



**Rec.: Michał Siewkowski, Poetyckie świąty  
Stanisława Swena Czachorowskiego. Toruń  
2004**

Piotr Łuszczkiewicz

niu literatury jako artykulacji ludzkiego doświadczenia. Teksty Gombrowicza w tej perspektywie są właśnie pewnym integralnym zapisem doświadczenia. Powraca więc autor, ale autor postrzegany – po poststrukturalistycznej i genderowej lekcji – nie jako ten, „którego zidentyfikowały instytucje (historia i nauczanie literatury, filozofia, dyskurs Kościoła), nie jest to nawet bohater biografii. Autor, który wychodzi ze swego tekstu i wchodzi w nasze życie, nie posiada już spójności; jest prostą wielością »oczarowań«, miejscem kilku zapamiętanych szczegółów, a oprócz tego źródłem żywych olśnień powieściowych, przerywaną pieśnią słodczy [...]; to nie osoba (cywilna, moralna), to ciało”<sup>7</sup>.

Także tego uczył nas Witold Gombrowicz.

*Marian Bielecki*

Michał Siewkowski, *POETYCKIE ŚWIATY STANISŁAWA SWENA CZACHOROWSKIEGO*. (Recenzenci: Zofia Mocarśka-Tyc, Zbigniew Chojnowski). Toruń 2004. Wydawnictwo Adam Marszałek, ss. 206.

Stanisław Swen Czachorowski mógł stać się jednym z ważniejszych debiutantów okresu popaździernikowej odwilży. Oczywiście, debiutantów spóźnionych, demograficznie przynależnych pokoleniu „Kolumbów”, ale przecież debiutantów jakże istotnych, by wskazać przykłady Herberta czy Białoszewskiego. Z odległej perspektywy wydaje się wręcz, że to właśnie te niewczesne wejścia na scenę polskiej poezji po 1956 roku współdecydowały o jej późniejszym blasku, i to w znacznie większym stopniu niż tzw. debiuty właściwe. Po Andrzeju Bursie, Stanisławie Grochowiaku, Halinie Poświatowskiej pozostały dziś przede wszystkim biograficzne legendy poetów przeklętych, tragicznie naznaczonych przez los. Inni twórcy tej generacji przeszli do kategorii autorów zapomnianych lub – trudno stwierdzić, co gorsze – kontrowersyjnych, głównie za sprawą fatalnych wyborów politycznych, jak to miało miejsce choćby w przypadku Jerzego Harasymowicza.

Czachorowski był o krok od prawdziwej kariery literackiej, tego kroku jednak nigdy nie wykonał. Gwoli sprawiedliwości należałoby powiedzieć inaczej: tego kroku nie uczynił w jego sprawie Artur Sandauer. Ten najbardziej wpływowy obok Kazimierza Wyki krytyk tamtych czasów faworyzował Mirona Białoszewskiego, przeciwstawiając go – lansowanemu właśnie przez Wykę – Harasymowiczowi. Paradoks polegał na tym, że Sandauer wybrał bliskiego przyjaciela Czachorowskiego, w dodatku piszącego pod pewnymi względami dość podobnie. W istocie, obu poetów łączyły wspomnienia warszawskiej okupacji i wspólny debiut prasowy w „Nowinach Literackich” w 1947 roku, łączyły upodobania do małych miasteczek i w ogóle peryferii kultury, łączyły wreszcie – muzyczne, malarskie i teatralne fascynacje. Trudno natomiast orzec, w jakim kierunku biegły wzajemne inspiracje, pojawiały się głosy, że to Swen wpływał na Mirona i tylko kolejność debiutów książkowych odwrotnie ustawiła te proporcje.

Książka Michała Siewkowskiego *Poetyckie światy Stanisława Swena Czachorowskiego* dotyka wprawdzie tych zagadnień na samym wstępie, ale ich w dalszych partiach nie rozwija. Badacz odrzucił bowiem w dużej mierze perspektywę historycznoliteracką i zajął się sporządzeniem wnikliwego i wielowymiarowego pejzażu hermeneutycznego liryki poety z Kobyłki pod Warszawą. Poety dzisiaj prawie zupełnie zapomnianego, autora jednego zbioru opowiadań i kilkunastu tomików, których tytuły znane są raczej nielicznym miłośnikom literatury współczesnej. A przecież o Czachorowskim pisali w swoim czasie wytrawni historycy i krytycy literatury: Michał Głowiński, Piotr Kuncewicz, Jan Józef Lipski, Jacek Łukasiewicz, Wiesław Paweł Szymański. Jeszcze w 1987 roku Ludowa Spół-

<sup>7</sup> R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*. Przeł. R. Lis. Warszawa 1996, s. 10.

dzielnia Wydawnicza przypomniła Czachorowskiego tomem *Poezji wybranych*. Dziesięć lat później, a w trzy lata po śmierci twórcy ukazały się jego nieznane wiersze pt. *Autogilotynki*. Ogłosił je właśnie Siewkowski. Teraz napisał pierwszą książkę o poecie.

Opis światów poetyckich Stanisława Swena Czachorowskiego rozpoczyna się od wskazania głównych fascynacji artystycznych. Bezdyskusyjnie pierwsze miejsce zajmuje tutaj barok – i nie ma w tym chyba nic dziwnego, zainteresowanie bowiem tą epoką należy do wyróżników poezji polskiej po okresie socrealistycznym. Badacz przywołuje myśl Janusza Pelca, który uważał, że barokowe inspiracje pojawiły się razem z lękiem przed katastrofą atomową oraz z kryzysem systemów filozoficznych i były zasadniczo zbieżne z egzystencjalizmem. Píše Siewkowski: „Barok niósł w sobie wielość fascynacji intelektualnych. Był rodzajem apoteozy myśli ogarniętej żądzą poznania wszechświata. Myśli, która przenika wszystko i sięga poza bariery poznawania i wyrażania. W tej intelektualnej zachłanności uwidacznia się barokowy dynamizm, ruch i pasja poszukiwawcza nawet za cenę błędzenia” (s. 11).

To oczywiście prawda, niemniej wydaje się, że istniały również powody bardziej organiczne: choćby brak odpowiedniego języka poezji powojennej. Większość leksyk i gramatyk zakorzenionych w tradycji literackiej została gwałtownie unieważniona przez doświadczenie lat 1939–1955. Romantyczny wzorzec pisarski zdawał się nie do podjęcia po doświadczeniu liryki powstańców warszawskich, oświeceniowo-pozytywistyczna frazeologia została skompromitowana przez socrealizm, tenor młodopolski zanadto jeszcze trącił kiczem przebrzmiałego nowatorstwa. Pełen nadmiaru, ekstatyczny barok, operujący błyskotliwym conceptem, skryty za groteską czy uciekający w stylizację, jawił się po prostu jako dogodny punkt oparcia w poszukiwaniu nowego stylu wyrazu. Wybór mógłby paść także na średniowiecze, gdyby nie szczupłość rodzimych egzemplifikacji literackich tudzież ideowe niebezpieczeństwo poruszania się w epoce „mroków”.

Siewkowski umiejętnie przedziera się przez gąszcz skojarzeń i encyklopedyczną erudycję Czachorowskiego. Wydobywa motywy pojawiające się najczęściej – uporczywie powracające w tej liryce flety, wylaniające się raz po raz hiacynty, które są bez wątpienia jednym z przejawów „zdobnictwa aż do zatracenia umiaru” (s. 10). Ale też pokazuje Siewkowski, że poecie nie chodzi li tylko o czczą inkrustację. Widać to zwłaszcza w analizie skojarzeń muzycznych, poczynionych przez badacza na przykładzie poematów *Tryptyk alabastrowy* oraz *Koncerty brandenburskie*. Pełne sugestywności są konstatacje ujawniające zbieżność techniki poetyckiej Czachorowskiego i techniki kompozycyjnej muzyki współczesnej, w tym przede wszystkim aleatorycznej, charakteryzującej się przypadkowością ciągów asocjacyjnych i brakiem jednej linii tematycznej. Nieco mniej wyczerpujące okazują się już analizy malarskie czy – ściśle biorąc – kolorystyczne wierszy Swena.

Następną część rozprawy Siewkowskiego zajmują rozważania nad stosunkiem poety do świata. Tę partię rozpoczyna istotne i mocne stwierdzenie badacza: „Apokalipsa spełniona powraca echem na tyle głośnie, iż nie mamy żadnych wątpliwości, że obraz świata w tomie *Ani litera ani ja* jest rzeczywistością po katastrofie. Jest to rzeczywistość kaleka, poskładana z anatomicznych szczegółów. Przeżyte miesza się z tym, co zasłyszane” (s. 24). I nieco dalej: „Utwory opatrzone wspólnym tytułem *Garść człowieka* i zamieszczone w tomie *Echo przez siebie* są obrazem świata ekshumowanego. Co było wertykalne, stało się horyzontalnym. Wektory pogubiły swoje kierunki” (s. 31). Warto w tym miejscu przypomnieć, że Czachorowski należy do pokolenia Różewicza i pochylenie się nad czasem katastrofy jest dla niego nie tylko obowiązkiem moralnym, lecz także psychicznym przymusem. Znalezione przez Siewkowskiego odniesienia plastyczne – rzeźby Aliny Szapocznikow, obrazy Francisca Bacona – mogą być wszak intersemiotycznym tłem dla liryki obu poetów, urodzonych na początku lat dwudziestych zeszłego stulecia.

Krótki rozdział poświęcony przede wszystkim zagadnieniom fonetyki poetyckiej Stanisława Swena Czachorowskiego, „*Kołysanie w języku*”, należy zarazem do najbardziej

kontrowersyjnych analitycznie. O ile nie budzą sprzeciwu przywołane spostrzeżenia Aleksandra Wilkonia czy Janusza Kryszaka, mówiące o tym, że poeta buduje własny system brzmień i znaczeń, kontynuując futurystyczne próby stworzenia poezji absolutnej, o tyle eufoniczna analiza *Tryptyku alabastrowego*, dokonana już przez samego Siewkowskiego, wydaje się trudniejsza do zaakceptowania. Obok celnych odczytań zaszyfrowanych nazwisk malarzy włoskiego renesansu, obok świetnego zestawienia ich ciągów sylabowych w wersach strofy z rytmem dziecięcej wyliczanki, literaturoznawca daje zupełnie impresjonistyczną wizję semantyki barw głosek w przywołanym wierszu. Nie towarzyszy temu praktycznie żadne naukowe wsparcie fonologiczne, które odsyłałoby do mających przecież długą tradycję badań w tym zakresie, a pojedyncze odwołanie do tekstu Jana Rozwadowskiego umacnia tylko wrażenie braku profesjonalizmu.

Siewkowski zaciera to wrażenie już w kolejnym, tym razem silnie rozbudowanym, fragmencie swojego studium, poświęconym świadomości mitologicznego dziedzictwa w poezji Czachorowskiego. Zaraz na początku rozdziału trafnie osadza tę problematykę w szerszym kontekście historyzoficznym: „Rozpad mitów politycznych współczesnego społeczeństwa miał wpływ na kształtowanie się świadomości artystycznej Czachorowskiego, któremu powojenna rzeczywistość przedstawiała świat odarty z wszelkich mitów. Bycie w takim świecie stanowiło przyczynek do budowania, do tworzenia własnej mitologii” (s. 48–49). I w istocie tego rodzaju mitologię Swen Czachorowski stworzył, zaczynając od zbudowania wspólnotowych mitów kosmogonicznych, poprzez mity zindywidualizowane – Odysusza, Dedala i Ikara, Prometeusza, a kończąc na wariacjach związanych z olimpijskim agonem. Te ostatnie są zresztą bardzo interesująco zestawione z dokonaniem Kazimierza Wierzyńskiego oraz Jarosława Iwaszkiewicza.

Jakby na marginesie rozdziału o świadomości mitologicznej Siewkowski podnosi niezwykle interesujący problem. Chodzi, mianowicie, o źródła i – by tak rzec – gruntowność erudycji Czachorowskiego. Na pierwszy rzut oka zdumiewa ona i nieco poraża swoim potencjałem. Badacz używa nawet w stosunku do niej określenia: encyklopedyczna. Ale oto poecie, który epatuje czytelnika asocjacjami z najbardziej odległych historycznie i geograficznie obszarów kultury, zdarzają się zastanawiające lapsusy: pisząc o starożytnej Grecji, myli aulos z występującym w Europie dopiero od XII wieku fletem albo ewokując postać Prometeusza, używa imienia Promethidion, które byłoby właściwe dla syna herosa. Siewkowski nie roztrząsa tego frapującego zagadnienia, zadowolając się rekapitulacją, iż to postaci brzmieniowe wyrazów decydowały o wyborze wadliwej formy, poeta zaś znał warianty poprawne. Czyżby? A może jednak było inaczej, może fundament erudycji Czachorowskiego stanowiła głównie encyklopedia z jej edukacyjną przypadkowością?

Nie da się ani tego potwierdzić, ani temu zaprzeczyć. Pewne jest tymczasem, że ulubioną formą liryczną Czachorowskiego był sonet. Poeta napisał wcale niebagatelną liczbę sonetów, chętnie grupował je w cykle, co więcej, od tej nazwy gatunkowej nadał tytuł jednemu ze swych bardziej znanych tomików: *Summa stony sonetu*. Uprawiał wiele odmian sonetu, przełamywał utarte wzorce, wymyślał własne schematy rytmiczne. Czuł się dobrze w tej jakże rozpoznawalnej i niezwykle mocno zakorzenionej w tradycji – prawda jednak, że nie antycznej – formie. Nie był to bynajmniej gest ekscentryka, inni twórcy z pokoleń powojennych debiutantów, by wymienić wspomnianego tu już Stanisława Grochowiaka, również używali sonetu. Budowali z jego pomocą szczególnie kontrast ostrych estetycznie tematów literackich i klasycyzujących realizacji stylistycznych. Wszelako Czachorowski okazał się nie tylko jednym z wielu eksponentów sonetowej formy. On po prostu stworzył w tym gatunku swoje najlepsze wiersze.

O *Sonetach kobyleckich* pisał Michał Głowiński w 1961 roku w numerze 15 „Współczesności”, że są one „nie tylko najpełniejszym osiągnięciem w dotychczasowej twórczości Czachorowskiego, ale także jednym w największych sukcesów, zdobytych przez poetów, których nazwać można »pokoleniem 1956«” (cyt. na s. 123). Za Czachorowskim stało tutaj

osobiste doświadczenie, pamięć mazowieckiego dzieciństwa, poczucie rodowodowej ciągłości. Stał za nim doskonale rozpoznany pejzaż, żywo pamiętane obrzędy liturgiczne i ryty obyczajowe. Te wszystkie elementy treściowe, tematyczne wpłynęły również na kształt Swenowego sonetu. Pod piórem poety zamieniał się on raz po raz w ludową śpiewkę. Doskonale ujął to Głowiński w cytowanym tu artykule ze „Współczesności”, dobitnie konstatując, że sonet nie stanowi dla Czachorowskiego czynnika stylizacji klasycystycznej, lecz nadarza okazję do wprowadzenia folkloru, tradycyjnie dotąd nie pojawiającego się w tym gatunku.

Z folkloru wywodzi poeta swój mit arkadyjski, dobrze zdefiniowany i rzetelnie opisany przez Siewkowskiego. Rzeczywiście, u podstaw literackiej organizacji tego mitu stoją zabiegi stylowo-kompozycyjne rodem z liryki Leśmiana i – może nawet przede wszystkim – Czechowicza. Czachorowski, podobnie zresztą jak i Białoszewski, sporo tym gigantom epok poprzednich zawdzięcza. Ale ów wpływ należałoby ograniczyć do architektury wyobraźni artystycznej, do zrębów budowania wiersza. Ostateczny kształt dzieła Swena nie ma w żadnym razie charakteru epigońskiego. Tę autonomiczność spuścizny poety dobitnie pokazuje Siewkowski, zestawiając jego mazowieckie teksty z utworami Brylla i Broniewskiego, w których autorzy podjęli ten sam temat. Mazowsze Czachorowskiego jest definitywnie Mazowszem jego suwerennej wizji: groteskowo-humorystycznym w swojej upartej i niezmiennej małomiasteczkowości, różnorodnym kulturowo, religijnie i obyczajowo choćby przez pamięć o żydowskich osadach, gwarnym od kolokwialnego żywiołu mowy codziennej, zdyszanej i niedookreślonej.

Trafnie zamyka te rozważania literaturoznawca: „Kraina o nazwie »Centralne Ząbki Głównie« już nie istnieje. »Bazar Różyckiego« na warszawskiej Pradze już dawno zatracił swój niepowtarzalny klimat i stał się jeszcze jednym targowiskiem miejskim. Regionalizm i dialekty, zawstydzone, odeszły z języka w zapomnienie. [...] Nie istnieje już folklor przedmiejski i małomiasteczkowy, który znajdujemy w wierszach Czachorowskiego i Białoszewskiego. Świat ten już nie istnieje. Zmienił się pejzaż Mazowsza, zmienił się też pejzaż mazowieckiej mowy” (s. 142). Niemniej jednak Arkadii Stanisława Czachorowskiego nie da się ograniczyć tylko do przedstawień idyllicznych. Wyczuwa się w niej klimat grozy wspomnień, niepokoju o przyszłość. Nie wszystkie miejsca sportretowane przez poetę to *loci amoeni* z pastuszkami na pierwszym planie. Bohaterem przestrzeni jest również czas i bolesne ślady jego działania, alegoryzujące przemijanie i śmierć, niczym grobowiec z obrazu Poussina ze słynnym toposowym mottem: „*Et in Arcadia ego*”. *Nb.*, tym trafnym odniesieniem Siewkowski rozpoczyna i kończy rozważania o micie arkadyjskim w poezji Czachorowskiego.

Jedna z ostatnich części książki została poświęcona prozie i dotyczy opowiadań napisanych w latach 1953–1954, wszelako dopiero w 1968 roku zebranych w cały tom pod wspólnym tytułem *Pejzaż Gnojnej Góry*. Siewkowski podjął nader fortunną decyzję o włączeniu również próz Czachorowskiego w obręb swojej monografii. Po pierwsze bowiem, pisarstwo to można by niechybnie nazwać prozą nasyconą poetycko i zaliczyć do działań literackich realizowanych na płaszczyźnie swoistego zamiennika gatunkowego. Po drugie zaś, opowiadania Czachorowskiego są naprawdę wyjątkowe, jeśli zważyć historycznoliteracki kontekst socrealizmu. W środku nocy stalinizmu i doktryny realizmu socjalistycznego pisarz posługuje się nieoficjalnym stylem narracji i niestylizowanym językiem dialogów, dokonuje – trochę w duchu Lama czy Bałuckiego, jak świetnie zauważył ongiś Janusz Maciejewski – szczegółowego opisu świata peryferii. Świata, nad którym zawisa, koniec końców, ciężka katastroficzna atmosfera, mająca swoje ponure wypełnienie w zagładzie narodu żydowskiego.

Dwa krótkie, kilkustronicowe rozdziały dopełniają tę udatnie sporządzoną monografię twórczości Stanisława Czachorowskiego. Jawi się w niej Swen jako poeta – według określenia Janusza Sławińskiego – realizujący program „wyzwolonej wyobraźni”. Jako

wyobraźniowiec, piszący bez oglądania się na komunikatywność swojego przekazu. Narzędziem tej nieskrepowanej imaginacji stały się brzmienia: przemyślnie aliteracje, instrumentacje, paronomazje, a także znaczenia – metafory, peryfrazy, oksymorony. Znakomicie ujął to w recenzenckim omówieniu Jacek Trznadel: otóż Czachorowski tworzy wieńce metafor, tak jak dawniej tworzone wieńce sonetów. Zasadniczy problem z odbiorem jego poezji polega na tym, że tworzy – to już konstatacja Siewkowskiego – na krawędzi językowego i artystycznego wyrazu, na krawędzi rozumienia po prostu.

W utrudnieniu percepcji swoich tekstów Stanisław Czachorowski posuwa się znacznie dalej niż jego przyjaciel, wielki „poeta osobny”, Miron Białoszewski. Chciałoby się powiedzieć – posuwa się za daleko, stając się autorem już nie tylko osobnym, ale i osobliwym. Jednak Siewkowski próbuje bronić duchowej opłacalności niezwykle trudnej lektury wierszy Swena. Przy okazji interesująco – aczkolwiek też jedynie hermeneutycznie – wyjaśnia, jak można rozumieć ten dodatek do metrykalnego imienia i nazwiska poety. „Swen” to oczywiście imię skandynawskie, staronordyckie, nadawane od X wieku, ale szczególnie popularne w wieku XVIII. Oznacza młodego mężczyznę pobierającego naukę zawodu, czeladnika, który terminuje u swojego mistrza. Dopóki uczy się rzemiosła – dopóty jest „Swenem”, gdy sam staje się mistrzem – nie określa się już go w ten sposób.

Widząc zmagania poety z twórczym językowym, doskonale zobrazowane w aneksie zawierającym podobizny rękopisów, trudno mieć wątpliwości, że Czachorowski podchodził do słowa z rzemieślniczą pokorą i precyzją. W świetle takich argumentów był bez wątpienia owym „Swenem” w znaczeniu imienia zaproponowanym przez Siewkowskiego. Nigdy jednak nie stał się mistrzem liryki polskiej, nie osiągnął pozycji porównywanego z nim Białoszewskiego – prawdziwego „mistrza Mirona”. Zdaje się nawet, że lepiej funkcjonują w historii poezji, wymieniani razem z Czachorowskim w gronie wyobraźniowców, Iredyński i Czycz. Zwłaszcza ten drugi, który cieszy się ostatnio patronackim wzięciem wśród najmłodszych pokoleń pisarzy. Czy to się zmieni, czy Stanisław Swen Czachorowski wyjdzie z czyścica albo wręcz z piekła literackiego zapomnienia? Trudno powiedzieć, ale książki w rodzaju monografii Michała Siewkowskiego na pewno mogą w tym pomóc.

Piotr Łuszczkiewicz

Jacek Gutorow, NIEPODLEGŁOŚĆ GŁOSU. SZKICE O POEZJI POLSKIEJ PO 1968 ROKU. (Kraków) 2003. Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, ss. 256.

*Niepodległość głosu* Jacka Gutorowa jest w zamierzeniu autora próbą prezentacji indywidualnej metody krytycznej. Prezentacji, która nie polega na sformułowaniu szczegółowego programu, lecz na ogólnej deklaracji ilustrowanej analizami tekstów poetyckich. Z wahaniem napisałem „analizami tekstów”, usprawiedliwiony wyłącznie zapowiedzią samego krytyka, który domaga się, by „odrzuć protokoły czystego rozumu i dać się uwieść samemu tekstowi. Stąd postulat uważnego czytania i trzymania się litery tekstu, przy jednoczesnym kwestionowaniu wszelakich interpretacji pozaliterackich (choćby tych tłumaczących dzieło w kontekście biografii, światopoglądu, dyskursów teologicznych czy społeczno-politycznych)” (s. 12; podkreśl. M. T.). Realizacji tego zadania nie ułatwia Gutorowowi sam układ książki, do którego klucz stanowią nie teksty, lecz nazwiska autorów. Tak więc, podzieliwszy swoją publikację na cztery części, pierwszą z nich (*Formy protestu*) poświęcił Gutorow czołowemu (krytyk użył słowa: „niektórym”) poetom Nowej Fali oraz Bronisławowi Majowi, będącemu, jak uważa, kontynuatorem „nowofalowej przygody”. Część druga, zatytułowana *Nowe marzenie o niewinności*, zawiera, by posłużyć się słowami autora książki, „szkice o Wojaczku, twórcach koja-