty.

Pora na konkluzję, lokalizującą zarazem punkt wyjścia dalszych, bardziej już dokładnych obserwacji. Semantyczna historia śmierci Czechowicza jest określeniem złożonego projektu literaturoznawczego. Opowiedzieć tę historię to, najpierw i przede wszystkim, pokazać zmienność i wielość znaczeń, przypisywanych jednej, wciąż tej samej ludzkiej śmierci. A także: opowiedzieć o języku, który pojawia się jako zawsze gotowy, zawsze zdolny do nazywania śmierci. (Ktoś inny może wołałby powiedzieć: zawsze gotowy do udawania, że potrafi nazywać, interpretować, przedstawiać śmierć. Tak również możemy to ująć). To dalej: zajrzeć w sferę motywacji, decydujących o kształcie różnych interpretacji wrześniowego wydarzenia. A równocześnie: pamiętać, o tym, że figuratywne, symbolizujące interpretacje śmierci Czechowicza mogły być stymulowane tym, co Czechowicz o swojej śmierci mówił i pisał.

<sup>7</sup> S. Piętań, *Józef Czechowicz – człowiek i poeta*, [w:] *Spotkania z Czechowiczem...*, s. 44–45.

<sup>8</sup> W. Gralewski, *op. cit.*, s. 264–265.

Począwszy od wczesnych lat czterdziestych ubiegłego stulecia wznawianie i parafrazowanie komunikatu o śmierci Czechowicza służyło sprawie rozmaitych (lirycznych, krytycznoliterackich, publicystycznych) narracji na temat historii, biografii, literatury. Przyjrzymy się tej praktyce, wybierając przykłady najbardziej wyraziste i najciekawsze. Pierwszy z nich jest dość dobrze rozpoznany i przyswojony przez historię literatury – warto jednak poddać go uważniejszej analizie.

### ŚMIERĆ CZECHOWICZA – ŚMIERĆ LIRYKI. INTERPRETACJA ANDRZEJA TRZEBIŃSKIEGO

W roku 1942 na łamach „Sztuki i Narodu” Andrzej Trzebiński ogłosił sławny później artykuł *Pokolenie liryczne i dramatyczne*.

Są chwile – te właśnie Czechowiczowskie „chwile bez godziny” – kiedy wojenna śmierć autora *dnia jak co dzień* wydaje mi się czymś więcej niż śmiercią wielkiego liryka. Dzieli nas od niej trzy lata. Wojna, mnożąc to przez dziesięć, pogłębiając odległość do lat trzydziestu, rzuca między nas małowiczny, dziki jar czasu.

Wojenna śmierć Czechowicza zjednoczyła się symbolicznie ze śmiercią liryki w ogóle: obie te śmierci – liryka i liryki – stając się jednocześnie, stały się jednym i tym samym<sup>9</sup>.

W jaki sposób Andrzej Trzebiński wyprowadził tę symboliczną – co sam podkreśla – tautologię? Jest to w gruncie rzeczy pytanie o możliwość zrekonstruowania układu pojęć, motywów myślowych, wątków etc., w którym śmierć Czechowicza została zinterpretowana na sposób figuratywny – jako znak. Możemy ten układ określić mianem „wspólnoty interpretacyjnej”, zaciągając terminologiczny dług u Stanley’a Fisha, moglibyśmy także mówić o „horyzoncie symbolizacji”, parafrazując w ten sposób klasyczną terminologię hermeneutyczną. Tak czy inaczej, sądzę, że kontekst, w którym Andrzej Trzebiński dokonał swojej interpretacji wydarzenia z 9.09.1939 roku jest w znacznej mierze przejrzysty, czytelny, jawny. Możemy przyjąć, że składają się nań:

1. Intelktualne (lekturowe) inspiracje, którymi karmiła się cała grupa „Sztuki i Narodu”.

A więc np. Brzozowski z ideą literatury jako pracy w sferze samoświadomości zbiorowej, Irzykowski z analizą problemu czynu i słowa, w mniejszym stopniu, choć również, Wyspiański z apoteozą podmiotu myślącego, działającego w obszarze faktów świadomościowych<sup>10</sup>...

<sup>9</sup> A. Trzebiński, *Pokolenie liryczne i dramatyczne*, [w:] *Aby podnieść różę. Szkice literackie i dramat*, Warszawa 1999, wstęp i oprac. M. Urbanowski, s. 102.

<sup>10</sup> Frapującym świadectwem, mówiącym o lekturowych szlakach młodych poetów spod znaku SiNu jest *Pamiętnik* Andrzeja Trzebińskiego, Warszawa 2001. Por. także liczne uwagi o lekturze Brzozowskiego, a także o czytelniczym i osobistym kontakcie z Irzykowskim. Odwołanie do Wyspiańskiego pojawia się w tekście *Pokolenia lirycznego i dramatycznego*.

2. Wyprowadzone z punktu 1 rudymenta myślowej formacji SiNu.

A więc np. idea sztuki w służbie mocnego dobra, idea mocy kultury, idea świadomości twórczej, aktywnie ustosunkowującej się do świata, przepracowującej świat<sup>11</sup>.

3. Wyprowadzone z punktu 2 szczegółowe tezy artykułu *Pokolenie liryczne i pokolenie dramatyczne*, które, dla potrzeb wywodu, pozwolę sobie przedstawić w następującym streszczeniu:

Epoka obecna to czas konfliktu, zmagania wielkich sił (militarnych, gospodarczych, ale także ideowych, myślowych); zadaniem dla literatury jest wyrażenie dziejącego się agonu. Temu wyzwaniu sprostać może jedynie dramat, który wycofuje „ego” autora, konfrontuje poglądy, racje, jest dialektyczny. Nigdy liryka – kwietystyczna, monodyczna, egotyczna.

Na tak przygotowanym gruncie myślenia śmierć Czechowicza łatwo zamieniała się w figurę liryki, która musi umrzeć, gdyż w nowej rzeczywistości staje się niemożliwa. Oczywiście, wiersze liryczne nadal są i będą pisane, ale właśnie jako martwe, to znaczy pozbawione zdolności odpowiadania na wyzwanie życia. Sam Czechowicz wraz ze swoim dziełem i losem wydawał się zapewne najlepszą z możliwych ilustracji dla skonstruowanego wywodu. Wszystko tu pasowało: i pozycja jednego z najważniejszych współczesnych liryków awangardowych, osiągnięta przez autora cyklu *provincja. noc* pod koniec lat trzydziestych i ściszona, oniryczna poetyka jego wierszy i spektakularne, wojenne okoliczności śmierci.

Hasła formułowane w *Pokoleniu lirycznym i dramatycznym* spotkały się z szybką polemiką o charakterze wewnątrzpokoleniowym i wewnątrzgrupowym. W roli oponenta wystąpił Zdzisław Stroiński – i trudno byłoby nie przyznać słuszności jego trzeźwej, dobrze umotywowanej argumentacji<sup>12</sup>. Nie chcę w tym miejscu celebrować historycznoliterackiego arbitrażu, gdyż byłoby to zajęciem nie całkiem poważnym: uproszczenia zawarte w wywodzie młodego publicysty „Sztuki i Narodu” są oczywiste, poddawanie ich krytyce literaturoznawczej niczem by nie służyło. Tym, co interesuje mnie najbardziej i co zasługuje na chwilę uwagi jest mechanizm nieporozumienia. Oto symbolem zamknięcia w zaczarowanym kręgu kwietystycznego, lirycznego solipsyzmu czyni się takiego autora, który wielokrotnie postulował konieczność wykraczania poza lirykę: w stronę dramatu i epiki.

<sup>11</sup> Korpus ideologicznych przeświadczeń SiNu wyłania się z następujących artykułów: Andrzej Trzebiński, *Udajemy, że istniejemy gdzie indziej, Pokolenie liryczne i dramatyczne*, Wacław Bojarski, *O nową postawę człowieka tworzącego, Co po nas zostanie*. Biblioteka komentarzy poświęconych ideologii, historiozofii i estetyce „Sztuki i Narodu” jest dość rozległa, por. np. najnowsze ujęcia: E. Janicka, *Sztuka czy naród? Monografia pisarska Andrzeja Trzebińskiego*, Kraków 2006, P. Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*, Wrocław 2000.

<sup>12</sup> Por. *O liryce, dramacie, etymologii i innych figlach (W związku z artykułem St. Łomienia „Pokolenie liryczne i dramatyczne”)*, [w:] tegoż, *Ród Anhellich*, Warszawa 1982.

Predylekcja do dramatyzacji wypowiedzi połączona z przekonaniem o niewystarczalności liryki monodycznej, jednogłosowej to silna kierunkowa artystycznej samoświadomości Józefa Czechowicza. We wczesnym okresie twórczości znajduje ona wyraz w deklaracjach nieco egzaltowanych, gdzie motywem dominującym staje się jakiś, bliżej niesprecyzowany, lecz potężny temat-wizja, możliwy do spełnienia tylko i wyłącznie w formie dramatycznej<sup>13</sup>. W latach późniejszych uzasadnienia stają się spokojniejsze, ale też bardziej rzeczowe, po prostu dojrzsze: poeta mówi o fascynacji dialogiem, która nie pozwala mu poprzestać na formach jednogłosowych liryków, a skierowuje uwagę ku poetyce dramatu i radiowego słuchowiska<sup>14</sup>. A przecież owa skłonność do rozpisywania sprawy na głosy zaznaczała się bardzo ciekawie nie tylko (może nawet nie przede wszystkim) w utworach *stricte* dramatycznych, ale właśnie w Czechowiczowej liryce, tak często poddanej wewnętrznej dialogizacji<sup>15</sup>.

Co się zaś tyczy epickich predylekcji Józefa Czechowicza, wyraźnych nie mniej niż dramatyczne, to są one częścią szerszego historycznoliterackiego zjawiska, jakim był „zwrot epicki”, w latach trzydziestych ubiegłego wieku zaznaczający się w łonie polskiej awangardy poetyckiej, równocześnie w deklaracjach i realizacjach. Czechowiczowy *hildur, baldur i czas* ma przecież za czasowe i (do pewnego stopnia) genologiczne sąsiedztwo *Kronikę dnia* i *Na przykład Peipera, Reportera róż., Trudny życiorys* oraz *Powódź i śmierć* Czuchnowskiego czy wreszcie *Scenę przy strumieniu* Szenwalda. Przy wszystkich odmiennościach, każdy z tych poematów był próbą budowania modelu nowoczesnej epiki poetyckiej. Uzasadnienia podawane przez poszczególnych autorów różniły się w wielu punktach, ale przecież wszystkie dawały się sprowadzić do jednego, wspólnego mianownika: restytucja formy epickiej odpowiada potrzebom współczesności<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Por. fragment z listu do Gralewskiego: „pomysł monumentalny, obecnie ponad moje siły. [...] Na miły Bóg, dajcie mi ludzi do tych gigantycznych malowideł, formę taką, jakiej mi potrzeba. Moreau Klabunda to parodie tego stylu, o którym marzę, jego sceny to li – ryki, a ja chcę dramatu. Tam w pomyśle moim jest kilku nadludzkich ludzi i każdy jest czerwoną tragedią”. Cytaty z korespondencji poety podaję wg J. Witana, *Janusowa twarz poety. Rekonstrukcja biografii Czechowicza*, „Przegląd Humanistyczny” nr 4, 1971.

<sup>14</sup> Por. „dramaty piszę, bo mi liryka nie wystarcza” (do Czernika) „w ciągu ostatnich 2 lat bardzo pociągała mnie forma dramatyczna” (list do Śpiewaka); „Od liryki odpływam. Dialog tak mnie pasjonuje, że piszę i do druku i do radia” (list do Marii Maćchowskiej-Wydrowej).

<sup>15</sup> Zjawisko dobrze opisane w literaturze poświęconej Czechowiczowi, por. m.in. M. Wyka, *Jak czytać sny. O jednoaktówkach Czechowicza*, „Dialog” nr 9, 1969; S. Jaworski, *Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim*, Kraków 1976, s. 108–113; J. Sławiński, *Sen*, [w:] T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Czytamy utwory współczesne*, Warszawa 1967, s. 102–123; G. Grochowski, *Eros i Psyche. Dyskurs miłosny Czechowicza*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003, s. 135–159.

<sup>16</sup> Dokładniejszy opis „zwrotu epickiego” w sferze postulatów i, po części, realizacji awangardowych w latach trzydziestych przedstawił Tadeusz Kłak w świetnym szkicu poświęconym przedwojennej twórczości Czuchnowskiego, zob. T. Kłak, *Reporter róż. Studia i szkice literackie*, Katowice 1978, s. 133–167.



Czy ów schemat myślenia nie przypomina centralnego konceptu, rządzącego argumentacją Andrzeja Trzebińskiego?

Oto uzasadnienie preferencji epickich sformułowane przez Czechowicza w roku 1932:

Dążenie do wielkości, syntezy, monumentalności zamienia się w nowej sztuce w istny szaf. Synteza to epika. Życie nasze opętane szybkością, ruchem, aktywnością rozsadzającą ulice Paryża, Londynu nie może mieć innego wyrazu jak epiczny. [...] Sztuka nie analizuje, lecz konstruuje. Idzie wielkim marszem przy huku walących się strojów, buduje nowe kształty, buduje człowieka, z daleka od lirycznych żywiołowych chaosów<sup>17</sup>.

A to analogiczne uzasadnienie preferencji dramatycznych podane przez Trzebińskiego w latach czterdziestych:

Artysta, będąc – po wojnie właśnie – człowiekiem, który musi się zetknąć z wielką historią, a to znaczy: z wielkimi cyklami walk i zmagania, z lodowatą grozą jaka walkom towarzyszy [...] artysta taki będzie pragnął w sztuce tego samego stylu. Będzie szukać kompozycji walki, operowania masami sił, dystansu, atmosfery metafizycznej grozy zdarzeń. [...] Liryka posługuje się nie kompozycją walki, nie zamkniętym zespołem przeciwnokierunkowych sił, ale kompozycją jednej siły i jednego kierunku<sup>18</sup>.

Przy rozmaitych odmiennościach, u podstaw obu deklaracji tkwi przecież ta sama idea: współczesność i nowoczesność posiada swoją esencję, którą wyrazić może tylko określony język artystyczny, język na pewno daleki od liryki i liryczności. Monumentalizm i dynamika – niezbywalne cechy wszystkiego, co nowoczesne – nie mogą podlegać lirycznej reprezentacji<sup>19</sup>.

To my widzimy, postawieni na miejscu oddalonym, wyłączonym, bezpiecznym. To nam łatwo dziś zauważyć, jak wiele rysów kontynuacji nosił w sobie postulat antylirycznego przełomu ogłaszany na łamach „Sztuki i Narodu”. Dwudziestoletni Andrzej Trzebiński, żyjący pod szczególnym ciśnieniem dni mógł tego nie dostrzegać, gdy proklamował uroczystą, symboliczną i programową interpretację śmierci Józefa Czechowicza. Gdy z tej symbolicznej śmierci liryka i liryki tworzył akt założycielski literatury dramatycznej, czyli nowoczesnej polskiej sztuki, tworzonej na miarę epoki przez wstępujące pokolenie.

<sup>17</sup> J. Czechowicz, *Oblicze nowej sztuki*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, Lublin 1972, s. 24.

<sup>18</sup> A. Trzebiński, *op. cit.*, s. 106–107.

<sup>19</sup> Oczywiście, w całej refleksji metaliterackiej Józefa Czechowicza odnajdziemy także wypowiedzi przeciwne, dowartościowujące lirykę, np. *Literatura społeczna* z roku 1935: „[...] forma wyraża epokę. Laboratorium nowej formy – to liryka. Stąd zdobycze i nowości spływają ku noweli, powieściom, szkicom, teatrowi. Oczywiście, w każdym z tych sposobów pisarskich owe nowości inaczej przełamują się artystycznie. Niemniej jednak źródło jest wspólne – w lirycie”, cyt. wg J. Czechowicz, *op. cit.*, s. 52–53.

Nie wiedział tym bardziej, że i jego śmierć będzie przyciągać – choć w nie tak wielkim stopniu jak śmierć poety „bombą trafionego” – swoich narratorów, mitologów, interpretatorów. Nie wiedział, ale myślał o takiej sytuacji. Pytał przecież na kartach *Pamiętnika*: „czy śmierć moja [...] stanie się symbolem współczesnego artysty. Artysty Imperium?”<sup>20</sup>. Istotną rolę w procesie interpretowania śmierci Trzebińskiego odegrały, podobnie jak w przypadku Czechowicza, okoliczności tragicznego wydarzenia. Młody poeta SiNu został rozstrzelany z zagipsowanymi ustami – taka jest prawda przekazu, relacji, opowieści. I właśnie ta prawda okazała się wyzwaniem dla interpretatorów. „Zagipsowane usta Trzebińskiego – pisał Maciej Urbanowski – [...] stają się symbolem utraty przez polską kulturę pewnego języka, w jakim definiowałaby ona swoje cele i powinności”<sup>21</sup>. W ten sposób domyka się „cykl interpretacyjny”: śmierć poety, który dokonywał symbolizacji śmierci Czechowicza, sama podlega symbolizowaniu.

Choć można w tym miejscu przywołać jeszcze inne „utekstowanie”, rządzone odmienną strategią. Śmierć redaktora „Sztuki i Narodu” nie została w nim zamieniona w figurę, wyrażającą jakieś projektowane znaczenie. Została uhonorowana, a równocześnie pozostawiona – swojemu własnemu (nie)wyjaśnieniu. „Andrzej Trzebiński umarł nie wiem po co / Ale on wiedział i to niech wystarczy” – pisał trzydzieści pięć lat po wojnie Jarosław Marek Rymkiewicz<sup>22</sup>.

#### ŚMIERĆ CZECHOWICZA – NARODZINY „INNEGO POETY”. INTERPRETACJA ANNY KAMIEŃSKIEJ

W przeciwieństwie do manifestu Trzebińskiego, wiersz Anny Kamieńskiej pt. *Wychowanie poety* jest tekstem słabo pamiętanym, omijanym przez historię polskiej poezji XX wieku i nie budzącym szczególnego zainteresowania wśród badaczy twórczości lubelskiej poetki<sup>23</sup>. Dla „historii znaczeń” przypisywanych śmierci Czechowicza wydaje się on jednak ważny i godny przypomnienia. Utwór po raz pierwszy drukowany był w debiutanckim tomiku Kamieńskiej, zatytułowanym *Wychowanie* i ogłoszonym w roku 1949.

##### *Wychowanie poety*

Ktoś, kto wierzył w prawa natury,  
w drążenie gór kroplą zaranną,  
w ciśnienie gazu na słoju dna szklane –  
bez trwogi z ramion zsuwał tłok podrózny,  
zgrabnie wynosił stopy z aut rozpędu.

<sup>20</sup> A. Trzebiński, *Pamiętnik*, op. cit., s. 231.

<sup>21</sup> M. Urbanowski, *O Andrzeju Trzebińskim*, wstęp do: A. Trzebiński, *Aby podnieść różę...*, s. 23.

<sup>22</sup> J. M. Rymkiewicz, *Andrzej Trzebiński*, tom *Anatomia*, 1970.

<sup>23</sup> Por. Z. Chojnowski, *Metamorfozy Anny Kamieńskiej*, Olsztyn 1995, s. 11–37.

Bukiety pań, klomby, których magistrat nie sadił,  
Aż na trotuar wyskoczył kelner z pół czarnej,  
Lecz dama pobiegła za suczką o białej łapce,  
spotkała kogoś, kto się oświadczył przed laty.  
A tu jak w Baden Baden, jak Piaggia  
del Adriatico i niebo w oku jak morze.  
Pan, który w aucie czarnym hotelu  
przemarzył nocleg licząc gwiazd odbicia  
na karoserii, on także spotyka,  
kogo spotyka! wita. Dzień jest piękny.

A już poeta śpieszy do fryzjera.  
Łagodnie rzuca: Broda! Brzydko z brodą,  
gdy dzień tak piękny i spełnia się wiele.  
Fryzjer niedrzącą ręką, fryzjer  
miskę z miedzi słoneczną stawia,  
ręce jak w „orate” proboszcz rozkłada.  
We wszechmoc ludzkiego nie wierzący prawa,  
uciekaj, pożar strząśnij teraz z włosów  
i cegły z powiek.

I znowu miasto jest prowincją, znowu  
w środku Europy.  
Kasztan na dziedzińcu gimnazjum stoi,  
choć ранego niosą bez twarzy.  
A to syn jest profesora,  
miał w skoku rekord wzwyż i w dal.  
Gdzie mój naturalista? Humanizmu era  
otworzona. I los, i śmierć rozdaje człowiek,  
nie opatrność. Widać nie na żarty  
rozpoczęła się wojna, gdy i on w mundurze  
żegnać przychodzi.  
Właśnie speaker łąka w Warszawie,  
a po płaczu w powietrzu obcy głos mu depce.

Przepycha się przez miasto, stoi przy rogate.  
Wieczór pachnie tak ogniem, jak las smolny latem.  
Lecz przedtem nim lirycznym znowu  
ciemnym ciszom prowincji rozwiąże języki –  
głosem: hańba! – rozmiotę tłum po wszystkich placach,  
że mi się student: Wodzu, Żydów bij! – krzyknąć nie waży.

A teraz już wy innych,  
piękne miasta cisze,  
wychowujcie poetów.

Lublin, 9 września 1939

Jest to wiersz utrzymany w poetyce agresywnego, silnie wyczuwalnego montażu, który poszczególne kadry sytuuje obok siebie, ale niekoniecznie i nie zawsze

łączy, pracę nawiązywania ciągłości powierzając raczej swemu odbiorcy. Czytelnik raz po raz natrafia na ślady perforacji, na elipsę, na jakąś wyrwę w hipotetycznej sekwencji. Ledwo rozpoczyna się jakiś komunikat informacyjny – już zostaje przerywany, niedokończony, by uczynić miejsce następnemu. Przy tym wyraźnie odczuwalnej skłonności do pomijania, usuwania członów towarzyszy dążenie do posługiwania się metaforą miast porównaniem i myślowym skrótem, a nie wywoдем.

I tak, początek całości drugiej – „Bukiety pań, klomby, których magistrat nie sadził, / Aż na trotuar wyskoczył kelner z pół czarnej” – musi być czytany w trybie domyślnego uzupełnienia i rozszerzenia, np.: w słoneczny dzień ulicami miasta spacerują piękne, eleganckie, barwnie ubrane kobiety. Kelner w restauracji obsługuje klientów. Jedna z pięknych pań, zobaczona przez okno wywiera na nim ogromne wrażenie. W trakcie realizacji zamówienia, trzymając w dłoni filiżankę kawy, wybiega. Z kolei ukształtowanie finałowych wersów drugiej całości – „on także spotyka, / kogo spotyka! wita. Dzień jest piękny.” – generuje efekt pośpiechu, ekscytacji ogarniającej przedstawiony świat i mówiące o nim „ja”. Jest tak, jakby zabrakło czasu na podanie informacji o osobie spotkanej przez pana z czarnego samochodu; w tym samym wersie do głosu dochodzi już kolejny komunikat. I jeszcze jeden przykład: w trzeciej całości wiersza w czwartym wersie „zabrakło czasu” na dokończenie narracji: „Fryzjer nie drżącą ręką”... goli brzytwą klienta. Następnie przynosi miedzianą miskę, w której odbija się światło słoneczne (bo przecież „dzień jest piękny”) – będzie teraz zmywał krem po goleniu. Tylko przy takim odczytaniu komunikat jest sensowny, inaczej informowałby, że fryzjer bez drgnienia ręki potrafi ustawić miskę.

Proweniencja wyróżnionych chwytów, jak i w ogóle samej konwencji „szybkiego montażu” jest czytelna. Młoda Kamieńska odrabia lekcję poetyckiej awangardy międzywojnia. To przecież w kręgu „Zwrotnicy” a potem „Linii” – ale też w kręgu „Nowej Sztuki” a potem „Almanachu Nowej Sztuki” – mówiło się o elipsie i „elidowaniu”, o zestawianiu członów i obrazów (najlepiej odległych), o juxtapozycji, o kinematograficznej dynamizacji obrazów. Ale – i to jest tu naprawdę istotne – w poetyce wysnutej z lekcji międzywojnia realizowany jest wiersz o tym, co okres międzywojenny domyka definitywnie: o wybuchu wojny. Pogodna z pozoru, spokojna scenka rodzajowa we fryzjerni przełamuje się gwałtownie w alarmującą inwokację: jakieś „ty” wzywane jest do ucieczki przed śmiertelnym zagrożeniem – wybuchem, pożarem. Kasztan na dziedzińcu gimnazjum zderzony zostaje z obrazem niesionego (na rękach? na noszach?) człowieka, „rannego bez twarzy”, „syna profesora”. Poetyckim kondensatem jest również piękny, najpiękniejszy w całym utworze dwuwiers: „Właśnie speaker łąka w Warszawie, / a po płaczu w powietrzu obcy głos mu depce”. Poetka opisuje nakładanie się dwu fal radiowych: wysyłanych przez nadajnik pokonanych oraz przez nadajnik zwycięzców. Ten „audio-dramat”<sup>24</sup> jest tu, oczywiście, znakiem

<sup>24</sup> Określenie „audio-dramat”, jako termin służący opisowi poetyki wiersza, zapożyczam od Tomasza Burka, który nazwał w ten sposób *Moskwę Młodożeńca*. Por. T. Burek, *Sztandar*

mówiącym o sytuacji państwa, które traci przestrzeń, głos, osobowość i które ginie zagłuszone.

A zatem: „ostrzy” montaż, skrótowość, porzucanie niedokończonego komunikatu i rozpoczynanie następnego – te wszystkie jakości i zjawiska składają się na pewną stylistyczną całość, która może być traktowana jako artystyczny korelat stanu świadomości mówiącego „ja”. Jeszcze inaczej: chwytły wyuczone na lekcji awangardy służą wyrażeniu poznawczego szoku, wywołanego gwałtowną przemianą świata – ze stanu pokoju w stan wojny.

Jak dotąd czytałem wiersz Kamieńskiej „od środka”, wychwytyjąc poszczególne operacje językowe i towarzyszące im skupienia znaczeń. Ale możliwe a nawet konieczne, jest także inne czytanie – od strony adnotacji figurującej pod ostatnim wersem. Rzecz jednak w tym, iż ów zapis posiada podwójną semantyzację. Lublin, 9.09.1939 – utrwalona konwencja każe tu dostrzec komentarz, lokalizujący w czasie i przestrzeni akt twórczy; wiedza polonistyczno-biograficzna pozwala rozpoznać ściśle, temporalne i geograficzne współrzędne tragicznej śmierci Józefa Czechowicza. Ta podwójność referencji implikuje dwojaki modus lektury.

*Wychowanie poety* czytane jako wiersz napisany 9.09.1939 roku w Lublinie zyskuje charakter utworu inicjacyjnego. Jego autorką jest osoba dziesięcioletnia, wkraczająca – równocześnie! – w dorosłość, w tworzenie literatury oraz w poznanie okrucieństwa i grozy (historii, człowieka, świata). Ale zarazem: *Wychowanie poety* czytane jako wiersz komentujący śmierć Czechowicza wpisuje się w rozległą przestrzeń wypowiedzi epitafijnych, funeralnych, lamentacyjnych, w sferę elegijną i epicedialną. Adnotacja pod wierszem aktualizowana jako informacja o miejscu i czasie śmierci Czechowicza wywiera też specyficzną presję na tekst właściwy: każe obdarzyć większą dozą uwagi punkty potencjalnej aluzji do Czechowiczowej twórczości i biografii, wzmacnia ich istnienie i znaczeniową skuteczność. Przykładowo, obraz poety u fryzjera zestawiony z migawką katastrofy, pożaru i gruzowiska, może być odczytany jako wizja śmierci autora *Żalu*.

Rzecz prosta, tym, co decyduje o tożsamości wiersza Kamieńskiej jest ściśłość *iunctim* między inicjacyjnym i elegijnym wymiarem monologu lirycznego, między nakierunkowaniem na manifest wstępującej poetki i nakierunkowaniem na pożegnanie poety ustępującego. Ta równoczesność, nierozłączność sensu inicjacyjnego i elegijnego ujawnia się najdobitniej w dwu finałowych całościach wiersza. Warto się im przyjrzeć: „ciemne cisze prowincji” przemawiające „lirycznymi językami” oraz „piękne miasta cisze” to czytelne sygnały, odsyłające do rozległego intertekstu Czechowiczowej poetyki, a także do konkretnych utworów lubelskiego liryka (zwłaszcza cykl *provincja. noc*). Zarazem wprowadzenie określeń dystansujących („lecz przedtem”, „nim”) nie pozostawia złudzeń, iż nowa poetka będzie kształtować swą dykcję na zasadzie opozycji wobec po-

---

*futuryzmu na chłopskim wąkopie albo o poezji Stanisława Młodożeńca*, wstęp do: S. Młodożeńiec, *Utwory poetyckie*, Warszawa 1973, s. 17.

przednika. Zamiast opiewania letnich wieczorów, zamiast języka ciszy – głos podniesiony do krzyku. Zamiast kontemplacji, subtelnych gam nastrojowych, niedopowiedzeń i wieloznaczeń – szlachetny gniew, pasja demaskowania, poezja jako walka ze złem w jego konkretnych, społecznych przejawach. Bo chyba tak właśnie należy rozumieć okrzyk „Hańba”, piętnujący obskurantyzm, antysemityzm, głupotę, nieprawość...

Otwarte pozostaje pytanie o sens tytułowej formuły – *Wychowanie poety* – powtórzonej na zasadzie echa, pogłosu w ostatnim wersie utworu. O jakiej pedagogice tu mowa, jakich to „innych” poetów mają teraz wychować piękne cisze prowincjonalnych miast? Innych niż liryczny, inkantacyjny, magiczny Czechowicz (a więc takich jak Kamieńska, walczących)? Czy właśnie innych niż Kamieńska, a takich jak poeci sprzed katastrofy (a więc nowych Czechowiczów)? Możliwe jest jeszcze rozwiązanie trzecie: poeci wychowani w bliżej nieokreślonym „teraz” będą inni radykalnie, definitywnie. Niepodobni ani do Czechowicza, ani do Kamieńskiej, dopiero ujawnią swój program działania, na razie pozostając niewiadomą.

Danuta Szajnert jest autorką ciekawego określenia, ujmującego rolę paratekstów w dziele literackim. Stwierdza mianowicie, że komentarze obudowujące główny „rdzeń” tekstu to „scena, na której manifestowane są niemal wszystkie osobowe role i relacje możliwe do obserwowania w literackiej i literaturoznawczej komunikacji”<sup>25</sup>. Parateksty stanowią miejsce uprzywilejowane: tutaj mogą się wyklarować relacje między autorem, edytorem, czytelnikiem, bohaterem utworu etc. Porównanie Danuty Szajnert jest obrazowe i bardzo poręczne dla interpretatora utworu Kamieńskiej. Tytuł oraz końcowa adnotacja geograficzno-chronologiczna współtworzą w nim bowiem paratekstową scenę, na której mogą się ujawnić dwie najważniejsze, wzajemnie się dopingujące i warunkujące kreacje: podmiotu mówiącego o silnych cechach odautorskich oraz Józefa Czechowicza obsadzonego w roli kryptobohera lirycznego.

Bez wątpienia informacja „Lublin, 9 IX 1939” jest sensotwórczo skuteczna. Dodalibyśmy nawet: o wiele bardziej skuteczna niż faktograficznie wiarygodna. Można zasadnie powątpiewać, czy *Wychowanie poety* naprawdę powstało w tym konkretnym czasie i miejscu, w dniu śmierci Czechowicza, w trakcie bombardowań miasta, pośród radiowych komunikatów o postępach czynionych przez wrogą armię<sup>26</sup>. Istotniejsze, że bez tej jednej, skromnej adnotacji *Wychowanie poety*

<sup>25</sup> D. Szajnert, *Osoba w paratekstach*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000.

<sup>26</sup> Antologia wierszy o Czechowiczu *Opętany przez poezję* (Lublin 2008) opracowana przez Tadeusza Kłaka nie zawiera wiersza *Wychowanie poety*. Znajduje się tam natomiast inny utwór Kamieńskiej poświęcony śmierci Czechowicza, ogłoszony przez Kłaka z rękopisu i zatytułowany *Na śmierć poety*. Tekst ten posiada dwie daty: 16.09.1939 oraz 15.08.1941 (data druga odnosi się zapewne do dopisanego później, w odczuwalnie innej konwencji, zakończenia). Można sądzić, że to właśnie ten niepublikowany utwór jest pierwszą poetycką reakcją Kamieńskiej na wydarzenie z 9 września. *Wychowanie poety* powstało dopiero po wojnie, około 1949 roku, byłoby w tej sytuacji kolejnym „podejściem do tematu”.

nie byłoby tym, czym jest: wierszem-mitem genezy, *ex post* (zapewne) konstruowaną, pokazową interpretacją własnego, symbolicznego rodowodu poetyckiego. Czechowicz został w tym wierszu ukazany jako bezpośredni poprzednik Kamieńskiej w porządku śmierci i narodzin, milknięcia i zabierania głosu. Można się pokusić o pewną paralelę: wiersz opatrzony paratekstem „Lublin, 9 IX 1939” odgrywa w projektowanym obrazie twórczości Anny Kamieńskiej rolę zbliżoną do tej, jaką w odautorskim wizerunku dzieła Zbigniewa Herberta spełniają *Dwie krople*. Autor *Pana Cogito* przedstawiał ten liryk jako swój pierwszy, inicjacyjny wiersz, napisany we Lwowie, w czasie wojny, w trakcie bombardowania miasta, w reakcji na konkretne, momentalne doświadczenie wojenne. Wszystko to prawda, ale tylko (aż?) w porządku biografii symbolicznej. Badania archiwalne nie pozostawiają wątpliwości, że *Dwie krople* powstały jesienią 1949 roku, były poprzedzone około sześć-, siedmioletnim okresem prób poetyckich, całkiem innych w swoim charakterze, poetyce, tematyce<sup>27</sup>.

*Dwie krople* i *Wychowanie poety* to symboliczne „pierwsze wiersze” dwójki poetów z kręgu tzw. pokolenia wojennego. A symboliczny „pierwszy wiersz” powinien określać (lub przynajmniej sugerować, przybliżać, zapowiadać) sens całego pisarskiego doświadczenia, właśnie tak, a nie inaczej, właśnie wówczas, a nie kiedy indziej, rozpoczętego. Na tym polega jego performatywny charakter. Inicjacyjny liryk Herberta, czytany w kontekście odautorskich komentarzy genetycznych, prezentuje się jako wypowiedź z wnętrza doświadczenia, skondensowana, liryczna relacja o spotkaniu z czyjąś wojenną śmiercią<sup>28</sup>. Inicjacyjny wiersz Kamieńskiej powiada: zostałem napisany w takim miejscu i dniu, w którym Józef Czechowicz zginął od bomby.

#### ŚMIERĆ CZECHOWICZA – MIĘDZY FIGURĄ DELIMITACJI A POCHWAŁĄ CIĄGŁOŚCI

Porównanie dwu symbolicznych interpretacji wydarzenia z 9 września – tej zaproponowanej przez Andrzeja Trzebińskiego i tej zasugerowanej przez Annę Kamieńską – prowadzić może do kilku konkluzji. Z jednej strony, obie interpretacje są sobie bliskie wówczas, gdy zamieniają fakt biograficzny w symboliczną figurę, która nie mówi nic (albo niewiele) o zabitym człowieku, służy raczej diagnozowaniu zjawisk ponadindywidualnych. Inaczej zatem niż w eseistycznej biografistyce Gralewskiego, śmierć nie jest tu znakiem ujawniającym jakąś esencjonalną, niejawną prawdę o poecie i jego dziele. Równocześnie, strategie budowania symbolizacji są w przypadku Trzebińskiego i Kamieńskiej radykalnie odmienne. W *Pokoleniu lirycznym i dramatycznym* symbolizacja zorganizowana jest według reguły

<sup>27</sup> Szerzej piszę o tej kwestii w książce *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2009, s. 31–56.

<sup>28</sup> Por. *Nie zapowiadałem się na poetę. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Janusz Maciejewski*, „Odra” 2008, nr 9.

poetyki manifestu: ma charakter jawny, proklamacyjny, dyskursywny. W *Wychowaniu poety* poddana została kamuflażowi, tkwi w tekście na zasadzie znaczeniowego potencjału, musi być zaktualizowana i zrekonstruowana przez dociekliwego interpretatora – o ile zechce on dostrzec metatekstualne sygnały.

Wydaje się, że najistotniejszy wniosek płynący z porównania obu „stylów czytania” śmierci Czechowicza zmierza wszakże w innym kierunku i na co innego wskazuje. A mianowicie: zarówno w manifestie z roku 1942, jak i w wierszu z roku 1949 wojenna śmierć autora *żalu* staje się dominantą symboliki delimitacyjnej. Istnieje jako znak zamknięcia literatury (kultury) tworzonej przed wojną i równocześnie otwarcia nowych przestrzeni, które muszą być zagospodarowane – nowym już pomysłem i nowym trudem.

Zapewne można powiedzieć: nic bardziej oczywistego niż fakt, że śmierć wybitnego poety zostaje podjęta i zamieniona w figurę znaczącą przez takie narracje, które rzeczywistość pragną interpretować w kategoriach końca, przejścia, punktu zwrotnego, przesilenia etc. Dość przypomnieć gest Edwarda Balcerzana, który swą relację o przemianach „strategii” i „ideologii” polskiej poezji po 1939 roku rozpoczął od wznowienia opowieści o lubelskim wydarzeniu z 9 września. I opowiedział je tak, by stało się ono figurą końca określonej formacji ideowo-estetycznej<sup>29</sup>. Ale ta konwergencja, która zachodzi między Trzebińskim i Kamińską jako interpretatorami śmierci Czechowicza, może mieć jeszcze inne, specyficzne i zawężone uzasadnienie. Autor *Pokolenia lirycznego i pokolenia dramatycznego* to rocznik 1922, autorka *Wychowania poety* – rocznik 1920. Te daty przypominają, że pozostajemy w obrębie jednej generacji pisarskiej. Delimitacyjne symbolizacje śmierci Czechowicza w manifestie Trzebińskiego i w wierszu Kamińskiej mogą być zatem traktowane jako swoiste warianty nadrzędnego gestu pokoleniowtwórczego, za pomocą którego pisarze urodzeni około roku 1920 definiowali i organizowali swą pokoleniową tożsamość, a mianowicie, gestu sprzeciwu wobec literatury pisanej „przed Wrześniem”<sup>30</sup>. Symbolizacja śmierci Czechowicza byłaby w takim układzie jednym ze znaków należących do „gramatyki pokolenia”, znaków, za pomocą których młodzi twórcy próbowali „napisać” swoją „pokoleniowość”, zaprojektować własną (narracyjną przeciw) tożsamość<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Balcerzan wykorzystał relację o słowniku polsko-niemieckim znalezionym w kieszeni zabitego. Zdaniem poznańskiego badacza katastrofizm przedwojenny trafnie antycypował nadejście wojny, nie był jednak w stanie przewidzieć jej istoty, nie mógł odkryć, że będzie to wojna inna od wszystkich poprzednich. „Ideologia pokonanej społeczności stanowiła zaprzeczenie ideologii agresora, mentalność najeźdźcy nie znajdowała punktów styku z moralnością obrońcy ojczyzny. [...] Słownik dwujęzyczny w kieszeni poety – jako warunek i symbol przekładu: świadomości na świadomość, doświadczenia na doświadczenie, wartości na wartość – był już wtedy bolesnym anachronizmem”, E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. I *Strategie liryczne*, Warszawa 1982, s. 26–27.

<sup>30</sup> Zob. Z. Jastrzębski, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969, s. 86–108.

<sup>31</sup> Por. nowoczesne ujęcie kategorii „pokolenia literackiego” w pracy Lidii Burskiej „*Pokolenie*” – *co to jest i jak używać*, Teksty Drugie 2005, nr 6.



Przyjmując powyższe założenia, trzeba jednak poczynić jedno niuansujące zastrzeżenie. Poeci należący do „formacji 1920” opisali śmierć Czechowicza nie tylko jako figurę domknięcia aksjologicznego porządku, który był i który uległ wyczerpaniu. Potrafili spojrzeć na tę śmierć inaczej – świadectwem wczesny wiersz Julii Hartwig pt. *Odwiedziny*, zamieszczony w debiutanckim *Pożegnaniu* z roku 1946. Śmierci Czechowicza przydano tu moralizujący komentarz: grób poety „bombą trafionego” jest „na centymetr nie szerszy od innych” mogił, kryjących szczątki ludzi zabitych morderczym konceptem człowieka lub natury. „Kaliber broni nie przenosi do wyższych rejonów”, czytamy, „taki jest jeszcze morał cywilizacji”. Nie jest to zapewne morał szczególnie ciekawy; w juvenilnym wierszu Julii Hartwig istotniejsza wydaje się inna, mniej eksponowana glosa. Czechowicz nazwany zostaje poetą

[...] którego wśród wielu trzeba pamiętać,  
choć lekkomyślni wyjmują kamień po kamieniu  
z trudnego monumentu kultury,  
jakby tylko jedną ścianą mógł się obronić od siły wiatrów.  
Jest u tego poety strof parę, które dorastającym  
podały obraz świata jak liść młody, jak zwierzę  
jeszcze gorące od narodzin, pełne przeczuć matki i niedrapieżne.

To ważne wersy, bez nich historia mówienia o śmierci Czechowicza i jej możliwych znaczeniach byłaby uboższa. W roku 1946 dla dwudziestopięcioletniej poetki z Lublina myśl o Czechowiczu i jego śmierci była, jak sądzę, myślą o potrzebie ciągłości, budowania więzi pokoleń, tradycji i *continuum* przekazu. „Choć lekkomyślni wyjmują kamień po kamieniu / z trudnego monumentu kultury”... Oczywiście, zdanie to nie zostało skierowane pod adresem Andrzeja Trzebińskiego i jego symbolicznej interpretacji śmierci Czechowicza jako postulowanej śmierci liryki. Ani też nie było polemicznym komentarzem do apostrofy Kamieńskiej: „A teraz już wy innych, piękne miasta cisze, wychowujcie poetów”. O innej „lekkomyślności” mówiły te wersy... Był rok 1946. Nadchodził czas kryminalizacji poetyk, czas osądzania dziedzictwa przeszłości pod kątem użyteczności dla jedynie słusznego Projektu. Łącząc w jednym lirycznym monologu wspomnienie o przedwczesnej śmierci poprzednika oraz solenną pochwałę kontynuacji, debiutująca poetka chciała zapewne wyrazić swój sprzeciw wobec takiej polityki. Ale „lekkomyślni” nie posłuchali przestroóg i perswazji.

### ŚMIERĆ CZECHOWICZA – PRZESYT ZNACZEŃ

Jak można i jak warto interpretować sławną formułę o wielokrotnej i powtarzalnej śmierci – „rozmnożony cudownie na wszystkich nas / będę strzelał do siebie i marł wielokrotnie” – o tym mówią najciekawsze komentarze, sformuło-

wane przez badaczy Czechowicza<sup>32</sup>. W kontekstach zarysowanych niniejszym szkicem nasuwa się inna myśl: tę frazę można potraktować instrumentalnie, czyniąc z niej efektowne motto dla całej „historii znaczeń”, przypisywanych wydarzeniu z 9.09.1939 roku. Śmierć autora *Żalu* naprawdę okazała się wielokrotna i mnoga. W przeciągu kilku dziesięcioleci wciąż podlegała odmiennym utekstowieniom, wciąż powtarzała się na scenie narracji, w coraz to innych dekoracjach, w zmiennej aranżacji. Tylko w niniejszym artykule zarysowany został całkiem pokaźny lekturownik. Wacław Gralewski, Kazimierz Wyka, Andrzej Trzebiński, Anna Kamińska, Julia Hartwig, Tomasz Burek, Edward Balcerzan – wszyscy ci autorzy przedstawiali, mniej lub bardziej rozwinięte, odczytania śmierci Czechowicza. A to z pewnością lista niepełna<sup>33</sup>.

Czy jednak proces semantyzacji tej śmierci nie był równocześnie procesem jej depersonalizacji? W jakimś sensie i jakiejś mierze: procesem wywłaszczania umarłego z jego własnej śmierci? Odseparowana od realnej osoby, wikłana w procesy tworzenia-multiplikowania-przekształcania-wzmacniania znaczeń lubelska śmierć od bomby zamieniała się w wielofunkcyjne „znaczące”, odsyłające do, coraz to innych, coraz inaczej konstruowanych, „znaczonych”. Można powiedzieć, że na tym właśnie, na dynamice relacji „signifiant” i „signifié”, opiera się instytucja literatury i kultury. Trudno zaprzeczyć. Ale zmiierzam do innej uwagi: permanentna, pomysłowa egzegeza nie jest jedyną możliwą reakcją literatury na fakt śmierci. Stwierdzenia te nie są w żadnym wypadku głosem dezaprobaty czy krytyki pod adresem tych autorów, którzy w rolę egzegetów – w różnym stopniu, z różnych przyczyn i na różne sposoby – wkroczyli. Mówiąc o „przesycie znaczeń”, ujawniam jedynie subiektywne doznanie literaturoznawcy: przyjął on (dobrowolnie przecież) funkcję narratora, opowiedział o śmierci Czechowicza i historii jej „znaczeniowości”, by w pewnym momencie stwierdzić, że funkcja ta zaczęła mu doskwierać, że stała się nazbyt wąsko pojęta i ciasno zakrojona. Można interesować się zmiennością intencji, napędzającą proces figuratywnej interpretacji tego, co się stało w Lublinie w pierwszych dniach wojny. I można też wyczerpać w sobie to zainteresowanie, odkrywając potrzebę inną: potrzebę mówienia o takim tekście, w którym śmierć Czechowicza byłaby przedstawiona – ale nie jako potencjalna figura symboliczna, nośnik znaczenia, zaszyfrowany komunikat. A jak inaczej można było pisać o tym, co się stało 9.09.1939 roku we fryzjerni Ostrowskiej przy Krakowskim Przedmieściu w Lublinie? Jak można było o tym pisać... pozostając w sferze „niedointerpretacji”, nie-pojęcia, nie-rozumienia, tam, gdzie symbolizacja jawi się jako silna niemożliwość, a znaczenie albo nie istnieje, albo jest radykalnie niedostępne?

<sup>32</sup> Zob. m.in. M. Sprusiński, *Józef Czechowicz. „Żal”*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Gdańsk 2001, s. 417–427; J. Kociński, *Powieszony podpalacz („Pieśń o niedobrej burzy”)*, [w:] *Czytanie Czechowicza, op. cit.*, s. 39–53.

<sup>33</sup> Obszerne pole obserwacji stwarza wspomniana antologia wierszy o Czechowiczu opracowana przez T. Kłaka; zob. m.in. wiersze Z. Piotrkowskiego, J. Pleśniarowicza, J. Łobodowskiego, Z. Kościńskiego, B. Koguta i wielu innych.

Czesław Miłosz, autor *Traktatu poetyckiego*, był mistrzem symbolicznego interpretowania biografii poetów. To przecież on stworzył mit „ostatniego wiersza epoki” i jego autora, Władysława Sebyły, on zamykał losy Skamandrytów w sugestywnej (i nieuchronnie uproszczonej) formule, on przemieniał Teodora Bujnickiego w „ostatniego barda Wielkiego Księstwa”, on kazał Conradowi, idącemu na lekcje do „gimnazjum Anny” widzieć przyszłego twórcę *Wyzwolenia* jak „bawi się w piasku”. A jednak: w wojennej, mitotwórczej śmierci poety „bombą trafionego” Miłosz nie chciał zobaczyć źródła alegorii bądź symbolu, lecz – pytania. Takiego pytania, które w świecie jego poezji nie pojawia się li tylko na prawach elementu spetryfikowanej tradycji elegijnej, lecz posiada niezbywalną solenność pytań ostatecznych i bez odpowiedzi: *ubi sunt?*

Ciemnowłosy chłopak w niebieskim mundurze piechoty, maciejówka z orzełkiem i owijacze.

Bo byłeś przez dwa tygodnie żołnierzem w Dwudziestym Roku i tak byli ubrani aktorzy w twojej sztuce.

Którą Horzyca zdążył wystawić, zanim rozpadły się nasze biurka w pokoju o skrzypiących posadzkach przy placu Dąbrowskiego.

Zanim ty zginąłeś od bomby, Szulc w Oświęcimiu, Szpak od kuli za to, że nie poszedł do getta, Włodarkiewiczowa od ataku serca w New Yorku.

[...]

A to mnie udręczało przez te lata, które żyłem po tobie: pytanie, gdzie jest prawda niespamiętanych rzeczy.

Gdzie ty za twoimi słowami i wszyscy milczący, i zaniemiałe państwo, które raz kiedyś było<sup>34</sup>.

Mateusz Antoniuk

#### THE DEATH OF JÓZEF CZECHOWICZ: A HISTORY OF MEANINGS

##### Summary

This article focuses on the interpretations of Józef Czechowicz's death that have been constructed since 9 September 1939 by biographers, essayists, historians of literature and, especially, Polish poets. Czechowicz's death is seen here as a 'text' that has engendered a variety readings. The article compares various 'reading styles' and interpretative strategies, analyzes the process of transformation of the biographical fact into a figure of symbolic delimitation, and examines the narrative component in culture, literature, history, etc. The interpretation of Czechowicz's death in Trzebiński's manifesto and one of Anna Kamieńska's poems. In these texts the symbolization of the poet's death is treated as a device functioning within the framework of the generational narrative, in this case constructed by authors who belonged to the wartime generation.

<sup>34</sup> Cz. Miłosz, *Osobny zeszyt: kartki dotyczące lat niepodległości*, fr. *Do Czechowicza* (tom *Hymn o perle*, 1982).