Paweł Tański

# W cieniu poematu

## Emigracyjna poezja Mariana Czuchnowskiego

wydawnictwo
adam marszałek

Recenzenci:
*prof. dr hab. Janusz Kryszak*
*prof. dr hab. Wojciech Ligęza*

Redaktor:
*Elżbieta Kossarzecka*

Redaktor techniczny:
*Paweł Banasiak*

Korekta:
*zespół*

Projekt okładki: *Katarzyna Smyrak*





ISBN - 83-7322-539-0

Książka przygotowana w Pracowni Badań Emigracji
Instytutu Literatury Polskiej UMK

Wydawnictwo prowadzi sprzedaż wysyłkową

---

**Wydawnictwo Adam Marszałek**, ul. Przy Kaszowniku 37, 87-100 Toruń,
tel./fax 056/623 22 38, 660 81 60;

Internet: http://www.marszalek.com.pl; e-mail: info@marszalek.com.pl
**Drukarnia nr 2**, ul. Warszawska 52, 87-148 Łysomice, tel. 056/659 98 96

---

# Spis treści

# Wprowadzenie

Poezja Mariana Czuchnowskiego, ta powstała na emigracji, jest w Polsce mało znana. Wynika to z prostej przyczyny – dzieje powojennej literatury tworzonej poza krajem są ciągle niedostatecznie spenetrowane i zbadane[1]. Jak twierdzi Marek Pytasz:

> warunkiem absolutnie koniecznym jest [...] opisanie całości dorobku literackiego diaspory [...]. Najpierw trzeba po prostu wszystko opisać, najprościej poprzez nazwiska i dzieła [...]. Dopiero wtedy będzie możliwy dystans, a siatka opisu pozwoli wskazać na odmienność i wspólnotę, a sama literatura polska zacznie się jakoś sklejać [...][2].

Obszar „literatury złej chwili dziejowej"[3] wciąż więc daje możliwość odkrywania i badania interesujących utworów, w Polsce zupełnie nie znanych. Tak było przez wiele lat, ale i jest tak nadal. Ciągle przybywa prac dotyczących literatury na obczyźnie. I mimo ich znacznej liczby,

---

[1] Dotyczy to zresztą nie tylko literatury. W roku 1999 ukazały się kolejne książki na temat emigracji polskiej po 1939 roku. Są to trzy tomy, sygnowane tytułem *Druga Wielka Emigracja 1945–1990* (Warszawa 1999): t. I A. Friszke, *Życie polityczne emigracji*, t. II P. Machcewicz, *Emigracja w polityce międzynarodowej*, t. III R. Habielski, *Życie społeczne i kulturalne emigracji*. Autorzy tych tomów piszą we wspólnym wstępie: „Dzieje polskiej emigracji po II wojnie światowej są jednym z najmniej znanych wątków historii Polski ostatnich dziesięcioleci, choć z wielu względów zasługują na uwagę" (t. 1, s. 5), i dalej: „W rezultacie dotychczasowa wiedza o emigracji przypomina szachownicę, na której pewne pola są wypełnione, lecz obok występują liczne białe plamy" (t. 1, s. 11).

[2] M. Pytasz, *Oddajcie nam literaturę emigracyjną! Z problemów funkcjonowania literatury diaspory w kraju*, „Arkadia" 1999, nr 6/7, s. 204.

[3] Zob. J. Kryszak, *Literatura złej chwili dziejowej. Szkice o drugiej emigracji*, Warszawa 1995.

ten obszar współczesnego piśmiennictwa jest jeszcze mało znany. W ostatnich latach odbyło się wiele konferencji naukowych dotyczących problematyki emigracji, które zaowocowały kilkoma tomami zawierającymi cenne materiały. Przybyło prac o poezji powstałej poza granicami Polski, o prozie, eseistyce, wydano korespondencje między znamienitymi postaciami żyjącymi na obczyźnie, opublikowano książki dotyczące socjologii i życia literackiego drugiej emigracji niepodległościowej.

Wielu poetów nadal czeka na odkrycie. Wystarczy podać znamienny przykład poezji Bogumiła Andrzejewskiego, o której z entuzjazmem pisało kilka zaledwie osób, wśród nich osobowości tej miary, co Czesław Miłosz, czy Jerzy Pietrkiewicz[4], poezji cenionej jedynie w kręgach emigrantów oraz przez nieliczną grupę badaczy literatury diaspory.

To samo dotyczy Czuchnowskiego, który nazwany został „poetyckim kronikarzem emigracyjnej codzienności"[5], a Janusz Kryszak tak oto pisał o jego poezji w latach Dwudziestolecia:

---

[4] Cz. Miłosz, *Poeta w Lemurii*, [w:] tegoż, *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 215–221; J. Pietrkiewicz, *Poezja i przyjaźń*, [w:] B. Andrzejewski, *Podróż do krajów legendarnych*, OPIM Londyn 1985, s. 59; J. Pietrkiewicz, *Bogumił Andrzejewski (1922-1994)*, „Kultura" [Paryż] 1995, nr 1/2, s. 173–178. Zainteresowanych tym poetą odsyłam do tekstów: *Nosorożca docelowość przeważna. Rozmowa z Bogumiłem Andrzejewskim poetą*, rozmawiał Marek Pytasz, „Arkadia" 1999, nr 6/7, s. 185–196; P. Tański, *Misjonarz słów*, „Kultura" [Paryż] 2000, nr 1/628-2/629, s. 189–193; *Bogumił Andrzejewski – lemuryjski wędrowiec*, [w:] *Edukacja polonistyczna i literatura*, pod red. W. Sawryckiego i M. Wróblewskiego, Toruń 2000, s. 45–57; *Biblizmy w poezji Bogumiła Andrzejewskiego*, „Fraza" 2000, nr 3 (29), s. 165–176; *W kręgu tajemnic mitów, legend i języka. O twórczości poetyckiej Bogumiła Andrzejewskiego*, [w:] *Powroty w zapomnienie. Dekada literatury emigracyjnej 1989–1999*, książka zbiorowa pod redakcją B. Klimaszewskiego i W. Ligęzy, Kraków 2001, s. 219–228; *Poeta i językoznawca. Szkic do portretu Bogumiła Andrzejewskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska LVII – Nauki Humanistyczno-Społeczne" – zeszyt 354, Toruń 2002, s. 65–94.

[5] J. Kryszak, *Poetycki kronikarz emigracyjnej codzienności*, [w:] tegoż, *Literatura złej chwili dziejowej. Szkice o drugiej emigracji*, Warszawa 1995. Twórczości Czuchnowskiego, zarówno przedwojennej, jak i powojennej, badacz ten poświęcił sporo uwagi.

Wymienić tu należy następujące jego prace: o międzywojennej twórczości lirycznej autora *Tak* na tle literatury Drugiej Awangardy *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy"*, wyd. II rozszerzone, Bydgoszcz 1985; *„Pęka codziennie nad nami granat dnia..." (O przedwojennej twórczości M. Czuchnowskiego), Dwa poematy wiejskie M. Czuchnowskiego (Geneza i tło)* oraz *„Jeszcze się bronię, jeszcze zwyciężam" (O powojennej poezji M. Czuchnowskiego)*, [w:] tegoż, *Urojona perspektywa. Szkice literackie*, Łódź 1981, s. 99–121, 122–147, 148–161; *Poezja ziemi. Międzywojenna twórczość poetycka Mariana Czuchnowskiego*, Warszawa 1984; *Poetycki kronikarz emigracyjnej codzienności*, [w:] „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Polonijne", z. 18, 1993, s. 41–54; *Zdyszana mowa codzienności, Poetycki kronikarz emigracyjnej codzienności*, [w:] tegoż, *Literatura złej chwili dziejowej. Szkice o drugiej emigracji*, Warszawa 1995, s. 127–133, s. 135–149; *Spór o kształt awangardyzmu (Korespondencja Juliana Przybosia z Marianem Czuchnowskim), Mieszkam jak Baudelaire... (Rozmowy z Marianem Czuchnowskim), Urzeczeni biologią i historią. Rzecz o Marianie Czuchnowskim i Józefie Łobodowskim*, [w:] tegoż, *Rzeczywistość trzecia*, Bydgoszcz 1997, s. 25–39, 43–58, 59–71; *Mariana Czuchnowskiego poemat z szuflady*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002, s. 167–177.

O twórczości Czuchnowskiego pisali też: W. Ligęza, *Uczta instynktów i lekcja historii. O twórczości Mariana Czuchnowskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 1, s. 86–104 oraz *Eros zuchwały i melancholijny. Portretowanie kobiet w liryce Mariana Czuchnowskiego*, „Przegląd Polski" z dn. 28 lipca 2000 r., s. 12–13; W. Ligęza, *Uczta instynktów i lekcja historii. O twórczości Mariana Czuchnowskiego*, [w:] tegoż, *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001, s. 113–150; *Łydki Marfy. Kategorie cielesności w powieści Mariana Czuchnowskiego* Tyfus, teraz słowiki, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, dz. cyt., s. 105–125; S. Barańczak, *Klęska Mariana Czuchnowskiego*, [w:] tegoż, *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*, Paryż 1979, s. 83–95; S. Burkot, *Syn pól niesforny i dziki*, [w:] tegoż, *Marchołt na Parnasie. Szkice literackie*, Warszawa 1980, s. 104–128; A. Chłopek, *U progu dojrzałości. O poetyckim debiucie Mariana Czuchnowskiego*, „Prace Historycznoliterackie", t. 8, Katowice 1978, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, nr 204 (nadbitka); M. Giergielewicz, *Twórczość poetycka*, [w:] *Literatura polska na Obczyźnie 1940–1960*, pod red. T. Terleckiego, t. I, s. 104–105; S. Jaworski, *Czwarta seria „Generacji"*, [w:] tegoż, *Odnajdywanie świata*, Kraków 1984, s. 73–75; *Marian Czuchnowski: Poetyka codzienności*, [w:] *„Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny..." Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*, studia pod red. W. Ligęzy i W. Wyskiela, Łódź 1995, s. 263–270; *Marian Czuchnowski – zmiana ról,*

Stworzył wyraźnie zindywidualizowany wariant poetyckiego awangardyzmu, w którym zmysłowa i dynamiczna wizja przyrody oraz koncepcja człowieka ściśle łączy się z gwałtownym przeżywaniem spraw społecznych[6].

Książka Kryszaka o międzywojennej twórczości poetyckiej Czuchnowskiego *Poezja ziemi*[7] ukazała się w roku 1984. Równo dziesięć lat wcześniej ten badacz literatury emigracyjnej przygotował do druku wybór jego poezji: *Reporter róż*, który wyszedł w serii „Generacje" i był

*zmiana dyskursów*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, dz. cyt., s. 47–57; T. K ł a k, *Reporter róż*, [w:] tegoż, *Reporter róż. Studia i szkice literackie*, Katowice 1978, s. 133–167; S. R. L e e, *Trudne przymierze. Polska awangarda poetycka w kręgu idei lewicy (1918–1939)*, Warszawa 1982; A. H. M o s k a l o w a, *Autentyzm w polskiej poezji międywojennej*, Warszawa 1979, s. 142–151; J. P i e s z c z a c h o w i c z, *„Syn pól, niesforny i dziki"*, [w:] tegoż, *Wygnaniec w labiryncie XX wieku. Poetyckie rodowody z dwudziestolecia*, Kraków 1994; H. S o ś n i c k a, *Twórczość poetycka M. Czuchnowskiego w latach 1930–1936*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici", Filologia Polska XIII, Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 81, Toruń 1977, s. 109–136; P. T a ń s k i, *Portrety rzeczy zwykłych. O emigracyjnej poezji Mariana Czuchnowskiego*, „Przegląd Artystyczno-Literacki" 1999, nr 5, s. 116–125; *Szpik egzystencji – „kryształ istnienia". O emigracyjnej poezji Mariana Czuchnowskiego*, [w:] *Interpretacje. Materiały z ogólnopolskiej konferencji naukowej II Szczecińskie Spotkania Studenckie w Instytucie Filologii Polskiej US 11–13 maja 1999*, red. M. D r z a z g o w s k a, B. U ż y ń s k a, D. W o j s ł a w, opieka naukowa prof. dr hab. A. S u l i k o w s k i, Szczecin 2000, s. 255–277; Szpik egzystencji – *kryształ istnienia. O emigracyjnej poezji Mariana Czuchnowskiego*, „Kresy" 2000, nr 4 (44), s. 81–96; *„Wygnaniec ptaków" w Londynie. Emigracyjna poezja Mariana Czuchnowskiego*, „Pamiętnik Literacki" 2001, XCII, z. 1, s. 161–178; *Oko poety*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, dz. cyt., s. 149–166. Oczywiście, są to najważniejsze opracowania, trzeba by tu wymienić o wiele więcej recenzji, omówień, artykułów itd. dotyczących twórczości autora *Kobiet i koni* – ich adresy bibliograficzne znaleźć można w książce K r y s z a k a, *Poezja ziemi*. Zob. też artykuły i szkice, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. K r y s z a k, P. T a ń s k i, Toruń 2002.

[6] J. K r y s z a k, *Poetycki kronikarz emigracyjnej codzienności*, [w:] tegoż, *Literatura złej chwili dziejowej. Szkice o drugiej emigracji*, Warszawa 1995, s. 135.

[7] Zob. rec. tej książki: A. B o r o w a, *Robespierre nowej poezji*, „Walka Młodych" 1986, nr 1, s. 9; K. Ć w i k l i ń s k i, *Reżyser własnej klęski*, „Kierunki" 1986, nr 4, s. 11; T. W r o c z y ń s k i, *Poezja ziemi*, „Miesięcznik Literacki" 1986, nr 9, s. 144–146.

pierwszą od czasów wojny publikacją Czuchnowskiego w kraju[8]. Dla upamiętnienia powrotu do Polski wierszy tego poety i z okazji 65 urodzin wybito nawet medal w brązie, autorstwa Michała Kubiaka, przedstawiający z jednej strony twarz autora *Czarnej koronki*, z drugiej zaś napis: „Reporter róż".

O wyborze Kryszaka pisał Jan Brzękowski:

> [...] znalazły się tutaj bardzo dobrze wybrane fragmenty *Reportera róż* i wyjątki z dużych poematów opublikowanych w „Oficynie Poetów", które w nadmiernych rozmiarach były trudno czytelne, a w wyjątkach robią doskonałe wrażenie. Kolekcja „Generacje" i Kryszak jako autor wyborów mają ogromne zasługi dla przypomnienia polskiemu czytelnikowi kilku pisarzy. W wypadku Czuchnowskiego jest to szczególnie ważne, gdyż jest to niewątpliwie poeta bardzo wybitny, który stworzył własną poetykę i ma piękną kartę w dziejach poezji polskiej i awangardy. Bardzo mnie to cieszy, bo Czuchnowski był prawie zapomniany w kraju a nie zdobył sobie uznania na emigracji[9].

W roku 1976 Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza wznowiła w jednym tomie powieści *Cynk* i *Pieniądz*, a także poematy *Trudny życiorys* oraz *Powódź i śmierć* (1980), natomiast w 1978 roku Wydawnictwo Literackie w Krakowie opublikowało liczące 332 stronice *Poezje wybrane*[10]. To wszystkie książki Mariana Czuchnowskiego, które wyszły w kraju po 1945

---

[8] We wstępie *O pisarstwie Mariana Czuchnowskiego* do powieści Czuchnowskiego, wydanych w jednym tomie *Cynk. Pieniądz* (Warszawa 1976) pisał K r y s z a k (s. 19): „Czytelnikowi krajowemu przypomniano już obecność, żywą i ważką obecność, Czuchnowskiego-poety niewielkim, bibliofilskim tomikiem w serii „Generacje" (seria IV, t. 1; Warszawa 1974)".

[9] J. B r z ę k o w s k i, *Siedemnasta rozmowa z sobowtórem*, „Oficyna Poetów" 1974, nr 1 (32), s. 21.

[10] S t a n i s ł a w B a r a ń c z a k pisał w lipcu 1978 roku: „Jest to nie tylko pierwszy krajowy, ale pierwszy w ogóle tak obszerny wybór utworów poety". [w:] tegoż, *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*, wydawnictwo ABC, Kraków 1981, s. 83. Mylił się jednak, bo przecież pierwszy krajowy wybór wierszy ukazał się cztery lata wcześniej, w roku 1974. (Zob. przypis 8). Prawdą jest, że był niewielki, bo zawierał zaledwie 12 tekstów, ale było to ważne wydarzenie, ponieważ wiersze Czuchnowskiego nie były drukowane

roku, chociaż jest on autorem trzydziestu sześciu obszernych tekstów (czternastu opublikowanych przed wojną i dwudziestu dwóch, które ukazały się na emigracji) oraz niezliczonej liczby wierszy, artykułów i recenzji, rozproszonych w emigracyjnych czasopismach[11]. Jego dorobek z lat międzywojennych (od momentu wydania w roku 1930 debiutanckiego tomiku *Poranek goryczy*) to 6 zbiorów poetyckich, 4 powieści – wydane w formie książkowej: *Cynk* oraz *Pieniądz*, i publikowane w czasopismach: *Ksawera* oraz *Po co się żyje?*; ponadto dwie broszury *Nowa kultura* i *Nowe drogi demokracji* (ten tytuł tylko w odbitce szczotkowej) oraz farsa *W letargu* (1938). Warto również wspomnieć, że w roku 1938 ukazał się *Arkusz poetycki*, zawierający wiersze drukowane wcześniej w tomikach.

Po 1939 roku Czuchnowski ogłosił osiem tomów poetyckich[12], sześć prozatorskich[13], jeden dramat[14], trzy broszury publicystyczne[15], dwa obszerne wspomnienia[16], a także dwa poematy[17].

---

od czasów wojny w kraju! Barańczak słusznie natomiast zauważył, że tom *Poezji wybranych* z roku 1978 był obszerny, znalazły się w nim aż 123 wiersze, w tym 53 utwory z lat powojennych. Biorąc pod uwagę, że Czuchnowski napisał na emigracji ponad 270 tekstów poetyckich, można stwierdzić, że opublikowano w krajowym wyborze niewielką ich część, bo zaledwie ok. 20% jego całego dorobku z okresu londyńskiego.

[11] W okresie międzywojennym i po 1939 roku „publikował w ponad stu czasopismach" – jak podaje Bolesław Klimaszewski w nocie biograficznej M. Czuchnowskiego, zamieszczonej w antologii polskiej poezji żołnierskiej na obczyźnie 1939–1945 – *Wiatr nas nosi po świecie*, wybór, opracowanie, noty B. Klimaszewski, przedmowa A. Międzyrzecki, wstęp i współpraca W. Ligęza, Kraków 1993, s. 109.

[12] Oto ich tytuły: *Pożegnanie jeńca* (1946), *Pola minowe* (1951), *Rozłupany przez perłę* (1952), *Motyl i zakonnica* (1953), *Dama w jedwabnym płaszczu deszczowym* (1954), *Poeta* (1956), *Na wsi* (1958), *Angielska zima 47* (1966).

[13] *Cofnięty czas* (1945), *Tyfus, teraz słowiki* (1951), *Pierścień i zamieć* (1956), *Srebrna ostroga* (1958), *Czarna koronka* (1966), *Żal po czeremchach* (1972).

[14] *Fiołki z Warszawy* (1954).

[15] *Z ziemi włoskiej do Polski* (1944), *The Polish troops in Italy* (1944), *Z Moskwy do ... Moskwy* (1944).

[16] *Jutrznia owadów* – druk w piśmie „Ostatnie Wiadomości", Mannheim 1951; *Krosna skrzata* – druk głównie w tygodniku „Kronika" (1967–1969).

[17] *Przechadzka w parku* („Oficyna Poetów" 1967, nr 2 (5), s. 17–25) i *Szpik egzystencji*. Ukazało się 16 rozdziałów, składających się na ten drugi tytuł. Były to następujące

Zakres niniejszej pracy obejmuje emigracyjną fazę twórczości poetyckiej Czuchnowskiego. Należy tu zauważyć, że bardzo dobrze rozpoznany jest międzywojenny dorobek autora *Kobiet i koni*, ale i o poezji londyńskiego emigranta po roku 1939 pisano sporo. Prócz wymienionych wyżej tekstów Janusza Kryszaka, nie można pominąć prac Tadeusza Kłaka, Aleksandra Chłopka, Stanisława Barańczaka, Stanisława Jaworskiego – z lat siedemdziesiątych oraz Wojciecha Ligęzy, którego tekst *Uczta instynktów i lekcja historii. O twórczości Mariana Czuchnowskiego* ukazał się w roku 1991 w „Pamiętniku Literackim". W roku 2001 Ligęza opublikował książkę *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów*

teksty: *W fabryce*, „Kultura" 1962, nr 9; *Jedwabne życie*, „Kontynenty" 1962, nr 48; *Kruche łodygi*, „Oficyna Poetów" 1966, nr 2; *W pubie na rogu*, „Oficyna Poetów" 1966, nr 2; *Całuśnica*, „Kronika" 1967, nr 37; *Złote karczochy*, „Kronika" 1967, nr 49–50; *Z modelką trzeciego dnia po pogrzebie malarza*, „Kronika" 1968, nr 37; *Związki semantyczne*, „Kronika" 1968, nr 38; *Wielki toast urodzinowy*, „Oficyna Poetów" 1972, nr 2; *Co pisze jasno*, „Oficyna Poetów" 1972, nr 4; *Ten srebrny przemyt*, „Oficyna Poetów" 1973, nr 1; *Skoczył do kiosku po papierosy*, „Oficyna Poetów" 1973, nr 2; *Między Virginia Waters a Windsorem*, „Oficyna Poetów" 1974, nr 1; *Ściśniesz garstkę śniegu*, „Oficyna Poetów" 1974, nr 2; *Dzwon jakiś nie wiadomo skąd*, „Oficyna Poetów" 1974, nr 4; *W szpitalu*, „Oficyna Poetów" 1977, nr 4.

W tym miejscu warto powiedzieć, że pierwsze d o k ł a d n e informacje o częściach *Szpiku egzystencji* pojawiają się w tekście J a n u s z a K r y s z a k a, *Poetycki kronikarz emigracyjnej codzienności*, [w:] „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Polonijne", z. 18, 1993, s. 51. O tym poemacie mowa jest również w interesującym szkicu S t a n i s ł a w a J a w o r s k i e g o *Marian Czuchnowski: Poetyka codzienności*, [w:] *„Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...". Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*, studia pod red. W. L i g ę z y i W. W y s k i e l a, Łódź 1995, s. 263–270. Jest to referat wygłoszony na konferencji *Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*, która odbyła się w Krakowie w Instytucie Polonijnym Uniwersytetu Jagiellońskiego w dniach 19–21 października 1987 roku, a więc o s i e m lat przed ukazaniem się książki. Jest to ważne dlatego, że gdyby książka ukazała się szybciej, S t a n i s ł a w J a w o r s k i byłby pierwszym badaczem, który podał tytuły i adresy bibliograficzne poszczególnych części *Szpiku egzystencji*, a tak ubiegł go J a n u s z K r y s z a k. Można jednak powiedzieć w drodze kompromisu i przyznając sprawiedliwość obu badaczom, iż prawie w tym samym czasie poinformowali czytelników o tytułach i adresach bibliograficznych rozdziałów poematu Czuchnowskiego – w roku 1993 (K r y s z a k) i w roku 1995 (J a w o r s k i). Zresztą S t a n i s ł a w a J a w o r s k i e g o cytuje W o j c i e c h

*emigracyjnych*, w której zamieścił obszerny esej pod takim samym tytułem, jaki wcześniej dał artykułowi wydrukowanemu w „Pamiętniku Literackim". Jest to jednak tekst inny od pierwodruku, bowiem rozszerzony o szkic, który ukazał się w „Przeglądzie Polskim" – *Eros zuchwały i melancholijny. Portretowanie kobiet w liryce Mariana Czuchnowskiego*.

Ponowne odczytanie twórczości autora *Trudnego życiorysu*, odkrycie nie spenetrowanych dotąd pól w jego pisarstwie nastąpiło podczas konferencji *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, zorganizowanej przez Pracownię Badań Emigracji ILP UMK w Toruniu, 17–18 maja 2001 roku. Sesja ta pokazała, ile jest jeszcze interesujących zagadnień związanych z biografią i twórczością londyńskiego emigranta. Ukazała się książka[18], zawierająca materiały z tej konferencji, w której zawartych jest m. in. kilka tekstów o prozie autora *Angielskiej zimy* oraz o jego działalności krytycznej – z lat międzywojennych oraz po 1939 roku. Jak bowiem pisał Stanisław Jaworski:

> Wydaje się, że pisanie o poezji towarzyszyło raczej u Czuchnowskiego pisaniu poezji aniżeli prowadziło z nią dialog; że było do niej paralelne; oznaczało kolejne etapy określania własnej tożsamości. Przyjrzenie się tym publikacjom pozwala nie tylko jeszcze głębiej rozumieć tę fascynującą osobowość w jej nieustannej zmienności; dają one obraz pewnych prądów myślowych w dwudziestoleciu, w ich dynamicznej polemice, w ciągłej przemianie. Pokazują kształtowanie się pewnego rodzaju dyskursu krytycznoliterackiego, który odezwie się już po 1948 roku, w kręgu tzw. realizmu socjalistycznego. Podjęcie wydania pism krytycznych Czuchnowskiego wydaje się więc ważnym zadaniem. Dodajmy dodatkowy argument: nie tylko upływ czasu, także konfiskaty spowodowały, że

---

L i g ę z a w artykule, który ukazał się w 1991 roku (*Uczta instynktów i lekcja historii. O twórczości Mariana Czuchnowskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 1, s. 86–104), informuje tu jedynie, że taki referat był wygłoszony i mówi o tym, że poszczególne części *Szpiku...* ukazywały się w czasopismach, podaje ich tytuły, ale nie ma tu przypisu z informacją o tytułach rozdziałów poematu i ich adresów bibliograficznych (s. 102).

[18] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. K r y s z a k, P. T a ń s k i, Toruń 2002.

numery tamtych pism są trudno dostępne nawet w największych bibliotekach[19].

Autorzy szkiców o prozie analizowali *Tyfus, teraz słowiki*, *Żal po czeremchach*, *Czarną koronkę* – są to ważne artykuły dotyczące powieści Czuchnowskiego, bowiem o tej stronie pisarstwa londyńskiego emigranta pisano mało. Spróbuję zatem w niniejszej pracy powiedzieć również – oczywiście na marginesie głównych rozważań – o autorze *Pierścienia i zamieci* jako o poecie w prozie, ponieważ jest to jedność, można mówić o „zamienniku gatunkowym" (określenie Kazimierza Wyki). Spróbuję znaleźć odpowiedź na pytanie: do czego potrzebne są metafory i obrazy metaforyczne w prozie Czuchnowskiego?

Przede wszystkim jednak praca niniejsza dotyczy twórczości poetyckiej autora *Na wsi* z okresu londyńskiego. Jakie są granice podjętej problematyki? Chciałbym opowiedzieć o ewolucji tej poezji – od liryki do poematowości. Łączy się to z tematyką wierszy Czuchnowskiego oraz ze statusem genologicznym jego tekstów. Ważna wydaje mi się biografia autora *Poranka goryczy*, jego osobowość, a to związane jest z fenomenem wyobcowania pisarza. Chciałbym odpowiedzieć na pytanie: jak wytłumaczyć osobne miejsce poezji Czuchnowskiego w historii poezji emigracyjnej? Jak londyński „kronikarz emigracyjnej codzienności" kreuje osobowość pisarską, podmiot swoich utworów? Jakie są źródła jego buntu i napaści polemicznych?

Ważna jest estetyka zmysłów autora *Motyla i zakonnicy*, należy przyjrzeć się, jak owa sensualność jest literacko zrobiona, w jaki sposób odnosi się do innych rozwiązań artystycznych, jak je kwestionuje. Z sensualnego monizmu wynika też światopogląd pisarski Czuchnowskiego.

Kolejne rozdziały pracy dotyczą wyraźnej linii rozwojowej twórczości poetyckiej emigranta z Łużnej – od momentu ocalenia z wojny, przyjęcia losu egzula, poprzez anektowanie obcej przestrzeni, poznawanie

[19] S. J a w o r s k i, *Marian Czuchnowski – zmiana ról, zmiana dyskursów*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, dz. cyt., s. 57.

Londynu, portretowanie kobiet i pejzażu, wspomnienia wsi, aż do krytyki emigracyjnego środowiska i współczucia, przejmujących opowieści o losach ludzi w dwudziestowiecznej cywilizacji.

Czuchnowski mieszkał w Londynie, w swojej poezji często pisał o parkach i ulicach tego miasta, o świcie i porannych kolorach. Spędził w tym mieście większą część swojego życia, prawie 40 lat. W roku 1983 przeniósł się do Hastings, a następnie do St. Leonard-on-Sea, gdzie zmarł 9 stycznia 1991 r.

Trzeba, by autor tej książki wytłumaczył się z tytułu. Otóż sformułowanie *W cieniu poematu* zaczerpnięte zostało z tytułu wiersza Mariana Czuchnowskiego, zamykającego jego drugi tom liryków *Kobiety i konie. Listy do Jana Artura Rimbauda* (1931). Wydaje mi się, że ta metafora świetnie określa charakter poezji londyńskiego emigranta – ciągłe dążenie do stworzenia dużych struktur poematowych. To pragnienie widoczne było już w okresie międzywojennym tego pisarstwa, ono też sprawiło, że *opus magnum* Czuchnowskiego – *Szpik egzystencji*, obszerny poemat, zamknął w sposób niezwykły tę twórczość. Liczne liryki zebrane w tomikach i rozproszone w emigracyjnych czasopismach są nie mniej istotne, ale „przysłonięte" przez poematy. Nie znaczy to zatem, że to, co znajduje się *w cieniu* jest mniej wartościowe – krótkie wiersze autora *Motyla i zakonnicy* są jak małe kościółki wobec niezwykłej, ogromnej katedry.

* * *

Książka ta jest zmienioną i skróconą wersją rozprawy doktorskiej przygotowanej pod naukową opieką Prof. dra hab. Janusza Kryszaka w Pracowni Badań Emigracji Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (2002). Serdecznie dziękuję Profesorowi Kryszakowi, memu wieloletniemu Nauczycielowi i Opiekunowi, za wszelkie uwagi i godziny rozmów. Długu wdzięczności wobec Niego obliczyć nie zdołam.

Pragnę podziękować Szanownym Recenzentom, Dr hab. Marii Jakitowicz i Prof. Wojciechowi Ligęzie za niezwykle cenne uwagi doty-

czące mojej dysertacji. P. Marii Jakitowicz dziękuję podwójnie – również za recenzję przed kilku laty mojej pracy magisterskiej na temat *W kręgu tajemnic mitów, legend i języka. O twórczości poetyckiej Bogumiła Andrzejewskiego*, bardzo interesującego poety, który nadal jest w Polsce mało znany. Jako znawca folklorystyki, p. Jakitowicz wówczas wskazała mi niebagatelne konteksty poezji Andrzejewskiego. I tym razem, podczas lektury mojej pracy doktorskiej, dostrzegła, jak cenne są źródła twórczości Czuchnowskiego w wyobraźni wywodzącej się z ludowości. Profesorowi Ligęzie dziękuję za kilkuletnie już inspiracje, rozpoczęte dzięki lekturom jego książek dotyczących literatury emigracyjnej, a przede wszystkim wnikliwym i znakomitym studiom na temat poezji.

Podziękowania składam także Koleżankom i Kolegom z Zakładu Literatury Młodej Polski i Dwudziestolecia Międzywojennego oraz z Pracowni Badań Emigracji – za dyskusje i rozmowy.

Żonie mojej, Annie – dziękuję za wytrwałą pomoc i wsparcie.

## Rozdział I

# Trudny życiorys Czuchnowskiego

Wojna podzieliła pisarstwo autora *Trudnego życiorysu* na dwie części. Stanisław Barańczak w tekście *Klęska Mariana Czuchnowskiego* powiada o trzech fazach twórczości poety: dwóch w okresie międzywojennym oraz jednej po 1939 roku. Pierwsza charakteryzuje się instynktownym i emocjonalnym stosunkiem do świata, wyrażającym się nietzscheańskim kultem siły, energii, tężyzny, krzepkości, gwałtowności, wybuchowości. Jest to poezja biologistyczna, witalistyczna, zmysłowa. Ten stan rzeczy zmienia się w *Reporterze róż* – twierdzi dalej Barańczak – i odwraca się całkowicie w następnych międzywojennych tomach. Na doświadczenie biologiczne, dotąd wyłączne, nakłada się doświadczenie społeczne, liryka przysłonił rewolucjonista, talent poety został podporządkowany służbie ideologii. Tworzy się legenda zbuntowanego działacza politycznego. Tak pisał w tym czasie Jan Bielatowicz o sylwetce Czuchnowskiego, znacznie ją mitologizując:

> Choć rzucał słowa jak płonące żagwie na wiatr i rewolucją straszył, był ulubieńcem wszystkich z lewa, z prawa i ze środka. Na świecznik wydobył go sapieżyński, a raczej janamatiasikowy „Głos Narodu", flirtowały z nim gazety prorządowe, za swego uważała lewica, zaś sam poeta organizował grupę radykałów chłopskich i pismo „Wieś-Jej Pieśń", czytywane tylko przez redaktorów i to bez większej fatygi, bo numery świeciły niemal od deski do deski bielą konfiskat. Czuchnowski siedział bez przerwy w mamrze, z dumą obnosząc w krótkich okresach wolności goloną pałkę, uchodził za umierającego na suchoty i jednał sobie u wszystkich współczucie. Brat–łata doskonały, cherubinek i głodomór,

i Robespierre nowej poezji, gdy recytował w sali Kopernika wiersze, panienki mdlały, a studentów wszystko jedno jakich przekonań, oblatywały mrówki po grzbiecie. To był zatem poeta naszej generacji[1].

I tę drugą, obejmującą tomy *Tak*, *Trudny życiorys*, *Powódź i śmierć*, fazę twórczości Czuchnowskiego nazywa Barańczak „bezapelacyjną klęską poety". Trzecia zaś faza, powojenna (której autor *Etyki i poetyki* nie poznał w całości, co podkreśla; wysuwając taką opinię opierał się jedynie na *Poezjach wybranych* z 1978 roku), w znacznym stopniu Barańczaka rozczarowała brakiem głębokiej, szczerej refleksji nad historią wieku dwudziestego i nad mechaniką ludzkich zachowań. Twierdzi: „Filozofia życiowa, jaką poeta wyniósł ze swych przejść, budzi być może uznanie jako wyraz męstwa i samozaparcia – jako refleksja nad życiem razi jednak płytkością i powierzchownością"[2]. W zakończeniu mówi jednak, że „ze swej klęski poetyckiej Marian Czuchnowski potrafił się podźwignąć"[3]. Uratowały go poematy: *Na wsi* oraz *Szpik egzystencji*.

Marian Pankowski wysuwa podobne zastrzeżenia pod adresem poezji Czuchnowskiego co Barańczak. Mówi bowiem, iż w tomach *Motyl i zakonnica* oraz *Dama w jedwabnym płaszczu deszczowym* ich twórca posługuje się manierą „opisywania zjawisk i rzeczy językiem wprawdzie jurnym, jędrnym i chrzęszczącym... ale niestety to wszystko. Poeta zatrzymuje się w połowie drogi, pomiędzy rzeczą a utworem, na etapie pośpiesznych doznań i barwnych wzruszeń – nie przystępując do tworzenia"[4]. Tę impresyjność poezji Czuchnowskiego spróbuję w niniejszej pracy poddać analizie, co – być może – poprzez głębsze odczytanie c a ł o ś c i liryki autora *Kobiet i koni* wpłynie na usprawiedliwienie wyboru tego rodzaju ekspresji, jaką posłużył się on w swojej twórczości poetyckiej. Dopiero bowiem śledząc ewolucję jego pisarstwa,

---

[1] J. B i e l a t o w i c z, *Gaude, Mater Polonia. Gawęda*, Paryż 1964, s. 68.

[2] S. B a r a ń c z a k, *Klęska Mariana Czuchnowskiego*, [w:] tegoż, *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1976*, Paryż 1979, s. 94.

[3] Tamże, s. 95.

[4] M. P a n k o w s k i, *Nowości poetyckie*, „Kultura" 1954, nr 11/85, s. 133.

w kontekście wszystkich wierszy, można umotywować taki rodzaj budowania wypowiedzi lirycznej, jakiemu pozostawał wierny w swoich powojennych tomikach. Czuchnowski miał powody, by zaufać rzeczom najprostszym, uchwytnym zmysłowo. Tylko one chroniły zranionego dotkliwie poetę, który zbytnio zawierzył w młodości historii i ideom, lotnym – jak się miało już niebawem okazać – niczym ziarenka piasku.

Przedwojenny komunista, wielokrotnie więziony za swoją polityczną działalność, po pobycie w sowieckich łagrach stał się zaprzysięgłym wrogiem tej doktryny. Mieszkając prawie 50 lat w Anglii[5], nigdy nie był w kraju. Straciwszy zaufanie do historii, poczuwszy drastyczny rozpad humanistycznego sensu dotychczasowych ideologii, dołączył do grona wygnańców, i to nie tylko tych, którzy wywodzili się z kraju nad Wisłą. Znalazł się wśród egzulów różnych narodowości, pochodzących z różnych przestrzeni geograficznych i duchowych.

Opinie o twórczości Czuchnowskiego są skrajne – od pełnej aprobaty do zdecydowanej negacji. Wystarczy wspomnieć, że poezję autora *Kobiet i koni* z lat międzywojennych wysoko oceniał wybitny liryk, Józef Czechowicz. Inny poeta – Wacław Iwaniuk – napisał w roku 1967:

> Czuchnowski jest wybitnym i konsekwentnym poetą. Jego twórczości, zasługującej na studia i opracowania krytyczne, jego poetyce, tak bardzo odrębnej i indywidualnej, należy się w poezji współczesnej odrębne miejsce.
>
> Nie chcę operować banałami. Moja recenzja z dorobku Czuchnowskiego byłaby jedynie pochlebną laurką dla zapomnianego poety, którego rówieśnicy, o daleko mniejszym talencie, chodzą dziś w glorii sławy. Wierzę jednak, że osoba jego doczeka się biografa, a poezja rzeszy wielbicieli[6].

---

[5] Janusz Kryszak pisze: „Na początku 1944 roku został skierowany do pracy w Londynie. Tu zamieszkał i tworzył do 1982 roku, kiedy to przeniósł się do Hastings", [w:] J. Kryszak, *Poetycki kronikarz emigracyjnej codzienności*, [w:] *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Polonijne*, z. 18, 1993, s.41.

[6] W. Iwaniuk, *Żywe i martwe słowa*, „Kultura" 1967, nr 9, s. 143.

To ocena pozytywna. Przywołajmy zatem jeszcze zdanie negatywne – Maria Danilewicz Zielińska w swych *Szkicach o literaturze emigracyjnej* nazwała Czuchnowskiego „poetą o przerażająco pospiesznym tempie tworzenia", poematowi *Szpik egzystencji* zarzuciła, że jest „rozciągnięty na metry dywagacji". Stwierdziła również, że „trudne warunki egzystencji twórcy budzą współczucie – nie tłumaczą jednak degrengolady poetyckiej w ostatnich latach życia"[7].

* * *

Rok 1943 zapoczątkował nową fazę w twórczości poetyckiej Mariana Czuchnowskiego. Skończył się wówczas okres jego milczenia, trwający kilka lat, spowodowany okolicznościami historycznymi. Pisarz bowiem 28 października 1939 roku został aresztowany przez graniczny oddział Armii Czerwonej podczas ucieczki z terenów okupowanych przez Niemców i próby przedostania się przez rzekę San. Więziony był w Lesku, w lwowskich „Brygidkach", Odessie, Charkowie, Gorkim. Skazany na trzy lata obozu karnopoprawczego, przebywał kolejno w Kotłasie, Ust-Wymie, Kniaź-Pagoście i w Uchcie, gdzie otrzymał drugi wyrok, po wybuchu wojny niemiecko-rosyjskiej – bezterminowe więzienie, aż do czasu nowego rozporządzenia rządu moskiewskiego. Z początkiem sierpnia 1941 roku został uwolniony na mocy tzw. amnestii. Ponownie aresztowany, odzyskał wolność w końcu grudnia, na skutek noty dyplomatycznej, którą generał Sikorski wręczył Andriejowi Wyszyńskiemu[8]. Wstąpił do Armii Polskiej, w stopniu starszego strzelca podchorążego wyruszył z armią generała Andersa na Bliski Wschód. W tym czasie pisał:

---

[7] M. Danilewicz-Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej półwiecza 1939-1989*, wyd. II, Wrocław 1999, s. 405.

[8] S. Kot, *Listy z Rosji do Generała Sikorskiego*, Londyn 1955, s. 101. Podano tu listę 83 osób „do odszukania i zwolnienia w pierwszej kolejności, która została wręczona ministrowi Wyszyńskiemu – 20. 09. 1941 roku". Nazwisko Czuchnowskiego znajduje się pod numerem 13, obok nazwisk m.in. profesorów wileńskich, adwokatów, posłów, lekarzy, działaczy PPS.

Tyle pejzaży przetańczyło w ciągu wojennych lat w mych oczach, od Lwowa po Krąg Polarny, od Kręgu Polarnego przez centralną Rosję i Ural do Uzbekistanu, a potem przez Persję, Irak, Syrię do Palestyny, że oczy są naprawdę zmęczone[9].

W Iraku poeta został ponownie aresztowany – przez żandarmerię polską 6 Dywizji Piechoty, w Szkole Podchorążych. Przebywał w więzieniu polowym w Jala-Ula, koło Quizil-Ribat. Jak podaje Bolesław Świderski – „aresztowanie było prowokacją, ale mimo to Czuchnowskiego po pozbawieniu stopnia starszego strzelca podchorążego, przeniesiono karnie do 18 baonu strzelców"[10].

W styczniu roku 1943, dzięki staraniom profesora Kota, poetę skierowano do służby cywilnej. W jego archiwum zachowało się zaświadczenie wydane 20 stycznia 1943 roku przez Komendę Uzupełnień Nr 3 Armii Polskiej na Wschodzie:

Stwierdzam, że strzelec Czuchnowski Marian 1909/55/III w myśl art. 121 ustawy o powszechnych obowiązkach wojskowych został zwolniony z czynnej służby wojskowej na przeciąg 12 miesięcy do dyspozycji Centrum Informacji na Wschodzie w Bagdadzie[11].

Autor *Tak* przebywał następnie w Jerozolimie, gdzie pracował jako redaktor naczelny dziennika „Gazeta Polska", publikując felietony i artykuły. Od kwietnia 1943 roku współredagował w Tel-Awiwie dwutygodnik literacki „W Drodze". Należał również do inicjatorów tzw. żywych periodyków, jakimi były „dzienniki mówione", organizowane dla uchodźców polskich – początkowo w Jerozolimie, przy ulicy Jaffskiej, potem zaś w Tel-Awiwie. Poeta zajmował się także działalnością w radiu w Jerozolimie i brał udział w życiu teatralnym Palestyny, pisząc recenzje ze spek-

[9] M. Czuchnowski, *Palestyna z profilu*, „Gazeta Polska" 1943, nr 292, s. 4.

[10] Ta i wcześniej podane informacje za: *Marian Czuchnowski w „Kronice"*, „Kronika" 1967, nr 18, s. 3, 10.

[11] Zaświadczenie Komendy Uzupełnień Nr 3 Armii Polskiej na Wschodzie znajduje się w zbiorach prywatnych J. Kryszaka.

takli, wystawianych przez objazdowe teatry żołnierskie. Wówczas to właśnie, w ożywionej atmosferze kulturalnej Jerozolimy (gdzie przebywali Władysław Broniewski, Zdzisław Broncel, Beata Obertyńska, Jadwiga Czechowiczówna, Tadeusz Zajączkowski – by wymienić najważniejsze nazwiska) poeta przypomniał swoje wiersze z debiutanckiego *Poranka goryczy*. Zaznaczył tym samym, że rozpoczął wszystko od nowa. Znamienne, iż kolejny rozdział w twórczości Czuchnowskiego otworzyły utwory, które należą do kategorii liryki apelu, liryki retorycznej (*Profil smutku, Wyspiański, Foch, Mickiewicz paryski, Pieśń o Ojczyźnie*).

Od sierpnia 1943 roku poeta publikował w prasie nowe wiersze, pisane na Bliskim Wschodzie, i wydane następnie w pierwszym powojennym tomiku *Pożegnanie jeńca* (1946). Rozpoczynająca ten zbiorek *Dedykacja* jest zarazem ostatnim wierszem wydrukowanym w „Gazecie Polskiej" przed wyjazdem Czuchnowskiego z Palestyny, o której mówił: „Biblia pełna tajemnic i czaru, olbrzymia biblia ludzkich losów, rzucona z rozmachem na okoliczne pustynie"[12]. Od marca 1944 roku zamieszkał w Londynie. W mieście tym, jak wspomina Maria Danilewicz Zielińska, „żyło się nadspodziewanie normalnie, mimo zaciemnienia, balonów zaporowych nad Hyde Parkiem, mimo stałej groźby nalotów i nocnych dyżurów"[13]. W autobiograficznej książce *Cofnięty czas* pisarz wrócił do swoich pierwszych chwil w Anglii:

> Przed nami stanęło olbrzymie, wspaniałe nowoczesne miasto. Tysiące dymiących kominów, czerwone pola cegły i lasy wysokich fabryk i domów. To był ten wielki Liverpool – metropolia statków i okrętów, miasto z naszych bardzo młodych marzeń, silne i ambitne, do którego

[12] M. Czuchnowski, *Palestyna z profilu*, s. 4. Tutaj też pisze poeta (s. 4): „Agencja żydowska przyjaźnie i z serdecznością potraktowała moją propozycję, że chcę przed wyjazdem do Londynu oglądnąć Palestynę. Mając przy sobie jej znawców, wszystko poszło tak szybko, że nawet nie wiedziałem, kiedy znalazłem się w aucie, w towarzystwie dra Gelbera i dyr. Szafera. Przekroczyłem szybko, nieprawdopodobnie szybko w ciągu trzech dni, przeszło tysiąc kilometrów".

[13] M. Danilewicz-Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Paryż 1978, s. 26.

nawet jadąc przez pożar wojen i państw, przez tyle więzień i krajów najbardziej ponurych i fantastycznych, warto było jechać – aby dojechać cało i zdrowo i zapomnieć czas przeszły, i zacząć nowe, bardziej rozsądne i bardziej ludzkie życie[14].

Miastem osiedlenia stał się dla poety Londyn, o którym pisał:

Osiemnastego marca 1944 roku przeniosłem się razem z inżynierem Jerzym Mariańskim na drugą stronę Londynu, z Earl's Courtu, z hotelu „Loftus" przy Templeton Place, S. W. 5. [...] Osiedliliśmy się na Hampsteadzie, oczywiście w naszym położeniu tylko w *boarding hous*'ie, na Lyndhurst Gardens nr 10, N. W. 3. Mieliśmy widok z pięknego nowoczesnego *boarding hous*'u na cały południowy Londyn. [...] Z Jerzym Mariańskim nie popasaliśmy długo na Hampsteadzie. Dzięki jego przedsiębiorczości, [...] zamieszkaliśmy już piątego maja, 1944 roku, [...] przy Hans Road, nr 26, S. W. 3., tuż koło *Harrods*'a. Było mi stąd wszędzie bliżej do pracy i do polskich ośrodków rządowych. Tu zacząłem pisać na serio mój wojenny cykl *Listy z Bliskiego Wschodu* dla „Dziennika Polskiego", wydany następnie z dziennikowego składu pt. *Cofnięty czas* w książce w r. 1945 przez „Światpol". [...]

Mieszkam teraz na Rosslyn Hill, nr 17, N. W. 3. Mariański wynajął dla siebie osobne rodzinne mieszkanie i czeka na przyjazd narzeczonej z Teheranu. Tak się musieliśmy rozstać[15].

W tym czasie Czuchnowski sporo przemawiał publicznie na antenie radiowej, pod pseudonimem „Strzelec Marian" oraz na licznych spotkaniach, organizowanych dla uchodźców przez PEN-Club polski i polskich dziennikarzy. Tutaj też prezentował swoje wiersze. Kolejne dwa lata przynoszą poecie intensywną pracę. Wspominał po latach:

---

[14] M. Czuchnowski, *Cofnięty czas*, Londyn 1945, s. 122.

[15] Tenże, *Curiosa emigracyjne* (jak informuje przypis: „Fragment z większej książki *Krosna skrzata* od kilku lat przygotowywanej do druku"), „Kronika" 1967, nr 18, s. 1, 12.

Prowadziłem wówczas na łamach „Dziennika Polskiego" zaciętą kampanię w sprawach krajowych. [...] Wiadomości z Polski były coraz gorsze. [...] Chaos, gorączka, wszystkie chorobliwe namiętności trawiły emigrację. [...] Mógłbym o tamtym dwuletnim okresie napisać grubą, chorą od ludzkich namiętności książkę. Jak te lata przetrzymałem pod zgodnym obstrzałem bliźniaków-fanatyków: uzbrojonych po zęby w kłamstwo i zwykłą potwarz krajowców i naiwnych emigracyjnych proroków z taniej powieści brukowej, do dziś dobrze nie wiem[16].

Jest więc rok 1946 okresem szczególnej wagi. Minęło wówczas dziesięć lat od wydania ostatniego tomiku. W kwietniu roku 1946 ukazał się zbiór *Pożegnanie jeńca*, zawierający utwory napisane w Palestynie i w Anglii od marca 1943 roku do września 1945. Czuchnowski powrócił do poezji.

Zbiór ów tworzą 44 wiersze, dzieli się on na trzy części: *Wiersze palestyńskie*, *Wiersze wojenne* oraz *Wiersze angielskie*. W pierwszych dwóch dominuje nastrój tęsknoty żołnierskiej, walki, wspomnień wojennych – ataków, pocisków, wystrzałów, itp. Jest tu opisany moment bombardowania Warszawy, obraz wędrujących przez świat żołnierzy, przywołane zostały wspomnienia więzień, łagrów, frontów, tęsknota za pokojem. Dominuje nastrój smutku i rozpaczy, pragnienie zakończenia tułaczej doli. Jednocześnie pojawiają się pierwsze sygnały przyszłej koncepcji poezji autora *Kobiet i koni*. Oto bowiem w pomieszczonym jako szósty wierszu *Prosta sprawa* podmiot liryczny powiada:

Jakaż rozkosz, kiedy młode usta
Przylgną do siebie miłośnie.
Drży jasne niebo wykąpane w wiośnie.
Pachnie ziemia świeża, wilgotna i tłusta.

[16] Tenże, *Oryginał*, „Kronika" 1967, nr 24, s. 11.

Proste sprawy i zwykli ludzie.
I czyste pąki na drzewach. I mleczna mgła.
Dzień codziennie po nocy się budzi
I podnosi oczy, jak w promiennych rzęsach, w szorstkich skrach.

Małe życie, a przecież droższe od wszystkiego, co można mieć.
(*Prosta sprawa*)

To właśnie „proste sprawy" będą tematem *Szpiku egzystencji* i innych wierszy, których bohaterami zostaną „zwykli ludzie", opowiadający o swoich problemach, miłościach, o swoim życiu, pełnym bólu, samotności, ale i momentów szczęścia i radości. Rzeczywistość zewnętrzna, ta dostępna zmysłom, jest jedyną wartą opisania. Człowiek i przyroda – złączeni w jedno – stanowią przedmiot zainteresowania artysty. Ten zaś będzie się starał uchwycić w słowie poetyckim ł a d ś w i a t a, podejmować będzie próbę o p i s a n i a więzi między elementami świata, spójnej kompozycji rzeczywistości i człowieka.

W części trzeciej *Pożegnania jeńca*, w *Wierszach angielskich* wszystko, o czym mówiliśmy przed chwilą, zyskuje pełny wymiar. Opisy parku, drzew, kwiatów, zapachy, postrzeżenia wzrokowe, słuchowe (pluski, trzaski, syki, szmery) pozwalają zapomnieć o nieprawości świata, o złej przeszłości, pomagają dostrzec urodę rzeczywistości, odzyskać siłę, energię i witalność. To duchowe z m a r t w y c h w s t a n i e z popiołów wojny przejawia się w hiperbolizacji energii, gwałtowności, życiowej ekspresji, zarówno w elementach przyrody, jak i u istot żywych – synka (w wierszu *Synkowi*), siedzącej w oknie sąsiadki, która widziana przez mówiącego płonie i świeci „śmiało" (w utworze *Sąsiadka*), czy wreszcie – w przedmiotach materialnych, jak na przykład w latarniach, które „trysły", a „błysk swym ostrym dłutem/Drasnął mury" (*Chłodny ranek*). Dokładniej mowa jest o tym pierwszym powojennym tomiku Czuchnowskiego w rozdziale zatytułowanym *Pożegnanie goryczy*. Tu jedynie chciałbym zwrócić uwagę na napięcie, dramatyzm tych wierszy, polegający na próbie otrząśnięcia się z niedawno przeżytych okropności

wojny, załagodzenia rozpaczy, wynikającej z traumatycznych przejść – z jednej strony, natomiast z drugiej – na zapisie zabliźniania urazów i przyjęcia nowego losu. Losu emigranta, wygnańca, uciekiniera z rodzinnej wsi – Łużnej i Krakowa do Londynu. Dlatego tę część pracy zatytułowałem *Pożegnanie goryczy*, bowiem widzę w tych pierwszych po 1939 roku wierszach zapis rozpaczy, goryczy, żalu, ale i próbę przezwyciężania tych stanów psychicznych. Na ile udaną? Oczywiście, stany te będą wciąż wracać do Czuchnowskiego – emigranta-poety, ale w jego twórczości ów zapis gorzkich stron losu będzie przełamywany odnajdywaniem stron jasnych, dobrych, ciepłych. Cała jego twórczość: poetycka i prozatorska to ciągłe próby żegnania goryczy. Udało mu się na pewno jedno – uciec, przeżyć wojnę, znaleźć się w wolnym kraju (a nie w Polsce komunistycznej). W tym sensie nastąpiło pożegnanie goryczy – koniec koszmaru wojny.

Wróćmy jednak do krótkiej charakterystyki pierwszego tomiku emigracyjnego. Jak w debiutanckich książkach poety, tak i w *Wierszach angielskich* uwielbienia zdrowia jest sporo (*W snach*, *W drodze*, *Pochwała ciała*, *Piosenka z Hyde Parku*). W tomiku tym właśnie w wierszu *Sąsiadka* po raz pierwszy w powojennej twórczości Czuchnowskiego występuje opis kobiety. W jego emigracyjnej poezji wielokrotnie spotykamy opisy młodych, zdrowych, witalnych, bujnych i atrakcyjnych kobiet. Motyw ten nie pojawił się jednakże w liryce autora *Poranka goryczy* dopiero po wojnie. Wystarczy przypomnieć tytuł jego drugiego zbioru: *Kobiety i konie* (1931). Zespolenie obrazu kąpiących się w rzece dziewcząt z tłem natury kojarzy się z ich biologicznym, naturalnym związkiem z przyrodą. W liryce przedwojennej erotyka przestała być atrybutem przynależącym wyłącznie kobiecie – stała się „znakiem bezpośredniej styczności człowieka i przyrody"[17]. W powojennej poezji obraz kobiety uzyskuje pełną samodzielność, wypełniając niemal całą przestrzeń postrzeganego obrazu, zdaje się być oderwany od naturalnego tła, jest przez to uboższy o dawne, mityczne znaczenia i potencje

[17] Por. J. Kryszak, *Poezja ziemi*, dz. cyt., s. 156.

biologiczne. W dalszej części pracy będzie jeszcze mowa o sensualnych opisach kobiet w poezji Czuchnowskiego.

Powiedzmy w tym miejscu o innej, ważnej cesze twórczości poetyckiej Mariana Czuchnowskiego – o motywie p r a c y, obecnym już w tomach *Pola minowe* (1951) i *Rozłupany przez perłę* (1952), a w pełni rozwiniętym w *Szpiku egzystencji*. Przypomnijmy, że autor *Pieniądza* spędził na emigracji ponad pół wieku. I przez wszystkie te lata pracował głównie fizycznie, między innymi jako kelner, pomywacz, robotnik budowlany, barman, palacz. Nawet po przejściu na emeryturę, zmuszony warunkami materialnymi, zatrudniony był w kuchni kantyny BBC.

1 maja 1967 roku objął stanowisko sekretarza redakcji „Kroniki". Sprawował tę funkcję krótko, bowiem już od 1 września 1968 roku sekretarzem pisma Świderskiego została Brygida Piasecka-Marks. Od roku 1967 do 1970 Czuchnowski ogłosił swoje wiersze, artykuły, recenzje, tłumaczenia, wspomnienia, powieści w odcinkach. W numerze 5 z 1969 roku czytamy w „Kronice":

> W lecie 1967 r. uruchomiliśmy, bez żadnej szumnej zapowiedzi, trochę nieśmiało, z niejaką tremą, miesięczny dodatek do naszego pisma p. n. „Kronika Literacka". Redakcję tego dodatku powierzyliśmy Marianowi Czuchnowskiemu, który 3 miesiące wcześniej zaczął pracować w „Kronice" w charakterze jej sekretarza i redaktora technicznego. Dzisiaj możemy się przyznać, że wówczas „Kronikę Literacką" stworzyliśmy właśnie dla Czuchnowskiego, jako pewnego rodzaju przeciwwagę ciężkiej pracy redakcyjno-technicznej, jako wentyl bezpieczeństwa dla pisarza, któremu emigracja nie stworzyła warunków dla pracy artystycznej, który aby żyć, aby zarobić na kawałek chleba, musi adiustować artykuły, robić nudne korekty, „łamać" numer. Zarabiając pracą techniczną na życie, miał „honorowo" redagować „Kronikę Literacką".
>
> Umowa stanęła, ale tylko jedną mieliśmy obawę, czy Czuchnowski potrafi pogodzić pracę zarobkową z „pisaniem"?
>
> Czuchnowski jednak ruszył z brawurą. W ciągu tygodnia roboczego harował w redakcji, na week-endach pisał. Próbował wciągnąć kolegów

po piórze, ale nie wyszło. Żeby pisać do „Kroniki", trzeba mieć odwagę. Ponieważ niewielu ją miało, przeto Czuchnowski pisał za nich i za siebie. Wyszedł pierwszy numer „Kroniki Literackiej", potem drugi, a później, bez przerwy, co miesiąc, szły następne. Tak wyszło ich 15.

„Kronika Literacka" chwyciła, zaczęła animować czytelników. Po pewnym czasie zauważyliśmy, że numery z dodatkiem literackim idą znacznie lepiej niż zwyczajne. Gdy raz i drugi „Kronika Literacka" się spóźniła (Czuchnowski przecież jest poetą, nie zawsze ma natchnienie), Czytelnicy pieklili się dlaczego? Poza tym przychodziły listy z pochwałami. Potem zaczęto domagać się wydawania „Kroniki Literackiej" częściej niż raz na miesiąc. W końcu zrodziła się myśl, aby co tydzień.

W międzyczasie Czuchnowski zrezygnował z pracy techniczno-redakcyjnej i postanowił oddać się wyłącznie pisarstwu. Dzięki temu, ostatnie numery K. L. przyniosły znakomity materiał. Gdyśmy Czuchnowskiemu zaproponowali, pod presją Czytelników, redagowanie K. L. co tydzień, za b. skromnym wynagrodzeniem dzisiaj, ale z obietnicą podwyżki w miarę rozwoju pisma, przystał na to, i dlatego, od bieżącego tygodnia „Kronika Literacka" będzie stanowić dodatek do każdego numeru naszego pisma. [...].

Przytaczam ten długi cytat, by ukazać warunki życia londyńskiego pisarza oraz relacje między nim i społecznością emigrantów. Powyższy fragment – nota redakcji „Kroniki" – uzmysławia, jak krótko mógł poeta zajmować się tylko pisaniem. Większość życia upłynęła mu na ciężkiej pracy fizycznej. I „bezpośrednio z doświadczeń człowieka pracy fizycznej – jak napisał Janusz Kryszak – wyrasta też jego powojenne pisarstwo"[18]. Wojciech Ligęza o problematyce pracy w poemacie *Szpik egzystencji* Czuchnowskiego pisze słusznie:

O ile w zapiskach lirycznych estety zaznacza się dystans wobec zwykłej codzienności, o tyle w świadectwach robotnika dotknięcie świata jest mocne i bardzo konkretne. Zastanawiające, że biograficznie potwierdzona i wynikająca z autentycznej potrzeby poezja pracy powstała na

[18] J. Kryszak, *Literatura złej chwili dziejowej...*, dz. cyt., s. 148.

obczyźnie, a nie w PRL, gdzie tzw. oficjalne czynniki zachęcały do tego rodzaju artystycznych wysiłków. Rozwiązanie pozornego paradoksu jest proste: ambitna poezja pracy nie może być odpowiedzią na abstrakcyjne, nieokreślone „zamówienie społeczne" [19].

Sam autor *Tak* przyznawał:

dzieje Norwida, który był pierwszym fizycznym robotnikiem w poezji polskiej, fascynują mnie do dnia dzisiejszego[20].

Czuchnowskiego interesował także inny poeta, który w młodości pracował między innymi jako rozwoziciel mleka, pomocnik w zakładzie fryzjerskim, w cegielni, w kuchni, na roli, a potem pisał o niedoli robotników. Był nim Carl Sandburg, którego wiersze autor *Pożegnania jeńca* tłumaczył i o którym napisał wspomnienie – *Pamięci Carla Sandburga* – ogłoszone w „Kronice" w 1967 roku[21].

---

[19] W. Ligęza, *Uczta instynktów i lekcja historii. O twórczości Mariana Czuchnowskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 1, s. 102.

[20] J. Kryszak, *Mieszkam jak Baudelaire... (Rozmowy z Marianem Czuchnowskim)*, [w:] J. Kryszak, *Rzeczywistość trzecia*, Bydgoszcz 1997, s. 52.

[21] Warto przypomnieć kilka znamiennych tytułów z *Wierszy o Chicago* (1916) – *Chicago Poems* (korzystam z wydania: C. Sandburg, *Wybór wierszy*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Sprusiński, PIW Warszawa 1971) – *Człowiek z łopatą (The Shovel Man)*, s. 27 – przeł. M. Sprusiński; *Uliczny handlarz ryb (Fish Crier)*, s. 28 – przeł. K. Mętrak; *Kopiący ziemię (Muckers)*, s. 31 – przeł. M. Sprusiński; *Potomek Rzymian (Child of Romans)* – „Włoski robociarz siedzi przy kolejowych torach/I zajada południowy posiłek – chleb z kiełbasą./[...]/ I zaczyna drugą część dziesięciogodzinnego dnia pracy,/ [...]." s. 32 – przeł. M. Sprusiński; *Losy ludzkie (Population Drifts)*, s. 33 – przeł. M. Skwarnicki; *Handlarz lodu (Ice Handler)*, s. 40 – przeł. K. Mętrak; *Jack (Jack)* – „Jack był smagłym, chwackim facetem./ Pracował trzydzieści lat na kolei, dziesięć godzin/dziennie, a jego ręce twardsze były od/skórzanej podeszwy./Ożenił się z twardą kobietą, mieli ośmioro dzieci/i kobieta umarła, a dzieci wyrosły i/rozjechały się, i pisały do starego co dwa lata./Umarł w przytułku dla nędzarzy, kiedy siedział na/ławce w słońcu dzieląc się wspomnieniami z/ innymi starcami, których żony zmarły, a dzieci/rozproszyły się po świecie./Radość malowała się na jego twarzy, kiedy umarł, tak/samo jak za życia, kiedy był smagłym, chwackim facetem." s. 41 – przeł. K. Mętrak.

Ta informacja o biografii Mariana Czuchnowskiego pozwoli lepiej zrozumieć jego emigracyjną twórczość. Jest ona bowiem ściśle związana z codziennością, zwykłością życia w wielkim mieście, z pracą. Podmiot liryczny tych utworów próbuje opisywać rzeczywistość, dokonywać rejestracji elementów świata.

Wśród wierszy rozproszonych w czasopismach odnajdujemy liryki, które złożyć się miały na tom *Anusi*. W *Nocie autorskiej*, zamieszczonej w zbiorze *Dama w jedwabnym płaszczu deszczowym* (1954) znajdujemy informację, że książka zatytułowana *Anusi* jest gotowa. Jednak tomik ów się nie ukazał. Czuchnowski opublikował utwory te w pismach: „Kultura" (1953, nr 5, s. 72; 1963, nr 10, s. 45), „Życie" (1958, nr 8, s. 16–17), „Kontynenty" (1962, nr 46, s. 7), „Tydzień Polski" (1965, nr 32, s. 6). Jak informował poeta, wiersze owe miały spełniać funkcję przypisów, komentarzy do *Szpiku egzystencji*. Po roku 1978 aż do swojej śmierci w roku 1991 Czuchnowski nie ogłaszał już nowych wierszy, zapadał w milczenie. Wiele jego utworów poetyckich z lat 1950–1973 zamieszczono tylko na łamach emigracyjnych periodyków, zaledwie część z nich (24) wydrukowana została w tomie *Poezje wybrane* (1978). Opublikowano w tym zbiorze jedynie teksty z „Kroniki" i „Oficyny Poetów". Autor *Uczty instynktów* ogłosił na łamach „Kontynentów", „Kroniki", „Kultury", „Oficyny Poetów", „Orła Białego", „Tygodnia Polskiego" i „Życia" blisko sto wierszy, które nie znalazły się w żadnym tomie. W roku 1966, w rozmowie z Januszem Kowalewskim snuł Czuchnowski plany:

> Chcę wydać w najbliższej przyszłości resztę napisanych w ubiegłych 20 latach książek: powieści „Jutrznia owadów", „Wilcze łyko"; poematy „Przechadzka w parku" i „Szpik egzystencji"; tom liryków „Anusi" a także wielką książkę „Żal po czeremchach", której dwa obszerne fragmenty wydrukowałem w „Ostatnich Wiadomościach" w Manheimie[22].

[22] *O „Czarnej koronce" z autorem M. Czuchnowskim rozmawiał Janusz Kowalewski*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1966, nr 37, s. 6.

Z wszystkich wymienionych tu utworów w formie książkowej ukazała się tylko powieść *Żal po czeremchach* (1972), reszta nadal jest rozproszona w emigracyjnych pismach.

Mówiłem wcześniej o portretach pejzaży, wśród liryków wydrukowanych w „Życiu" znajduje się wiersz *Białe i niebieskie*. Wspomniałem również o fascynacji Czuchnowskiego poezją Carla Sandburga – ciekawe może być porównanie dwóch wierszy – Carla Sandburga *Poranek nad jeziorem Michigan* (z tomu: *Miód i sól* (*Honey and salt*) – 1963) i Mariana Czuchnowskiego *Białe i niebieskie* – w których w zupełnie innych pejzażach, przestrzeniach, „grają" takie same barwy: biała i niebieska. Dwa kolory symbolizują urodę poranka. W pierwszym wierszu to miłosny splot nieba z ziemią, wodą, oznaczający jedność świata, tego, co zmysłowe z tym, co pozazmysłowe. Jagnię jest symbolem czystości, bezbronności, miękkości, także łagodności. Piękno zostało dane tylko na chwilę, podkreślona w wierszu wyjątkowość świtu pozwala też na taką interpretację – wszystko budzi się do życia, jasność zastępuje ciemność, jest to czas radości i nadziei. Nawet swego rodzaju chwila olśnienia – została w pięknie ukazana i s t o t a r z e c z y (można powiedzieć: biel sama w sobie, błękit sam w sobie, niczym kantowska rzecz sama w sobie). W wierszu Czuchnowskiego podkreślony zaś został moment przejścia nocy w dzień. Bohater utworu – młody człowiek spędza noc przy świecach, w niezwykłej ciszy i grze światła. Aury niesamowitości nie przerywa świt.

Obrazy poranków w poezji Czuchnowskiego występują bardzo często. Na przykład można przytoczyć taki oto obraz świtu w Łużnej, pochodzący z wiersza *Amantka trawy* („Oficyna Poetów" 1973, nr 3, s. 13):

Amantka trawy, paląca rosa
Zabieliła żartem łąkę w Łużnej.
Dziki bez kwitnie. Zanurza podłużne
Grupy kwiatów w sine stawy.
Błyszczy na dnie srebrny bilon.

Można o całości liryki Czuchnowskiego z okresu londyńskiego powiedzieć, iż jest inspirowana zmysłem wzroku. Na plan pierwszy wysuwa się tu kolorystyka i opracowanie szczegółu. Co ciekawe jednakże, w utworach poetyckich autora *Motyla i zakonnicy* znajdujemy niezwykle bogate i różnorodne sposoby przedstawiania świata, kojarzące się z malarstwem zarówno impresjonistów, jak i fowistów! Są np. wiersze, które przywodzą na myśl malarstwo van Dongena, Matisse'a czy Rouaulta. Te analogie z malarstwem zaznaczam tu tylko powierzchownie, wrócę do nich w dalszej części pracy, szczególnie w rozdziale zatytułowanym *Oko poety*.

Czuchnowski próbuje uchwycić słowami chwile niezwykłe, a jednocześnie powszechne, codzienne. Zwyczajne sprawy stają w centrum zainteresowania, dostrzeżone i utrwalone w słowie poetyckim zabliźniają rany, spowodowane spotkaniami z podłością ludzi.

To nastawienie wizualne „ja" mówiącego wierszy Czuchnowskiego wobec elementów rzeczywistości wiąże się z próbą zatrzymania – niczym na fotografii – zmysłowej urody ludzi, przedmiotów, elementów przyrody. Człowiek i otaczające go rzeczy – w różnych znaczeniach tego słowa – dopełniają się, tworzą jedyną, niepowtarzalną kompozycję. W wierszu *Na nocnym stoliku* (z tomu *Pola minowe*) sportretowana jest leżąca „w pościeli śnieżystej" dziewczyna, obok niej zaś „soczyste jabłka, rumiane i gładkie", „srebrna otwarta okładka papierośnicy", „kryształowa karafka", i wiele innych przedmiotów. Gra kolorów, światła i cienia, kształty, sugestywnie opisane, sprawiają, że da się ten utwór odczytać jako hymn, sławiący nasycenie barw, rozmaitość przejawiającego się w rzeczach piękna, wywołującego przeżycia estetyczne. Wiersze Czuchnowskiego, zawarte w tomach z lat 1951–1954: *Pola minowe*, *Rozłupany przez perłę*, *Motyl i zakonnica*, *Dama w jedwabnym płaszczu deszczowym* są swego rodzaju słownym ekwiwalentem malarskiego „uchwycenia chwili", piękna istnienia. Można powiedzieć, że jest to liryka posiłkująca się doświadczeniami zmysłowego poznawania świata.

Marian Czuchnowski wydał swój ostatni tomik w 1966 roku (nie licząc oczywiście wyborów: *Reporter róż* z 1974 roku i *Poezji wybranych*

z 1978). Trzy ostatnie książki poetyckie to: *Poeta*, *Na wsi* oraz *Angielska zima 47*.

Ta pierwsza pozycja wymieniona wyżej to złożony z 13 części poemat, noszący podtytuł *W setną rocznicę zgonu Adama Mickiewicza*. Opisał Czuchnowski w tym tekście losy wielkiego poety na tle dziewiętnastowiecznej historii. Jest to opowieść o życiu jednostki uwikłanej w dziejowe chwile. Pojawiający się w zakończeniu utworu obraz słońca, „gońca pokoju i życia" pozwala na optymistyczne odczytanie utworu.

*Na wsi* jest poematem, w którym w nostalgiczny sposób przywołana została pamięć o dawnej, wiejskiej kulturze. Za pomocą naiwnej, ludowej stylizacji został barwnie odmalowany chłopski świat, „weseliska", tańce, praca, miłość, wierzenia, przyroda i – najważniejsze – tradycja, której źródło nigdy nie wyschnie. Taka jest przynajmniej wiara „ja" mówiącego.

Dwa poematy, w których ostrze satyry wymierzył Czuchnowski w emigracyjną społeczność, to *Angielska zima 47* oraz opublikowana w „Oficynie Poetów" (1967) *Przechadzka w parku. Angielska zima 47* została opatrzona podtytułem *Poemat z szuflady*, pisana była bowiem w latach 1953–57. Technika reporterskiej obserwacji sprzyja dynamizacji tekstu, w którym ukazane zostały postaci groteskowe i prostoduszny chłop-żołnierz, oddający pod wpływem hałaśliwej reklamy firmy, wszystkie swoje oszczędności na pomoc dla rodaków w kraju. Dewaluacja ideałów emigracji, wartości zamienionych na pieniądze to główny problem poematu. Pod warstwą ironii kryje się poważne zagadnienie kryzysu moralnego uchodźców polskich. O *Angielskiej zimie 47* Wojciech Ligęza napisał:

> Nietrudno wykazać, że poemat posiada wiele powinowactw z *Balem w operze* Tuwima. (Jest nawet u Czuchnowskiego podobna sekwencja, gdzie „Londyn się bawi"). „Akcje słowne" polegające na wydobyciu współbrzmień i zaskakujących koligacji słów, na wyliczeniach jednym tchem arbitralnie i zarazem fantazyjnie zestawianych nazw przedmiotów wyprzedzają zmiany w świecie przedstawionym. [...] gorączkowy pośpiech

w zaspokajaniu głodu posiadania [...] Czuchnowski opisuje nie tylko z szyderstwem, ale także ze współczuciem[23].

Badacz słusznie zauważa tu dwie ważne sprawy – podobieństwo poematu *Angielska zima 47* do utworu *Bal w operze* Tuwima oraz kwestię obecności w utworze Czuchnowskiego nie tylko szyderstwa, ale i współczucia. O tym jednak dokładniej napisałem w rozdziale poświęconym temu tekstowi. Tu jedynie chciałbym przywołać słowa Czesława Miłosza o *Balu w operze*, które mogą charakteryzować również poemat autora *Rozłupanego przez perłę*:

„Bal w operze" jest gwałtowną satyrą polityczną napisaną przez człowieka zrozpaczonego[24].

Podobnie można powiedzieć o *Angielskiej zimie 47* – że jest to utwór napisany przez człowieka, który jest pełen rozpaczy i żalu z powodu tego, że emigracyjny świat po wojnie jest absurdalną zabawą, groteskowym wykrzywieniem uprawiania pseudopolityki w środowisku polskim w Londynie. Jest to utwór napisany przez człowieka współczującego zwykłym ludziom, którzy chcieliby po prostu zwyczajnie żyć po katastrofie dziejowej lat 1939–1945, żyć uczciwie po wyjściu „z piekła".

*Przechadzka w parku*, drugi z satyrycznych poematów Czuchnowskiego, stanowi pewne dopełnienie opublikowanej rok wcześniej *Angielskiej zimy 47* o obraz politycznej elity emigracyjnej. Pierwszy z sześciu fragmentów tekstu był zamieszczony osobno jako liryk w paryskiej „Kulturze". Druga część utworu przyjmuje formę ekspozycji do fabularnej opowieści, narrator zaś rolę dystansującego się komentatora wydarzeń. Na opowieść składają się żartobliwe, fikcyjne wydarzenia, które łączą występujące w nich postaci polityków emigracyjnych („ojców ojczyzny"), takie jak wizyta u lekarza w celu wyleczenia się

[23] W. Ligęza, *Uczta instynktów i lekcja historii. O twórczości Mariana Czuchnowskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 1, s. 99–100.

[24] Cz. Miłosz, *Apokalipsa według Juliana Tuwima*, „Gazeta Wyborcza" z dn. 6–7. 03. 1999 r., s. 26.

z politycznej niemocy, wizyta u wróżki, motywowana chęcią przepowiedzenia przyszłości, spotkanie z „basią prędką" („prędką do łóżka i w łóżku"), czyli kochanką polityków, posiedzenie w kawiarni. Poemat ośmiesza fikcyjną działalność, brak siły politycznej emigracji, jej kłótnie, nierealne zamiary. Tekst ten mówi o rozczarowaniu i utracie wiary w urojenia politycznej emigracji. Jak napisał Janusz Kryszak, „galeria zaprezentowanych" w poematach, o których przed chwilą mówiliśmy „typów, hochsztaplerów i „ojców ojczyzny" potwierdza niezależność postawy i przekonań Czuchnowskiego, ale i rysuje jego rzeczywistą samotność, gdyż satyryczne ostrze tych poematów nie przysporzyło zapewne ich autorowi przyjaciół. Potwierdzają to gwałtowne niekiedy i brutalne ataki części prasy emigracyjnej na poetę"[25].

Miejsce poezji autora *Powodzi i śmierci* w historii poezji emigracyjnej jest całkowicie osobne, co związane jest także z jego buntowniczym charakterem, napaściami polemicznymi, między innymi wobec środowiska emigracyjnego. Dowód tego dał Czuchnowski w przywołanym przed chwilą poemacie. Był zresztą londyński pisarz osobowością niepokorną od wczesnej młodości. Można powiedzieć, że źródłem jego buntu była uczciwość wobec swoich poglądów, szczerość, żarliwość, nawet pewnego rodzaju agresywność. To wszystko przyczyniło się do tego, że znalazł się na emigracji, pracował fizycznie, jego utwory nie mogły ukazywać się w kraju, a w środowisku polskim w Londynie nie był lubiany. Wacław Lewandowski, pisząc o recepcji powieści Czuchnowskiego *Tyfus, teraz słowiki*, zauważył:

> Najprostszym wyjaśnieniem złego przyjęcia dzieła jest przypuszczenie, że jego autora po prostu na emigracji nie lubiano i nie akceptowano. W zawężonym kręgu odbiorczym, jakim z oczywistych względów była polska publiczność literacka na obczyźnie, na opinię o utworach w większym stopniu niż to bywa w „normalnych" społeczeństwach wpływała pozycja towarzyska pisarza. Czuchnowski nie należał zaś do ulubieńców emigracyjnych elit opiniotwórczych. Nie lubiano go nie tylko jako

[25] J. Kryszak, *Urojona perspektywa*, Łódź 1981, s. 161.

> byłego komunisty-agitatora, co zresztą wybaczano mu tylko dlatego, że był również ofiarą sowieckiego terroru, ale i jako zaprzysiężonego zwolennika awangardowej estetyki i poetyki, organicznie obcej śmietance towarzysko-kulturalnej „polskiego Londynu"[26].

Konsekwentnie zatem kreował autor *Czarnej koronki* swoją osobowość oraz osobowość pisarską, nie tylko w dziedzinie poezji i prozy, ale również w swojej twórczości krytycznej. W recenzjach, artykułach, szkicach, ogłaszanych na łamach emigracyjnej prasy, nie wahał się używać sądów dosadnych z jednej strony, z drugiej zaś – metaforycznych, nie zawsze klarownych i jasnych[27]. Jeśli chodzi o poezję Czuchnowskiego – można stwierdzić, że kreuje on podmiot swoich utworów również w podobny sposób – podmiot w jego twórczości poetyckiej w przeważającej mierze jest niepokorny wobec rzeczywistości, aktywny, współczujący, chcący zmienić otaczającą rzeczywistość. To niewątpliwie kluczowa sprawa związana z poetyką tekstów autora *Pól minowych* oraz z jego trudną biografią. Na tym też polega osobne miejsce poezji Czuchnowskiego w historii emigracyjnej poezji – można zaryzykować stwierdzenie, że pozostała ona w swoich podstawach jednakowa – do wyznaczników tej twórczości zaliczyć można „szczególne uwrażliwienie na biologiczny wymiar egzystencji, instynktownie sensualistyczny odbiór świata łączony z gwałtownym przeżywaniem spraw społecznych"[28]. Te charakterystyczne cechy poezji autora *Kobiet i koni* sprawiły, że jest ona zupełnie odrębna.

---

[26] W. Lewandowski, *Tyfus, teraz słowiki – zagadki recepcji*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002, s. 135.

[27] Zob. S. Jaworski, *Marian Czuchnowski – zmiana ról, zmiana dyskursów*; R. Moczkodan, *Emigracyjna działalność krytyczna Mariana Czuchnowskiego. Rekonesans*; M. Wróblewski, *Jak jest zrobiony esej Czuchnowskiego?*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, dz. cyt.

[28] Zob. *Od redakcji*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, dz. cyt., s. 9.

W kolejnych rozdziałach zauważam podobieństwo poezji i postawy Czuchnowskiego do twórczości i światopoglądu Juliana Przybosia. Jest to tym bardziej interesujące, ponieważ autor *Uczty instynktów* wywodzi się z tradycji awangardowej i naturalną siłą rzeczy jego powojenna poezja jest przedłużeniem koncepcji języka tej formacji. Być może i w tym tkwi przyczyna osobności twórczości Czuchnowskiego i jego przemilczanie na emigracji? Podobieństwo poetyki i sposobu refleksji nad światem autora *Na wsi* do światopoglądu Przybosia można by najkrócej określić mianem „bieguna Przybosia", powołując się na słowa Jana Błońskiego, który napisał:

> Zapewne nikt nie zaprzeczy, że jeden z „biegunów" liryki pięćdziesięciolecia można symbolicznie oznaczyć nazwiskiem Przybosia. Dorobek awangardy krakowskiej jest doprawdy czymś niezwykłym. Sławiński miał na pewno słuszność, pisząc, że dla współczesnej poezji „wspólnym układem historycznoliterackiego odniesienia [...] jest awangardowy wzorzec poetycki, głównie w tym wariancie, jaki ukształtowała liryka Przybosia"[29].

Oczywiście język poetycki Czuchnowskiego jest zupełnie inny od języka Przybosia, ale w poruszanej problematyce, sposobie ukształtowania lirycznej wizji, myśli – są obaj poeci do siebie bardzo podobni. Zresztą – już w latach trzydziestych prowadzili „spór o kształt awangardyzmu"[30], a jak się miało okazać wiele lat później, dużo ich łączyło. Szerzej piszę o tym w kolejnych rozdziałach.

Najciekawszy utwór z emigracyjnej twórczości Mariana Czuchnowskiego to *Szpik egzystencji*, ogłaszany na łamach prasy emigracyjnej w latach 1962–1977 (w czasopismach: „Kultura", „Kontynenty", „Kronika", „Oficyna Poetów"). Projektując wydanie książkowe tego niezwykle

[29] J. Błoński, *Bieguny poezji*, [w:] tegoż, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 134–135.

[30] J. Kryszak, *Spór o kształt awangardyzmu (Korespondencja Juliana Przybosia z Marianem Czuchnowskim)*, [w:] tegoż, *Rzeczywistość trzecia*, Bydgoszcz 1997, s. 25–39.

obszernego poematu (prawie 5600 wersów!), zamierzał Czuchnowski uzupełnić opublikowane w prasie fragmenty–rozdziały pojedynczymi lirykami, które miały, wedle intencji poety, spełniać funkcję przypisów i komentarzy do tekstu głównego. Przyrost materiału poetyckiego warunkowany był – niczym *quasi-dziennik* – rytmem i porządkiem biograficznym[31]. W chwili wydania *Poezji wybranych* (1978) było już 16 rozdziałów poematu i taką do tej pory znamy liczbę wydrukowanych fragmentów *Szpiku egzystencji*. W *Poezjach wybranych* opublikowano tylko niektóre fragmenty czterech zaledwie części poematu: *co pisze jasno* (rozdział 10), *ten srebrny przemyt* (11), *wielki toast urodzinowy* (9), *dzwon jakiś nie wiadomo skąd* (15) – łącznie 641 wersów, co stanowi 11,4% całości tekstu. Wcześniej – w *Reporterze róż*, wyborze z 1974 roku, wydrukowano fragmenty następujących cząstek: *kruche łodygi* (rozdział 3 – 170 wersów), *co pisze jasno* (44 wersy), *ten srebrny przemyt* (91 wersów), czyli razem 305 wersów. Dokładna analiza tego tekstu podjęta została w rozdziale zatytułowanym *Szpik egzystencji – „kryształ istnienia"*.

Autor *Żalu po czeremchach* był trzykrotnie nagradzany: w 1955 roku – przez Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie, w 1962 roku – przez Oficynę Poetów i Malarzy za całokształt twórczości oraz w roku 1973 – przez Fundację Alfreda Jurzykowskiego.

W roku 1998 minęło dwadzieścia lat od wydania *Poezji wybranych*. W maju roku 1999 minęło 90 lat od urodzin poety, w roku 2001 zaś przypadła 10. rocznica śmierci. 70 lat od wydania debiutanckiego tomiku minęło w roku 2000. Marian Czuchnowski był, jak napisał Stanisław Jaworski:

> wygnany nie tylko z ojczyzny, ale także ze swojej idei[32].

---

[31] Por. J. Kryszak, *Literatura.....*, s. 128.

[32] S. Jaworski, *Marian Czuchnowski: Poetyka codzienności*, [w:] *„Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny..." Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*, studia pod red. W. Ligęzy i W. Wyskiela, Łódź 1995, s. 270.

Pod koniec życia Czuchnowski znalazł się w sytuacji swojego ulubionego poety, Norwida, mieszkając w domu opieki, pozbawiony wszystkiego, jakiejkolwiek własności, zdany na pomoc przyjaciół[33].

Pierwsze sygnały przywracania pamięci o poecie już mamy – w jego rodzinnej wsi, w Łużnej, odbyła się w dniu 11 listopada 2000 roku w Wiejskim Domu Kultury uroczystość nadania imienia Mariana Czuchnowskiego Bibliotece Publicznej w Łużnej. Przygotowano z tej okazji wystawę „Trudny życiorys. Życie i twórczość Mariana Czuchnowskiego", na której pokazano jego książki, listy, dokumenty rodzinne, prace o poecie. W ten sposób mieszkańcy regionu bliskiego autorowi *Motyla i zakonnicy* uczcili pamięć o „kronikarzu emigracyjnej codzienności". O człowieku, który mieszkał w Łużnej od 1912 roku, od momentu, gdy jego rodzina przeniosła się tutaj z Polnej koło Grybowa, gdzie Czuchnowski się urodził, 22 maja 1909 roku. W Łużnej, malowniczo położonej wsi, spędził dzieciństwo i młodość. Kształcił się w gimnazjum im. Jana Długosza w Nowym Sączu, skąd został wyrzucony. Maturę zdał w Gorlicach, studiował w Krakowie, skąd został relegowany w roku 1934 za działalność polityczną w kręgu radykalnej lewicy. I od tej chwili przebywał głównie w Łużnej, gdzie pisał i uczestniczył w życiu politycznym. Region ten – rodzinnej wsi i okolic – wracał nieustannie w twórczości autora *Powodzi i śmierci*.

Piszę o tym nie bez powodu – Czuchnowski w swojej poezji emigracyjnej daje opisy miejsc, parków, pejzaży Londynu, znajdując w nich nie tylko to, co przypomina mu miejsce, przestrzeń dzieciństwa i młodości, ale także to, co jest na początku nową przestrzenią, nieznaną i obcą, ale wraz z upływem czasu staje się bliską, piękną, swoją. Wprowadza dzięki temu do poezji nową jakość przestrzeni Londynu, polegającą na zestawieniu, porównaniu dwóch miejsc bliskich – Łużnej i metropolii nad Tamizą. Jest to także pełne bogactwo kulturowe związane z tymi przestrzeniami – językowe, obyczajowe, światopoglądowe, polityczne, historyczne itd.

[33] Cyt. za: J. K r y s z a k, *Mieszkam jak...*, dz. cyt., s. 45.

Można zatem powiedzieć, że biografia autora *Srebrnej ostrogi* była bardzo bogata. W młodości był działaczem politycznym, prozaikiem, poetą, bystrym obserwatorem życia politycznego w latach międzywojennych, reporterem w krakowskich pismach, studentem Uniwersytetu Jagiellońskiego, więźniem. Potem, w latach wojny – żołnierzem, po 1945 roku – robotnikiem, emigrantem, piszącym wiele artykułów w periodykach na obczyźnie, tłumaczem, cierpliwym kronikarzem codzienności emigrantów, notującym stylem reportażowym w poezji losy innych emigrantów, robotników.

W obu przestrzeniach – regionu Łużnej i Krakowa oraz Londynu był równie aktywny, nie zamilkł na obczyźnie, chociaż odsunął się od polityki. Czy rzeczywiście? Przecież swoją postawą, etosem emigranta-robotnika-poety dawał wyraz przekonaniom, był „jednym z pierwszych krytyków schorzeń emigracji"[34]. Obecna w poezji powojennej Czuchnowskiego „surowa przestrzeń życia zredukowanego do najprostszych, ale za to trwałych składników"[35] motywowana jest przerzuceniem zainteresowania z postawy czynnej, uwrażliwionej na działalność w kształtowaniu politycznego wymiaru współczesnego życia, na postawę zapisu lirycznego portretów pejzaży, krajobrazów, elementów miasta, ludzi w pierwszych powojennych zbiorkach wierszy, zapisu kronikarskiego powszednich, codziennych losów ludzi w *Szpiku egzystencji*. Mógł po latach stwierdzić autor *Żalu po czeremchach*: „Moja polityka skończyła się na Sanie o godzinie 6 wieczorem, 28 października 1939 r. Z podmiotu stałem się przedmiotem historii"[36]. I ta wypowiedź motywuje ów wybór zapisu lirycznego obrazu świata i przeżyć poety, który widoczny jest w tomach londyńskiego emigranta z lat pięćdziesiątych. Tak interpretuje to Janusz Kryszak:

---

[34] J. Kryszak, *Poetycki kronikarz emigracyjnej codzienności*, [w:] *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Polonijne*, z. 18, 1993, s. 49.

[35] Tamże, s. 44.

[36] M. Czuchnowski, *Rąbanie skał*, „Kronika" 1968, nr 29/30.

By dojść do tak bezpośrednio formułowanej pochwały życia regulowanego tylko niezmiennym rytmem powszechnych w naturze konieczności, musiał Czuchnowski wcześniej odrzucić wiele z tego, co dotąd w jego poezji budowało porządek świata ludzkiego bogatszy nad biologiczny przymus. Przede wszystkim najbliższą mu do niedawna sferę jednostronnie rozumianego aktywizmu społecznego, regulowanego dyscypliną ideologii, politycznych doktryn i ufnością w możliwość kształtowania historii[37].

Jednak później wrócił autor *Czarnej koronki* do „postawy czynnej, nieustannie ingerującej w schematycznie narzucający się porządek rzeczywistości"[38] – w poematach *Angielska zima 47* i *Przechadzka w parku*. Podobnym aktem ponownego zwrócenia uwagi na historię i politykę – jednak nie na planie pierwszym, a raczej w tle, podskórnie – jest zapis ludzkich losów robotników, emigrantów z różnych stron świata w *Szpiku egzystencji*. W pierwszych tomikach powojennych Czuchnowski świadomie rezygnował z podejmowania tematów dotyczących traumatycznego doświadczenia historii, komentowania bieżących spraw, angażowania się w politykę. Potem – w miarę ewolucji twórczości poetyckiej – powraca problematyka ta w utworach autora *Cofniętego czasu*, by dać niezwykły, wstrząsający i jednocześnie sugestywny w swojej prostocie i oryginalności, obraz świata i ludzi w drugiej połowie wieku dwudziestego w *Szpiku egzystencji*. Ale dopiero wszystkie te elementy składają się na pełny obraz twórczości poetyckiej Mariana Czuchnowskiego, ukazują ewolucję jego liryki, która przechodziła dwukrotnie takie same fazy – w latach międzywojennych i po 1939 roku: od liryki rozumianej jako taki sposób budowania wypowiedzi, w którym domenę tematyczną stanowią przede wszystkim wewnętrzne przeżycia, doznania, emocje, przekonania jednostki przekazywane za pośrednictwem wypowiedzi monologicznej o silnym nacechowaniu subiektywnym, podporządkowanej funkcji ekspresywnej, i często jest to liryka bezpo-

[37] J. Kryszak, *Poetycki kronikarz emigracyjnej codzienności*, [w:] *Zeszyty Naukowe...*, s. 44.

[38] Tamże, s. 49.

średnia, do liryki pośredniej, a następnie do epizacji wypowiedzi poetyckiej, czy wręcz epiki wierszowanej, silnie sprozaizowanej, w której podstawową formą wypowiedzi jest narracja i fabularyzacja świata przedstawionego. Sam poeta wówczas zostaje przesłonięty przez tekst, jak o tym pisał Cyprian Kamil Norwid:

> Zniknąć we wykonaniu dzieła! – oto sztuka!
> Kapitalniejszej nie znam precepty, i myślę,
> Że znać innej nie może uważny pracownik[39].

Ta ewolucja ukazuje, że był Czuchnowski twórcą szukającym różnych sposobów pisania o świecie i człowieku, nie zatrzymującym się tylko na tworzeniu liryki, poezji, ale także sięgającym po możliwości tkwiące w epice, powieściach, opowiadaniach, wspomnieniach i autobiograficznej prozie. Należy tu także wspomnieć o licznych artykułach autora *Motyla i zakonnicy* – one to bowiem, a także szkice i recenzje, zamieszczane na łamach „Oficyny Poetów", „Kroniki", „Orła Białego" „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza" oraz innych emigracyjnych czasopism wzbogacają obraz pisarstwa Mariana Czuchnowskiego, bowiem obok poezji i prozy, ważną jego część stanowi twórczość krytyczna, eseistyka, publicystyka[40].

---

[39] C. Norwid, *Cezar i Kleopatra*, akt III, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 5, Warszawa 1971, s. 135.

[40] Zob. przypis 27.

## Rozdział II

# Pożegnanie goryczy

Naczelną zasadą wierszy Mariana Czuchnowskiego z pierwszego wydanego po wojnie tomu poetyckiego – *Pożegnanie jeńca* (1946) jest napięcie między tym, co spokojne, ciche, jasne, łagodne a tym, co burzy ową harmonię świata i duchowości człowieka – hałasem bitewnych pól, niepokojem powodowanym ciągłym zagrożeniem śmiercią, ciemnością zapadającą nad pokrytą trupami ziemią, drapieżnością morderczych instynktów.

Jest to zestaw antynomii – bohater tych wierszy poszukuje ocalenia, zapomnienia, a przynajmniej z a b l i ź n i e n i a ran i wyciszenia odgłosów wojny, które ciągle w nim tkwią. Znajduje tymczasem wciąż ślady przeżytych chwil piekła – wspomnienia podsuwają obrazy umarłych:

Wielu w ziemi głęboko leży
Szczupłych, młodych, zabitych żołnierzy.

A te armie; armie maszerują!
Dniem i nocą ziemię, niebo prują.
Prują ciemność, mgłę, morza i lądy
Wyskakują z niebios jak ogniste prądy.
(*Do przyjaciół*, 26)[1]

[1] Wszystkie cytaty z wydania: M. C z u c h n o w s k i, *Pożegnanie jeńca*, Newtown 1946; liczba po tytule wiersza oznacza stronę.

Z jednej strony dominuje uczucie goryczy, przeraźliwego smutku, niemożność przezwyciężenia tego stanu, jest to przejmujące poczucie depresji, pustki, żalu; z drugiej zaś – próba odbudowania ładu, znalezienia takich elementów świata, które pomogłyby człowiekowi odrodzić się, oczyścić z niedawno przebytych okaleczeń duchowych.

A więc to napięcie, dramatyzm tych wierszy rozgrywa się między takimi przeciwieństwami, jak: śmierć – życie, zło – dobro, nienawiść – miłość, strach – odwaga, smutek – radość, ból – przyjemność, pesymizm – optymizm, rozpacz – nadzieja, niemoc – bunt, obojętność – pragnienie, brzydota – piękno, wreszcie: gorycz – spokój.

Można metaforycznie *Pożegnanie jeńca* nazwać tomikiem, w którym realizuje się – mówiąc słowami Gastona Bachelarda – „poetykę ognia"[2], czy inaczej: w wierszach Czuchnowskiego odnaleźć można pewien charakterystyczny rys, który zauważono już u Przybosia. Artur Sandauer proponował mówić o specjalnej figurze w poezji autora *Pióra z ognia*: nazwał ją „figurą eksplozywną". Jerzy Kwiatkowski analizował „koncepcję istnienia eksplozywnego"[3]. Owa eksplozywność występuje zatem i w wierszach Czuchnowskiego – pojawiają się tu motywy „wybuchów" dwojakiego rodzaju: realne – wojenne, oraz metaforyczne – gdy elementy świata „nasycone" są wybuchowością. Pierwsze służą ukazaniu wojennych przejść, są to zatem poetyckie relacje dokumentujące ów czas:

Sygnały, alarmowe dzwonki,
Pociski, ciemność, trwoga, krzyk.
Wystrzały, błyski, wybuch spłonki.
Pękają rury, gazu syk.
I płomień zrazu purpurowy
A potem siny i niezdrowy.
(*Atak lotniczy na South Kensington*, 23),

---

[2] G. Bachelard, *Płomień świecy*, przełożył J. Rogoziński, Gdańsk 1996, s. 10.

[3] Por. E. Balcerzan, *Wstęp*, [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, Wyboru dokonali E. Balcerzan i A. Legeżyńska, Komentarze opracowała A. Legeżyńska, Wrocław 1989, s. LIV, BN I 266.

Znowu spadli na miasto bombami.
Znowu wpadli na czołgach na ulice.
Znowu. I znowu Mokotów się pali!
Miasto straszne, miasto – dynamit!
(*Warszawo*, 29)

Wojciech Ligęza, analizując w swojej książce *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, jak w poezji powstałej na obczyźnie przedstawia się miasta heroiczne i męczeńskie, zastanawia się nad rolą opisywania w wierszach Warszawy w czasie wojny. Tak oto pisze o tekście Czuchnowskiego:

Dopiero śmierć w miejscu najlepszym z możliwych, czyli w Warszawie naprawdę znaczy. Powołując się na *Fortepian Szopena*, Marian Czuchnowski tak wyobraża sobie ostateczny wyraz poświęcenia, buntu oraz gniewu (kategoria patosu jest w tym liryku jawnie obecna):

„Jeśli przyjdzie mi zamknąć po męsku mój okres tragiczny
I runę tak samo, strzaskany na kamiennym bruku –
To chciałbym runąć, ale na twoim, Warszawo, zawziętym bruku ulicznym".

Inwokacyjność wierszy wojennych o Warszawie to jeden z najistotniejszych wyróżników opisywanej retoryki[4].

Ważnym elementem sposobu zapisu tego rodzaju utworów jest ekspresyjność, przejawiająca się w użyciu krótkich zdań, wyliczeń, pojedynczych słów, pulsującego rytmu – jak w wierszu przed chwilą przywołanym – *Atak lotniczy na South Kensington*.

Drugi rodzaj motywów „wybuchów" pełni kilka funkcji – przede wszystkim owa „figura eksplozywna" ma być wyrazem utajonej energii – świata i człowieka. Jest symbolem zwycięstwa życia nad śmiercią, metaforą buntu, podjęcia czynu, przezwyciężania niemocy. Ale nie tyl-

[4] W. Ligęza, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998, s. 29–30.

ko, bowiem „poetyka ognia" towarzyszy także emocjom zgoła odmiennym: wspomnieniom, nagłym odczuciom niepokoju, rozpaczy, trwogi, nawet w chwilach – wydawać by się mogło – przyjemnych, jak w wierszu *Nie mogę słuchać* (s. 16), gdy bohater utworu, siedząc w kawiarni, słucha muzyki i obserwuje kobiety:

Miękkie płótna, żar, fale szału,
Promienny dach nad kawiarnią.
Hamsin zadmuchał ogród białym fagotem
I perły świecą na szyjach kobiet, kruche muszle upału.
Za bukszpanowym chłodem i płotem,
Jak pożar wstaje, rosnąc pomału –
Księżyc i płonie – srebrną latarnią.
Skrzypek się schylił nad dziką melodią.
I błyszczy gors, ton i kawiarnia.
Jakby z samego gardła muzyki wyszli nagle na podium
Razem, kobieta i księżyc – wysoka latarnia.
Nie mogę słuchać dzikiej muzyki
I blasku latarń, i nocy, i nieba.
Wieczór z ciężkiej, grubej ultramaryny
I nic mi dzisiaj więcej nie trzeba.
Spadła gwiazda. Dwie. Trzy. Po kolei. To oczy młodej, nieznanej dziewczyny
Ciskają w ciemność spojrzenia – płomienne krzyki.
Raptem odprysła perła od szyi kobiety!

Nie mogłem dłużej słuchać muzyki...

(*Nie mogę słuchać*, 16)

Nagłe przypomnienie grozy spowodowało rozproszenie się spokoju, zmienia się nastrój mówiącego – psychologia zna takie fluktuacje. Warto zwrócić uwagę na synestezyjne obrazy w cytowanym wyżej fragmencie, jak np. „nie mogę s ł u c h a ć [...] b l a s k u latarń, i nocy, i nieba" (podkr. P. T.).

„Figura eksplozywna" pozwala metaforycznie ukazać uczucia żalu, przygnębienia i zniechęcenia, jest też pomocna przy wyrażeniu emocji związanych ze śmiercią (np. ojca) i trwogą przed *mysterium mortis*[5]:

Jakiż grom, jaka gwiazda przeklęta,
Świeciły nad moją kołyską?
[.....]

Gdy ojciec umierał, gasła ciężko Droga Mleczna.
Szeptem powiedział: „Mój drogi, wyjeżdżam daleko w stylu podróży".
I kiedy mnie tak samo przyjdzie zakończyć mą podróż wśród burzy,
Świeć, gromie, i pal się dalej, moja gwiazdo, przeklęta, zimna i wieczna.

Niech płonie nadal, jak niegdyś, nad moją nieszczęsną kołyską –
Śmierć, noc i gwiazda. Więcej nie chcę. To wszystko.

(*Droga Mleczna*, 20)

Ton rozpaczy, widoczny w przytoczonych wersach, obecny jest w całym analizowanym tomie, szczególnie w części *Wiersze palestyńskie* oraz *Wiersze wojenne*. W tytułowym utworze podmiot mówiący wyznaje, do czego doprowadziła go sytuacja wojny i wygnania – jest to położenie graniczne, tragiczne i beznadziejne, prowadzące nawet do myśli samobójczych:

Szaleństwo. Puśćcie. Nie mogę już więcej.
Więc to tu? Doszedłem do kresu. I dalej
Pali się miasto, deszcz, noc i kamienie.
A ja bym to wszystko wysadził w powietrze. Niech już koniec będzie.
Jak bomba uniósłbym w górę ulice, gmachy, lasy alej!
Niech dzwonią bryzgi kulomiotów, pożar i zniszczenie.

(*Pożegnanie jeńca*, 7)

[5] Zob. L. Boros, *Istnienie wyzwolone. Rozważania teologiczne. Mysterium mortis. Człowiek w obliczu ostatecznej decyzji*, przeł. B. Białecki, Warszawa 1985.

Jak pisze Janusz Kryszak:

> Rytm wyobrażeń nabiera tu charakteru wyraźnie kompensacyjnego; nie mieszcząc się w przestrzeni dostępnego mu świata, ginący człowiek daremność swą usiłuje przekroczyć w imaginacyjnym geście sprawcy totalnej zagłady. Jest sam z niszczącym go światem. Przeciwstawić mu może jedynie poryw desperacji[6].

Ta utrata nadziei powoduje myśl o nagłym samozniszczeniu, bowiem zawodzi wiara w możliwość innego przerwania zagłady. Bohater wierszy Czuchnowskiego z jednej strony odważnie przyjmuje los i silnie buntuje się przeciwko zaistniałej sytuacji, z drugiej zaś – jak w wyżej cytowanym fragmencie – nie może wyzwolić się od desperackiej myśli, uczuć rezygnacji i zwątpienia, prowadzących do śmierci:

Nie mogę spać, krzyczę po nocy,
I nigdzie nie ma dla mnie ratunku.
Jeszcze się bronię przeciw przemocy,
Jak wiatr w pustyni, wytryskam z gruntu.

Jeszcze się bronię, jeszcze zwyciężam.
Nie ustępuję i rosnę w sobie.
Poza mną cmentarz, przede mną cmentarz.
I serce całe w żałobie.

Wieje pustynny wicher i ogień.
Niech wieje wicher. Niech trzeszczy ogień!
W taką noc wichru, żalu i lęku
Niechby już serce nagle mi pękło!

(*Hamsin*, 12)

---

[6] J. K r y s z a k, *„Jeszcze się bronię, jeszcze zwyciężam" (O powojennej poezji M. Czuchnowskiego)*, [w:] tegoż, *Urojona perspektywa. Szkice literackie*, Łódź 1981, s. 151–152.

To właśnie ś m i e r ć jest najważniejszym problemem wpisanym w tematykę wierszy Czuchnowskiego z *Pożegnania jeńca*. Już pierwszy człon tytułu tego tomu odsyła do pola semantycznego związanego m. in. ze śmiercią. W wierszu tytułowym mowa jest o pożegnaniu rodzinnego kraju na zawsze, bohater ma świadomość niemożności powrotu do Polski, ale i do życia – znajduje się w sytuacji rozpaczliwej, krok od śmierci. Żegna się z życiem, bowiem odczuwa ciągłe zagrożenie. Zdaje sobie sprawę z tego, iż znajduje się w niewoli, z której nie uda mu się powrócić do życia. Pola semantyczne słów „jeniec" oraz „pożegnanie" odsyłają do ważnych kwestii antropologicznych i filozoficznych: życia i wolności, śmierci i niewoli. W utworach Czuchnowskiego problemy te pojawiają się od pierwszych tomów. I już wówczas autor *Kobiet i koni* wybierał postawę aktywną, uczestnicząc w wydarzeniach swego czasu. Tak pisał Aleksander Chłopek o pierwszym zbiorze Czuchnowskiego:

> Postawa aktywna to konieczność, którą poeta rozumie. I w pozostałych utworach *ja* liryczne dopracowuje się właśnie takiej postawy, w żmudnym przezwyciężaniu słabości, rozpaczy i świadomości śmierci[7].

Ale można także odczytać tytuł tomu w kontekście powojennych losów autora *Reportera róż* – jest to zbiór, w którym Czuchnowski próbuje zwyciężyć gorycz, w tym sensie „jeniec" – bohater wierszy i autor, więziony w sowieckich łagrach, jest ocalony z wojennej zawieruchy, udaje mu się przeżyć, mówiąc metaforycznie – żegna się więc ze śmiercią, znajduje wolność w przyjęciu losu emigranta. Zdany w każdej chwili na śmierć, odczuwa i zauważa życie w najdrobniejszych jego przejawach. Stąd w jego poezji owa „figura eksplozywna", „poetyka ognia" – symbol energii oraz witalności natury i człowieka. Przytoczmy wiersz *Nadmorska*, w którym każdy przywołany fragment krajobrazu naładowany jest „wybuchowością":

---

[7] A. C h ł o p e k, *U progu dojrzałości. O poetyckim debiucie Mariana Czuchnowskiego*, „Prace Historycznoliterackie", t. 8, Katowice 1978, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, nr 204 (nadbitka).

S t r z e l a morze o brzeg.
Rury stalowe, płomień i śnieg.
Bulwar się w i j e, k u r c z y i d r ż y.
Dale z a b ł y s ł y, jak młode bzy.
Z dalekich bzów, armat i powiek
W y s t r z e l i ł płomień: samotny człowiek.
S t r z e l a j falo o brzeg!
Niech sypie płomień i śnieg!
Chodzę t r a f i o n y śmiertelnym pociskiem,
Hukiem morza, armat i błyskiem.
Torpedę ł a d u j! W a l! We mnie b i j!
Niech mię w y p a l i kłąb rudych żmij.
Kołuje bulwar, ja, rury, lazur.
Niebo d r a ś n i ę t e przez srebrny pazur.
To księżyc świeci. Fala szorstka.
I burza, i ty – wysmukła i nadmorska.
Słyszysz? Wody grają. Ogromny marsz żałobny.
Oczy: morze! Tonę – krzyk nieprawdopodobny.
(*Nadmorska*, 18 – podkr. P. T.)

Warto w tym miejscu zauważyć, jak j ę z y k w o j n y wypełnia sobą szczelnie l u d z k ą m o w ę, że już inaczej nie można mówić o świecie; to zatem także problem językowy, a nie tylko psychologiczny. Wojna sprawia, że ludzki język także r e d u k u j e się do językowych znaków wojny, wydaje się być j ę z y k i e m k o m p l e t n y m, w którym można opisywać całość świata[8].

[8] Z wielu opracowań dotyczących problematyki języka i literatury czasów wojny zob. następujące pozycje: D. D ą b r o w s k a, *Romantyzm i wojna*, Szczecin 1991; J. Ś w i ę c h, *Poeci i wojna*, Warszawa 2000. Warto tu wspomnieć także o artykule, w którym mowa jest o wzajemnych relacjach między językiem ogólnym a indywidualnym językiem pisarza – W. W. W i n o g r a d o w, *Język artystycznego utworu literackiego*, przeł. J. K u l c z y c k a, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór tekstów i opracowanie M. R. M a y e n o w a, Z. S a l o n i, Warszawa 1970, s. 355–412.

W przytoczonym utworze bohater, obserwując obraz natury, zauważa jej bujność i dynamikę. Już w wierszach z okresu międzywojennego była widoczna – jak zauważył Janusz Kryszak – „intensywność zmysłowego doświadczenia, w którym odczucie biologicznego podobieństwa postrzeżeń przechodzi niejako w sugestię ich metamorfozy, a wypowiedź poetycka nastawiona jest głównie na to j a k zawrzeć w języku jednoczesność oszałamiającej bujności świata zewnętrznego i impulsywność podmiotowej wrażliwości, pozwala pominąć ewentualny niepokój kryjący się w poczuciu osobności człowieka"[9]. W wierszu *Nadmorska* owo natężenie, energia natury dodatkowo wzmocniona została odgłosami wojennych wybuchów. Na pierwszy plan wysuwa się tutaj ogromna dramaturgia ciszy, szumu morza i wewnętrznego krzyku przerażenia bohatera utworu. Jego stan psychiczny oddaje słowo z ostatniego wersu – „tonę". W kontekście słów poprzedzających ten czasownik przeżycia mówiącego potęgują zmysły wzroku i słuchu, za pomocą których realność obserwowanego obrazu natury wywołuje wyobrażeniową, metaforyczną sytuację zagrożenia i śmierci.

Nie należy jednak interpretować tego tekstu li tylko w kontekście tomu i okoliczności wojennych. Owszem, owo napięcie między życiem i śmiercią, obserwowane w obrazach natury przywołuje podobieństwo wojny i oddalenia, jak np. w wierszu *Nocne ogródki* (s. 18), w którym arkadyjską wizję elementów pejzażu burzy nastrój „ja" lirycznego – czarne cyprysy przypominają mu „wdowy w żałobie", a to skojarzenie prowadzi go do myśli, że nie ujrzy więcej adresatki wiersza.

Wiersz *Nadmorska* porusza o wiele poważniejszą problematykę. Jest nią przerażenie i samotność człowieka wobec ogromu świata, okrucieństwa natury. Refleksja nad odczuciem natury przez człowieka jest obecna w całej poezji Czuchnowskiego. W kolejnych tomach będzie poeta opisywał obecność ludzi w świecie, rzeczywistości, będzie „rejestrował świat" w malarskich ujęciach. Ważnym składnikiem tych wierszy jest światło, kolorystyka, uwrażliwienie na szczegół.

[9] J. K r y s z a k, *Poezja ziemi. Międzywojenna twórczość poetycka Mariana Czuchnowskiego*, Warszawa 1984, s. 103.

W książce *Płomień świecy* Gaston Bachelard poświęcił jeden rozdział „samotności marzyciela świecy", w którym analizuje ontologię samotnika. Płomień odosobniony stanowi tu świadectwo samotności. W wierszu *Nadmorska* Czuchnowski pisze:

Wystrzelił płomień: samotny człowiek.
(*Nadmorska*, 18)

Porównanie człowieka do płomienia i dookreślenie jego sytuacji egzystencjalnej poprzez przymiotnik „samotny" ujawnia głębokie możliwości interpretacyjne. W takim odczytaniu wiersz ten porusza problematykę zderzenia dwóch żywiołów: wody i ognia, dwóch porządków rzeczywistości – natury i człowieka. Samotność człowieka jest tutaj podwójna – bowiem jest on daleko od swoich rodzinnych miejsc, kraju, bliskich, przestrzeni zaprzyjaźnionej i bliskiej – *orbis interior*, znajduje się w przestrzeni obcej – *orbis exterior*, ale jego samotność jest przede wszystkim e g z y s t e n c j a l n a, doświadczona. Problem ten pozostaje do przemyślenia: być może status samotnika, mieszkańca własnych marzeń, mógłby jednoczyć analizowane tu wątki podwójnego osamotnienia – egzystencjalnego i wygnańczego, estetyzmu przezwyciężającego rozpacz, odbudowy ładu świata, gry imaginacji nastawionej na działanie uczuć tkliwych i opiekuńczych. „Samotność marzyciela świecy" pozwala wydobyć ze świadomości refleksję człowieka na temat życia i śmierci, jego odczuć lęku przed nicością w obliczu groźnej potęgi natury.

Bohater liryki Czuchnowskiego próbuje przezwyciężyć ową trwogę, odnaleźć swoje miejsce w naturze. Szuka ładu, który ma zaleczyć psychiczne rany spowodowane wojną. Obserwuje pejzaże, kwiaty, drzewa, zjawiska kosmiczne, próbuje zanotować swoje wrażenia płynące z tych obserwacji, by znaleźć dzięki temu harmonię świata, zburzonego w tych latach. Początkowo – w pierwszych swoich tomach emigracyjnych – zapisuje to, co uchwycić zdoła w siatkówce oka, zdaje się nie dostrzegać ciemnych stron rzeczywistości, by nie naruszyć – jak się wydaje – odbudowanego z takim mozołem porządku, bo może on runąć i kolejna pró-

ba zakończy się porażką. Czuchnowski ucieka w piękno, szuka go z determinacją, tropi w codziennych obserwacjach parków, krajobrazów, roślin. Ma to być rodzajem terapii – piękno jest lekarstwem na rozpacz, jak pisała Simone Weil. Autor *Motyla i zakonnicy* dostrzega urodę kobiet – nawet w ich, wydawać by się mogło na pierwszy rzut oka, nieatrakcyjności. Powoli powraca w tej poezji zainteresowanie sprawami człowieka, ze wszystkimi jego cierpieniami i problemami. Początkowo odwraca się Czuchnowski od historii, stara się nie poruszać problematyki związanej z polityką, jest to zresztą cecha charakterystyczna całej emigracyjnej poezji, która powstawała w latach powojennych i pięćdziesiątych.

Tak zarysowana ewolucja poezji autora *Trudnego życiorysu* łączy się również ze sposobem zmiany języka poetyckiego i formy: od regularnych wierszy stroficznych, rymowanych do rozbudowanych, stychicznych całości poematowych, silnie sprozaizowanych. Piszę o tym w tym miejscu, by zasygnalizować fakt, że w tym pierwszym powojennym zbiorze powrócił Czuchnowski do tradycyjnej poetyki, wiersze w przeważającej mierze cechuje regularność stroficzna i rymowa.

Można rozwój ten zilustrować w postaci następującej:

liryka →

↑

poematy poematy

↓

← liryka

Okrąg ten przedstawia ewolucję poezji Czuchnowskiego. W latach 1930–1939 rozpoczynał od liryki i nią kończył ten okres – wydał po poematach ostatni wiersz przed wojną w roku 1939, w książce poświęconej osobie i dziełu Leona Świeżawskiego. Był to utwór okolicznościowy – *Elegia na śmierć doktora Leona Świeżawskiego*. Podejmował on ten sam rodzaj wiersza, jaki zaprezentował w debiutanckim zbiorze *Poranek goryczy*[10]. Nową fazę swojej poezji rozpoczął także od takiego ro-

[10] Zob. J. K r y s z a k, *Poezja ziemi...*, dz. cyt., s. 217.

dzaju tekstów – obejmując redakcję „Gazety Polskiej" w roku 1943, wydrukował tam wiersze z pierwszego tomiku. Trzy lata później ukazało się *Pożegnanie jeńca*, zawierające – jak wcześniej wspomniałem – tradycyjnie ukształtowane utwory. Potem autor *Rozłupanego przez perłę* wydawał poematy, ale równocześnie ogłaszał w prasie krótsze wiersze (sam tytuł miał informować o materii – np. *Okruchy cukru i inne Mini-liryki z lat 1952–1968*, „Oficyna Poetów" 1969, nr 1; *Liryki z lat 1952–1968*, „Kronika" 1968, nr 15–16, nr 21, nr 29–30, nr 34–35, nr 44–45). Ostatnim etapem jego poezji była także liryka – w 1974 (nr 3) wydrukował w piśmie Bednarczyków 7 najwcześniejszych wierszy z lat 1927–1932, a cztery lata później 8 utworów z lat 1928–1930 („Oficyna Poetów" 1978, nr 4), które nie znalazły się w żadnym jego tomie, niektóre z nich były ogłaszane na łamach „Lotu" – szkolnego pisma nowosądeckiego gimnazjum, którego Czuchnowski był uczniem. Tam właśnie autor *Na wsi* debiutował wierszem *Noc* („Lot" 1927, nr 2).

Zakończył zatem autor *Pieśni o Nowym Sączu* swoją poetycką działalność liryką – najwcześniejszymi wierszami, powrotem do przeszłości. Należy jednak w tym miejscu odnotować fakt, że wydrukowano jeszcze, i to w dodatku w piśmie krajowym (!), w roku 1983, fragment utworu Czuchnowskiego *Dzień bez tytułu*, z tomu *Reporter róż* (1932). Ogłoszono go na łamach tygodnika „Tak i Nie" w bloku zatytułowanym *Ziemia na lewo*, obok dwóch innych tekstów – Jasieńskiego *Ze wstępu do „Słowa o Jakubie Szeli"* oraz Stanisława Ryszarda Stande *Śledztwo*[11].

W ostatnich trzynastu latach życia autora *Żalu po czeremchach* nie pojawiły się zatem jego wiersze na łamach czasopism. Mimo to był poetą,

[11] „Tak i Nie" 1983, nr 1, s. 7. Fragment wiersza Czuchnowskiego przedrukowano z błędem – dano pierwsze 9 wersów, nie zaznaczono dalej, że jest dalszy ciąg znakiem „[...]", lecz wstawiono znak „* * *", sugerujący, że tak jest w oryginale, a przecież tekst ten składa się z 6 strofoid, każda z nich rozpoczyna się od akapitu! Dalej – po tym znaku dano 12 wersów z końcówki cząstki pierwszej i początku drugiej wiersza, nie rozdzielając ich! Nie zaznaczono więc, że są to kolejne strofoidy. Ale pozostaje rzecz istotniejsza – wykorzystano do celów ideologicznych, propagandowych tekst poety, którego przez wiele lat nie można było drukować w kraju!

o którym pamiętano – należy zaznaczyć, że to w tym okresie pojawia się szereg prac o twórczości Czuchnowskiego: Kryszaka (1972[12], 1981, 1984), Kłaka (1974[13], 1978), Chłopka (1978), Pieszczachowicza (1978), Barańczaka (1979), Burkota (1980), Lee (1982), Jaworskiego (1984, 1995), Ligęzy (1991)[14].

Pożegnanie goryczy w latach powojennych powodowało zatem redukcję lirycznego zainteresowania na rzecz próby odbudowywania ładu. Stąd już w *Wierszach angielskich* dominują obrazy przyrody, a tylko czasem pojawiają się ciemne tonacje. Prowadziło to do rozstania z goryczą. A właśnie to słowo jest szczególnie waloryzowane w poezji autora *Pól minowych*. Pisze Wojciech Ligęza:

> Poczynając od poranku – pory życia Mariana Czuchnowskiego przesycone są doświadczeniem goryczy: więzień, zesłania, wojny, emigracji, wydziedziczenia, samotności[15].

Można zatem powiedzieć, że cała twórczość poetycka autora *Motyla i zakonnicy* jest próbą przezwyciężania owej „goryczy" – szczególnie w *Szpiku egzystencji*, gdzie problemy i uczucia ludzi są przejmująco ukazane jako odnajdywanie szczęścia pośród codziennych spraw ciężkiego życia: pracy, kłopotów materialnych, zawiedzionych miłości, przemijania, zawieruch historii i losu.

Od pierwszego tomu liryków Czuchnowskiego odbywa się walka z ciemnymi stronami rzeczywistości. Lekiem na smutek staje się aktywność i życiowa energia. Przypomnijmy, co o tym pisze Kryszak:

---

[12] Pierwsza praca o Czuchnowskim ukazała się w 1972 roku w „Twórczości" – był to tekst Janusza Kryszaka *„Próbować wciąż być". O poezji Mariana Czuchnowskiego*, „Twórczość" 1972, nr 5, s. 124-127.

[13] Zob. T. Kłak, *Kobiety i konie*, „Teksty" 1974, nr 2.

[14] Zob. *Wprowadzenie*.

[15] W. Ligęza, *Uczta instynktów i lekcja historii.O twórczości Mariana Czuchnowksiego*, [w:] tegoż, *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001, s. 138.

> Niewątpliwie tonem zasadniczym, który w zbiorze *Poranek goryczy* Czuchnowskiego wybija się na plan pierwszy, jest szczególna kategoryczność formułowanych mową poetycką p o w i n n o ś c i, odnoszących się do sposobów zachowania człowieka w świecie. Wiersze tego zbioru przynależą gatunkowo do liryki apelu, wypowiedź ma tu charakter jawnie retoryczny, podmiot jej bywa najczęściej mentorem werbalizującym sferę powinności, wzywa do jej praktycznego stosowania[16].

Po wojnie *antidotum* na gorycz stanie się przyroda, piękno świata i kobiet, życia, natury. Ważna jest tutaj opozycja wieś–miasto, pamiętać trzeba bowiem, że w latach międzywojennych tłem dla bohatera wierszy jest wieś, na emigracji zaś – poszukiwanie w londyńskiej metropolii elementów nieskażonej cywilizacją przyrody. Jak pisze Janusz Kryszak:

> Przeżycie obcości, warunkowane świadomością emigranta, w sposób naturalny dramatyzowało wszelkie próby porozumienia, a uczuciowość podminowana nostalgią nierzadko też znajdowała ujście w porywach desperacji. [...]
>
> Ale faktem jest też, że wśród poetów-emigrantów tej doby Czuchnowski bodajże najwcześniej podjął staranie o oswojenie własnej wyobraźni i uczuciowości z konkretem sytuacyjno-przestrzennym i przedmiotowym[17].

Interesujące w powojennej twórczości poetyckiej Czuchnowskiego są realizacje wierszowe, które przynoszą pełne ciepła, łagodności i urody obrazy kobiet, ale szczególnie intrygujące są te fragmenty liryczne, które można nazwać dysonansowymi w tonacji tej poezji. W *Pożegnaniu jeńca* owa dysharmonia przejawia się – jak pisze Wojciech Ligęza – w konflikcie „pomiędzy tyrtejską powinnością a osobistymi zwierzeniami. I również między dynamiką aktualnych zdarzeń a nieruchomym kształ-

---

[16] J. K r y s z a k, *Poezja ziemi...*, dz. cyt., s. 33–34.

[17] Tenże, *Poetycki kronikarz emigracyjnej codzienności*, [w:] *Sylwetki pisarzy emigracyjnych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego", MLIX, Prace Polonijne z. 18, 1993, s. 45.

tem wspomnień. Poezja ta została napisana na dwa, nie całkiem zestrojone ze sobą głosy: zbiorowy oraz indywidualny, choć miara wyznawanych idei oraz styl wypowiedzi dostosowane zostały raczej do oczekiwań czytelników-żołnierzy, którzy w chwili historycznej próby nie interesowali się przecież poetyckim nowatorstwem"[18]. Daje się ów konflikt uchwycić u Czuchnowskiego – twierdzi dalej badacz – „we wzajemnie sprzecznych nastawieniach: entuzjazm zbiorowy blisko graniczy ze smutkiem prywatnych wyznań. [...] Lament, czasowe poddanie się poczuciu beznadziejności oraz stanom rozpaczy zasadniczo wydają się obce temperamentowi Czuchnowskiego. Bardziej charakterystyczna dla tego poety jest postawa męstwa zmagającego się z grozą zdarzeń"[19]. Janusz Kryszak zaś zauważa:

> Ów pierwszy tomik to zbiór niewątpliwie wewnętrznie skłócony, poetycko niespójny, ale niespójnością różnych możliwości, z których niebawem wykrystalizować się miała w miarę jednorodna koncepcja poezji[20].

Przyszła koncepcja poezji, o której w przytoczonym zdaniu jest mowa, ujawniona zostanie szczególnie w *Wierszach angielskich*. Zachwyt nad rzeczywistością ma pomóc zapomnieć to, co było, odzyskać utraconą równowagę i wiarę w możliwości słowa pisanego:

> Nie miał racji Adorno twierdząc, że po Oświęcimiu literatura jest już niemożliwa, gdyż, jak się okazało, jest nie tylko możliwa, ale wręcz konieczna. To ona bowiem leczy zadane przez „czas pogardy" rany i stawia zrodzone z tamtych doświadczeń pytania [...][21].

Na pytanie: jak mam odrodzić się z popiołów wojny, odpowiada Czuchnowski: przyjmując los emigranta, zapisywać urodę codzienności.

---

[18] W. Ligęza, *Uczta instynktów...*, dz. cyt., s. 129.
[19] Tamże, s. 129–130.
[20] J. Kryszak, *„Jeszcze się bronię, jeszcze zwyciężam"...*, dz. cyt., s. 149.
[21] J. B.-K., *Noty*, „Kwartalnik Artystyczny" 2001, nr 1, s. 186.

W wierszach pojawiają się jeszcze elementy rozpaczy i nostalgii (*Fakt*), wspomnień – rodzinnego miasta (*Westchnienie*), ukochanej (*Pocałuj, W snach, W drodze, Pochwała ciała*), ale uczucia te wypierane zostają przez zainteresowanie nowym miejscem. Kieruje ono myśli mówiącego ku przeszłości, powraca on pamięcią do swego rodzinnego miejsca, za którym tęskni. Przestrzeń Londynu, jego ogrody i parki, zaczynają być poznawane. Nowa przestrzeń emigranta z Łużnej jest przez mówiącego przyjmowana wszystkimi zmysłami. Na plan pierwszy wysuwa się tutaj zmysł wzroku. Zmysłowość jest związana nie tylko z czasem teraźniejszym, lecz również z czasem przeszłym: ze wspomnieniami. Dobrym tego przykładem jest wiersz *W snach*:

Głos miłej mi się przyśnił.
Brzęknął, jak skarga komarowa.
Jak smak wiśniowych liści
Zapachniała jej głowa.

Ja tę głowę w dłonie brałem.
Czarne włosy całowałem.
Rozchylone, tkliwe usta
Za najsłodsze zawsze miałem.

Nigdy, nigdy nie zapomnę
Wdzięcznych piersi, gdy spazmują,
Przecierając nieprzytomne
Oczy w snach, co życie trują.

(*W snach*, 40)

Zmysł wzroku – „oko poety" pozwala uważnie obserwować otaczający świat, jest pierwszym etapem poznania. Baczna percepcja prowadzi także do zachwytu, odnajdywania piękna. A to już domena estetyki – to ona pomaga zapomnieć Czuchnowskiemu o okrucieństwie wojny i niedoli wygnania.

Oko poety rejestruje szczególnie obrazy kobiet. W *Wierszach angielskich* znajdujemy utwory, które można nazwać hymnami na cześć kobiecego ciała. W wierszu *Sąsiadka* kobieta jest sportretowana w niezwykły sposób – ów element eksplozywności, o którym mówiliśmy wcześniej, nasyca wizerunek obserwowanej przez mężczyznę sąsiadki. W trzech ośmiowersowych strofach znajdujemy opowieść o kobiecie, która siada w oknie naprzeciw mówiącego:

Na czwartym piętrze, tuż nad parkiem.
Londyn poniżej. Dymi groźnie.
(*Sąsiadka*, 44)

Ciało kobiety przedstawione jest w barwach jasnych, świetlnych, błyszczących, wyraźnych – twarz świeci, włosy są czerwone, ich obraz dodatkowo wzmocniony został przez sformułowanie „Ognisty węzeł ponad karkiem", szyja błyszczy, usta lśnią. W ostatnim fragmencie przedstawione są kolory ubrania – „Kremowa bluzka z czarną kryzą/Błysła i żółty jedwab jej stanika". Kulminacja gry ostrych, jasnych barw pojawia się w końcowych wersach wiersza:

Mnie się wydało, że to ciało
Tak błyszczy w sukni. Że ją pali.
Że ją płonącą w oknie widzą
Ludzie – i krzyczą, biegnąc dalej.
A ona w górze wciąż tak śmiało
Świeci, i płonie z naprzeciwka!
(*Sąsiadka*, 44)

Zmysłowość, widzenie kobiety w taki sposób służy uwypukleniu pewnych jakości, tkwiących w rzeczywistości, w ludziach, w świecie, w przyrodzie – potencjalna wybuchowość, energia, jaskrawość są cechami przynależnymi życiu, witalności. Świat natury jest „ucztą instynktów", mówiąc słowami samego Czuchnowskiego. Człowiek w tym świecie

odnajduje elementy, które wzbudzają zachwyt. W wierszu *Sąsiadka* sytuacja liryczna ukazuje wyładowanie energii w przyrodzie – gromadzą się chmury, pada deszcz, potem świat budzi się do życia po uśpieniu deszczowym. Zapachy, szmery, światło, przebijające się przez zanurzony w szarości krajobraz to części składowe opisu rzeczywistości dostępnej zmysłom, najbliższej okolicy, w której w zasięgu oka na plan pierwszy wysuwa się kobieta siedząca w oknie. Jest ona przedmiotem zainteresowania, zwraca uwagę, „żywi oczy" – mówiąc słowami Tadeusza Peipera z wiersza *Football.*

W zamykającym tomik utworze *Piosenka z Hyde Parku* znajdujemy stan odnalezienia spokoju, zapomnienia, pożegnania goryczy, oraz zapowiedź nowego etapu poezji Czuchnowskiego: portret parkowego krajobrazu przypomina przestrzeń bukoliczną.

Powtórzone pięciokrotnie w ostatniej cząstce wiersza słowa „do widzenia" są symbolicznym pożegnaniem owej arkadyjskiej przestrzeni, ale jak się okaże, w kolejnych tomikach będzie bohater wierszy Czuchnowskiego do niej nieustannie wracał. Jest to także pożegnanie z czytelnikami – zamknięcie książki. Na kolejną, *Pola minowe*, czytelnicy będą czekać pięć lat. Jest to wreszcie o s t a t e c z n e pożegnanie goryczy, tytuł liryku mówi o tym, iż jest to piosenka, można zatem odczytywać ją jako zaklinanie rzeczywistości, próba zamknięcia pewnego etapu w biografii i twórczości. Nie da się zapomnieć o przeszłości, o losie wygnańca, ale można odnajdywać radość i piękno w nowym krajobrazie. Poezja stanie się „malowaniem słowami", przestrzeń Londynu anektowana przez wyobraźnię twórcy – emigranta będzie ukazywać swoje jasne strony.

I te właśnie odcienie barw będą najważniejszym składnikiem budowania sytuacji lirycznych w poezji autora *Kobiet i koni.* „Figura eksplozywna" będzie się pojawiać z ogromną częstotliwością – niemal w każdym tekście. Przeżyciom bohaterów tych liryków będzie towarzyszyć tło przyrody oraz elementów miasta – uczuciom postaci przyporządkowane zostaną subiektywnie selekcjonowane obrazy rzeczywistości, fragmentów pejzażu, które pomagać mają wyrażeniu stanów emocjonalnych lu-

dzi ukazanych w poezji autora *Motyla i zakonnicy*. Jest to jeden ze składników owego napięcia, o którym była mowa – z jednej strony krajobrazy pomagają bohaterom wierszy odzyskać psychiczną równowagę i spokój, z drugiej zaś burzą uczucia łagodności, arkadyjską wizję przestrzeni, ciszy i szczęścia. Często dzieje się tak, że liryki mają jedną, dominującą tonację – radości, obserwacji piękna, chwilowego zachwytu lub smutku, zamyślenia, melancholii, a nawet rozpaczy, ale też pojawiają się takie teksty, w których pojawia się nagle coś, co rozbija harmonię. Dobrym tego przykładem jest taki oto fragment wiersza *Spokój* z tomu *Motyl i zakonnica*:

[...] kochasz noc, pachnące siano, czad jeziora,
Miłości spokój, chociaż pora
Wieczoru wnosi do krwi zamęt?

Często także podczas czynności powszednich w pole widzenia bohaterek liryków przedostaje się jakiś obraz przyrody, który zostaje nagle dostrzeżony. Na przykład w momencie układania przez kobietę włosów w wierszu *Przedmieście na przedzimiu* (z tomu *Dama w jedwabnym płaszczu deszczowym*), w pole jej percepcji przedostają się takie bodźce zewnętrzne, na które reaguje kolejno różnymi zmysłami – najpierw dotykiem, potem słuchem, wzrokiem, wreszcie – zapachem. Te bodźce związane są z zajęciem upiększania urody – z kręceniem włosów, a więc uwaga kobiety skierowana jest ku własnej osobie. Na ten obraz nałożony zostaje obraz kolejny, można powiedzieć, że technika taka przypomina sposób filmowania – pojawiają się elementy natury i cywilizacji. Bohaterka obserwuje to, co widzi za oknem. Tytuł wskazuje na konkretyzację „akcji" tego wiersza – czas i przestrzeń: *Przedmieście na przedzimiu*, w takiej właśnie, konkretnej sytuacji rozgrywa się scena układania włosów. Na przykładzie tego tekstu widać wyraźnie, że w poezji Czuch-

[22] W. Ligęza, *Uczta instynktów i lekcja historii.O twórczości Mariana Czuchnowskiego*, [w:] tegoż, *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001, s. 117.

nowskiego ważna jest rzeczywistość dostępna zmysłom, jak zauważył Ligęza – „sensualna wrażliwość obejmuje wszelkie przejawy istnienia"[22].

Bohater wierszy autora *Trudnego życiorysu* jeszcze długo będzie odczuwał gorycz oddalenia i pamięci wojny, ale już od pierwszego powojennego zbioru powróci do somatycznej erotyki, o której tak pisał Tadeusz Kłak:

> Poetę fascynuje wyłącznie zachowanie się ciał (by nie powiedzieć: ludzkiego mięsa), jego wonie, zapachy, barwy, kształty i rytmy. A zawsze podkreślana jest odpowiedniość i paralela człowieczeństwa i całej natury, jednego całego kosmosu[23].

Erotyka i piękno kobiet oraz uroda świata dostrzeganego wszystkimi zmysłami będą kolejnym etapem poezji Czuchnowskiego, na plan pierwszy wysunie się impresyjność wierszy, proces patrzenia stanie się naczelnym motywem tej liryki.

---

[23] T. K ł a k, *Kobiety i konie*, „Teksty" 1974, nr 2, s. 82. Cyt. za: W. Ligęza, dz. cyt., s. 118.

## Rozdział III

# Oko poety

Dwa znane cytaty mogą charakteryzować doskonale poetykę Mariana Czuchnowskiego, szczególnie widoczną w jego liryce na początku lat pięćdziesiątych, kiedy ukazały się kolejno cztery tomy: *Pola minowe* (1951), *Rozłupany przez perłę* (1952), *Motyl i zakonnica* (1953) oraz *Dama w jedwabnym płaszczu deszczowym* (1954), ale i obecną w późniejszych fazach pisarstwa londyńskiego emigranta. Pierwszy fragment świetnie określa najważniejsze kręgi problemowe tej twórczości – zainteresowanie Czuchnowskiego p i ę k n e m i p r a c ą, to znaczy odnajdywaniem w świecie dostępnym za pomocą zmysłów ładu istnienia, harmonii człowieka i świata, prowadzącej do zachwytu. Praca zaś jest tym składnikiem rzeczywistości, który ocala – krótko mówiąc – przed rozpaczą. Oto ów znany cytat z *Promethidiona* Norwida:

> Bo piękno na to jest, by zachwycało
> Do pracy – praca, by się zmartwychwstało.

Pojęcie piękna i pracy w twórczości Czuchnowskiego pokrewne jest tej Norwidowskiej formule. Warto tu przywołać nazwisko innego emigracyjnego poety, który podobnie rozumiał te koncepcje – Tadeusza Sułkowskiego. Dla Czuchnowskiego – podobnie jak dla autora *Tarczy* – ważna była postawa życiowa i poetycka Norwida. W twórczości po-

etyckiej Sułkowskiego – jak pisze krytyk – poczesne miejsce zajmuje wywiedziony z filozofii Brzozowskiego kult pracy fizycznej[1]. W pisarstwie Czuchnowskiego niezwykle istotnym składnikiem świata przedstawionego jest problematyka pracy fizycznej. Przede wszystkim będzie ona widoczna w poemacie *Szpik egzystencji*. W niniejszym rozdziale skupimy się jedynie na kategorii piękna, o pracy mowa jest podczas analizy *Szpiku egzystencji*.

Piękno jest najważniejszym zagadnieniem liryki autora *Na wsi* z początku lat pięćdziesiątych, to ono pozwoliło bohaterowi wierszy z pierwszego powojennego tomu *Pożegnanie jeńca* przezwyciężyć traumatyczne doświadczenia lat 1939–1945, zapomnieć o złej przeszłości i odrzucić historię[2]. Co dla Czuchnowskiego jest pięknem, jakiego dokonuje wyboru z postrzeganej rzeczywistości, jaką ono pełni funkcję? Otóż autor *Uczty instynktów* dostrzega piękno w najcodzienniejszych, zdawać by się mogło – pospolitych i wcale nie urodziwych na pierwszy rzut oka, czynnościach i zdarzeniach. A więc w sytuacjach powszednich, jak np. w parzeniu porannej kawy, robieniu toalety przez mleczarkę, rozmowie z ludźmi, obserwowaniu ich – jak wyglądają, co robią, jak się ruszają, pracują. Dostrzega Czuchnowski piękno w obrazach poranków, w mijanym po drodze do pracy czy z pracy krajobrazie miasta – domów, parków, ogrodów, drzew, kwiatów. Oko poety[3] obserwuje barwy świata, interesuje

---

[1] Zob. K. Ćwikliński, *Idea i rzecz*, Londyn 1987, s. 151.

[2] Warto w tym miejscu przywołać interesujące spostrzeżenia Simone Weil dotyczące piękna: „Piękno jest tajemnicą; jest czymś najbardziej tajemniczym tu, na ziemi. Ale jest faktem. Wszyscy, nawet istoty najbardziej poniżone i nikczemne, uznają jego władzę, choć bardzo nieliczni potrafią je rozróżniać i czynić zeń użytek. [...] Ściśle mówiąc, jedynym pięknem tu na ziemi jest piękno świata. Każde inne piękno jest jego odblaskiem bądź to wiernym i czystym, bądź zniekształconym i zbrukanym, bądź też nawet szaleńczo przewrotnym. Świat jest naprawdę piękny. [...] We wszystkim, co budzi w nas czyste i autentyczne odczucie piękna, Bóg jest rzeczywiście obecny", [w:] S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, wybór i opracowanie A. Wielowieyski, Warszawa 1996, s. 207, 232. Cały rozdział VI książki Simone Weil zatytułowany jest *Piękno* (s. 227–243).

[3] O związkach literatury i malarstwa opublikowano w ostatnich latach wiele interesujących prac. Ukazało się również dużo prac z zakresu filozofii sztuki, esejów na

go skupienie uwagi na oglądaniu, a może nawet lepiej powiedzieć: p o d g l ą d a n i u kobiet. Z postrzeganej rzeczywistości wybiera to, co dać może mu przyjemność oraz może pełnić funkcję t e r a p e u t y c z n ą – widok kobiet daje radość, oglądanie pejzażu pozwala zapomnieć o złej przeszłości, przynosi wspomnienie młodości, utraconej przestrzeni znanej z minionych lat. Można powiedzieć, że już w okresie międzywojennym Czuchnowski dawał w swojej poezji wyraz swojemu zainteresowaniu estetyką, ukazywał odczucia, jakie wzbudzało w nim piękno wiejskiego krajobrazu. Ale wówczas był także uwrażliwiony na sprawy aktualne, społeczno-polityczne. W latach pięćdziesiątych, w tomach, o których tu mowa, uwaga jego skupiła się jedynie na percepcji, uczuciach przyjemności płynących z p o d g l ą d a n i a, obserwowania kobiet, czy patrzenia na krajobraz. Przy odczytaniu wierszy Czuchnowskiego zgromadzonych w tomach omawianych w tym rozdziale może być pomocna fenomenologia doświadczenia estetycznego (mówiąc słowami M. L. Dufrenne'a z jego dzieła *Phénomenologie de l'expérience estétique*, 1953), teoria percepcji, to znaczy teoria sądu o smaku albo uczuciu przyjemności, czyli d o m e n a e s t e t y k i. Autor *Kobiet i koni* skupiając się na pięknie stawia się jednoznacznie po stronie s z t u k i, która „tak samo jak religia i filozofia, spełnia trzy *podstawowe funkcje*, którymi są: *rozjaśnienie egzystencji*, *orientacja w świecie* i *transcendowanie*"[4]. Przytoczmy w tym miejscu słowa filozofa:

---

temat sztuki. Warto tu wymienić choćby niektóre: J. C z a p s k i, *Czytając*, Kraków 1990; J. C z a p s k i, *Oko*, Paryż 1960; J. C z a p s k i, *Patrząc*, Kraków 1983; M. G o ł a s z e w s k a, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997; J. B i a ł o s t o c k i, *Płeć śmierci*, Gdańsk 1999; R. C i e ś l a k, *Oko poety. Różewicz wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999; M. M e r l a u - P o n t y, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybór, oprac. i wstęp S. C i c h o w i c z, posłowie C. L e f o r t, przeł. E. B i e ń k o w s k a i inni, Gdańsk 1996; P. M r ó z, *Filozofia sztuki (w ujęciu egzystencjalizmu)*, Kraków 1992; S. F r e n k i e l, *Kożuchy w chmurach i inne eseje o sztuce*, wstęp i wybór J. K o ź m i ń s k i, Toruń 1998; A. W i e c z o r k i e w i c z, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzeń*, Gdańsk 2000; M. Z a g a ń c z y k, *Krajobrazy i portrety*, Gdańsk 1999; G. B a t a i l l e, *Erotyzm*, przekład M. O c h a b, Gdańsk 1999; L. B r o g o w s k i, *Powidoki i po... Unizm i „Teoria widzenia" Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk 2001; S. A l e x a n d r i a n, *Surrealist Art*, New York 1992.

Kiedy jest mowa w sensie ontologicznym o transcendentalium „piękno", chodzi najpierw o *piękno naturalne* i – podobnie jak przy wszystkich transcendetaliach – w pierwszym rzędzie o *substancję*. Jeśli zatem wszelki byt, o ile istnieje, jest nazywany pięknym, to chodzi tu przede wszystkim o substancję, tak *jak ona się jawi, jak jest zmysłowo dana*. Byt jest piękny, jeśli jego zjawisko, jego wygląd wyraża w doskonały sposób jego istotę, jego formę substancjalną. Gdy w pięknie sztuki *duch ludzki* szuka doskonałego wyrazu w medium zmysłowości, to w pięknie natury *byt naturalny* wstępuje w stosowne dla siebie zjawisko zmysłowe. [...] W pięknie istnienie bytu jest obecne w zjawisku i *podoba się w prostym oglądzie* [...]. Tutaj nie chodzi ani o proces poznania, ani o dążenie, lecz o to „kontemplacyjne", oglądające upodobanie[5].

Odnajdywanie piękna, próba opisu szczególnych chwil zachwytu staje się nawet obsesją Czuchnowskiego. To prowadzi nas do drugiego cytatu, który może stać się nam pomocny przy refleksji nad tym zagadnieniem. Fragment, który przywołam, to znana fraza z wiersza Czesława Miłosza *Nie więcej*:

[...] Z opornej materii
Co da się zebrać? Nic, najwyżej piękno[6].

---

[4] Zob. A. Anzenbacher, *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1992, s. 36. Zob. także: R. Ingarden, *Studia z estetyki*, Warszawa 1957 (t. I i II), Warszawa 1970 (t. III); W. Galewicz, *W kręgu aksjologicznych zagadnień estetyki*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992, s. 7–24; M. Gołaszewska, *Aksjologia estetyki*, [w:] *Problematyka aksjologiczna...*, s. 25–42; M. Porębski, *Problematyka aksjologiczna w badaniach nad sztuką*, [w:] *Problematyka aksjologiczna...*, s. 43–57; A. Grzeliński, *Angielski spór o istotę piękna. Koncepcje estetyczne Shaftesbury'ego i Burke'a*, Toruń 2001 (warto skorzystać z pomocy bibliografii zamieszczonej w tej pracy, by sięgnąć po najważniejsze teksty dotyczące estetyki). O refleksji Platona nad pięknem pisał Władysław Stróżewski w książce *Wykłady z Platona: ontologia*, Kraków 1992. Zob. także: W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002.

[5] A. Anzenbacher, *Wprowadzenie do filozofii...*, s. 128.

[6] Cz. Miłosz, *Nie więcej*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. II, Kraków 1987, s. 58.

Przypomnijmy – kryje się w tych słowach bezradność poznawcza i ironia pod adresem poetów-estetów, ale i wiersz ów zawiera w sobie paradoks – samo jego napisanie jest wymownym dowodem wiary w trwałość poezji[7]. W takim kontekście twórczość Czuchnowskiego jest ciągłym poszukiwaniem piękna, dokonywaniem opisu, którego warunkiem jest afirmacja bytu. Po etapie przezwyciężania goryczy w zbiorze *Pożegnanie jeńca* nadszedł w poezji autora *Poranka goryczy* etap postrzegania świata za pomocą zmysłu wzroku. To już kolejna cecha liryki Czuchnowskiego, która zbliża go do Przybosia. Pisałem wcześniej o „figurze eksplozywnej" w poezji autora *Kobiet i koni* – w kolejnych jego tomach można zauważyć, że ta cecha poetyki przybiera na sile, niemal w każdym wierszu jest obecna, co pozwala nawet na nazwanie jej „stylem ekpyrotycznym", od greckiego słowa 'ekpyrosis', oznaczającego pożar. Nie wiąże się termin ten jednakże z konotacjami negatywnymi, jak by się mogło na pierwszy rzut oka wydawać. Pożar wszak oznacza klęskę, zniszczenie, nieszczęście. U Czuchnowskiego jest inaczej – 'ekpyrosis' wiąże się z konotacjami pozytywnymi, jest symbolem energii człowieka i świata.

Postrzeganie świata przez Czuchnowskiego jest postrzeganiem zmysłowym – zbliża go to do Przybosia. U obu poetów dominuje zmysł wzroku. Przypomnijmy, co pisał autor *Linii i gwaru*:

> Ze wszystkich zmysłów wzrok jest, jak wiadomo, najczynniejszy: dostarcza nam największej ilości informacji o świecie. Ale dlaczego? Czy tylko dlatego, że na jawie światło jest wszechobecnym i z istotnych jedynym dostrzegalnym składnikiem świata? (W języku polskim «świat» i «światło» mają ten sam źródłosłów.) Czy zauważono i określono w terminach nauki (fizjologii? neurologii? psychologii?) ten fakt, że wzrok to jedyny zmysł – napastniczy, agresywny? Wzrokiem otwieramy się na to, co zewnątrz nas, wybuchamy – jak określał mówiąc o świadomości Husserl – ku światu, atakujemy więc świadomością wzrokową. Wszyst-

[7] Zob. A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 248, 250.

kie inne zmysły mają charakter obronny. [...] Dlatego to malarstwo, sztuka oka, pierwej niż inne sztuki wydziera światu nowy jego wygląd i – co za tym idzie – kształtuje nową wrażliwość estetyczną. Inne sztuki przejmują od malarstwa to, co się przedtem objawiło w tej sztuce oka, w sztuce więc najbardziej zaczepnej, wydzierczej i zdobywczej[8].

Postrzeganie Przybosia jest postrzeganiem malarskim – twierdzi krytyk – nie tyle w sensie barw i kolorów (choć znaczną grają tu rolę), ile przede wszystkim w znaczeniu perspektywicznym. Dużą rolę w jego poetyckiej wyobraźni odegrali impresjoniści i ekspresjoniści francuscy (o jednych i o drugich często pisał), a także awangardowe malarstwo dwudziestowieczne (Malewicz, a przede wszystkim Strzemiński, nie tyle nawet jako malarz, ile jako teoretyk sztuki)[9].

O procesach spostrzeżeniowych w liryce Przybosia znakomicie pisze Zdzisław Łapiński w artykule *„Świat cały – jakże zmieścić go w źrenicy". (O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia)*[10]. W pracy swojej nie zajął się „analizą idiograficzną, wyliczaniem wszystkich prywatnych cech realizowanego w tej poezji spostrzegania, by dotrzeć do cech osobowości, zbudowanej jako podmiot liryczny"[11]. Autor chciał „pokazać o tyle tylko odrębność, aby na niej ugruntować sąd o mimetycznym i modelowym charakterze sytuacji zawartych w poezji Przybosia"[12], a także to, że „indywidualizując, odsłania wcale nieidiosynkratyczne, lecz powszechne mechanizmy psychiczne"[13]. Łapińskiego interesowa-

---

[8] J. Przybo ś, *Wzrok*, [w:] *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 201.

[9] W. P. Szymański, *„Ziemi kłaniam się niebem" (O poezji Przybosia)*, „Poezja" 1976, nr 10, s. 82.

[10] Z. Łapiński, *„Świat cały – jakże zmieścić go w źrenicy. (O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia)*, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, pod red. Michała Głowińskiego, seria druga, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, s. 279–332. Za zwrócenie mi uwagi na ten tekst dziękuję Pani Marii Jakitowicz.

[11] Tamże, s. 331.

[12] Tamże.

[13] Tamże.

ły „teoretyczne założenia co do organizacji wewnętrznej, poetycka, by użyć wprowadzonego przez G. W. Allporta określenia, personologia. Założenie to wszystkimi środkami literackimi mówi, że kluczem do osobowości jest percepcja, mocniej nawet: że osobowość to percepcja"[14]. I dalej podaje badacz słowa Przybosia: „Prawdziwy obraz powstaje z całego człowieka, ale – streszczonego w oku"[15]. Ten punkt widzenia warto także odnieść do twórczości poetyckiej Mariana Czuchnowskiego – ma ona, by tak rzec, percepcyjną naturę.

Można mówić o roli seksualnego pożądania w lirykach Czuchnowskiego, która jest równie zmysłowa, niepokojąca, bywa, że brutalna, jak w wierszach Tadeusza Peipera. Kategorie estetyczne pomagają obu autorom ukazać trwały związek ich postrzegania i pożądania, bowiem jak piszą autorzy książki *Płeć mózgu*, Anne Moir i David Jessel – „U mężczyzn najważniejszym zmysłem jest wzrok"[16]. Pokrewny wyobraźni poetyckiej autora *Kobiet i koni* jest też sposób widzenia świata i ludzi Juliana Tuwima, równie biologicznego i erotycznego jak przed- i powojenne obrazy liryczne Czuchnowskiego. Choćby *Czwarty tom wierszy* Tuwima przynosi takie widzenie rzeczywistości, jakie ukazane są w wierszach autora *Reportera róż*.

O związkach poezji Czuchnowskiego z malarstwem pisano wielokrotnie. Zwracano uwagę na impresyjność tej liryki:

> Nie szukając już zwady z rzeczywistością, poeta podejmuje jej swoistą rehabilitację. Dokonywa radosnych odkryć w sferze spraw najcodzienniejszych. Nie przejawia ochoty do przenikania w głąb zjawisk i ludzi, jakby w obawie, by bardziej przenikliwe spojrzenie nie przyniosło zawodu. Pierwsze wrażenie, pierwszy rzut oka stają się dlań najdonioślejsze: mówią one o całym otoczeniu i jego sprawach to, co najbardziej zasługuje na za-

[14] Tamże.

[15] Tamże.

[16] A. Moir, D. Jessel, *Płeć mózgu*, przeł. N. Kancewicz-Hoffman, Warszawa 2002, s. 150.

chwyt i na poetyckie upamiętnienie. Udowadnia, że świat obfituje w przebłyski rewelacyjnego, radosnego piękna; trzeba je tylko czujnie i szybko podchwytywać tak, aby go nie skazić i nie zniekształcić[17].

Podkreślano także zmysłowość poezji autora *Kobiet i koni*:

Wizje Czuchnowskiego zamykają się w skali nierównie skromniejszej niż poematy Walta Whitmana; inny był zresztą świat, z którym poeta polski miał do czynienia, inne było jego osobiste nastawienie, bardziej obciążone egotycznymi hamulcami; za to tym bardziej zastanawia jego nieulękłe zachwycenie. Okazuje się, że zwykłego człowieka, żyjącego w pospolitych warunkach, otacza nieprzeczuwany przepych kształtów, barw i świateł; prawdziwa uczta zmysłów, wypełniająca szarą na pozór egzystencję, stać się może źródłem nieustannej uciechy.

Pełno w poematach Czuchnowskiego [...] postaci kobiecych, przywodzących na myśl obrazy Renoira i rzeźby Maillola. [...] dochodzi do przewagi form wizualnych, ale takie współzawodnictwo poezji z malarstwem daje wynik połowiczny[18].

Czuchnowski w swoich wierszach ukazuje obrazy pejzaży, parków, portrety przyrody w różnych porach roku, martwej natury, wreszcie – ludzi. Szczególnie wiele uwagi poświęca opisom kobiet[19]. Wojciech Ligęza zwrócił uwagę na sposoby portretowania kobiet w liryce Czuchnowskiego, napisał: „Łatwo uchwytne jest pokrewieństwo z ujęciami malarskimi"[20]. Wskazał cechy charakterystyczne takiego sposobu uprawiania poezji:

---

[17] M. Giergielewicz, *Twórczość poetycka*, [w zb.:] *Literatura polska na Obczyźnie 1940-1960*, pod red. T. Terleckiego, t. I, Londyn 1964, s. 104–105.

[18] M. Giergielewicz, dz. cyt., s. 105–106.

[19] Warto czytać poezję Czuchnowskiego pamiętając o kontekście motywu kobiety w liryce, czy w ogóle w sztuce literackiej – zob. np. pracę B. Witosz, *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od* Fin de siecle'u *do końca XX wieku*, Katowice 2001.

[20] W. Ligęza, *Eros zuchwały i melancholijny. Portretowanie kobiet w liryce Mariana Czuchnowskiego*, „Przegląd Polski" z dn. 28 lipca 2000 r., s. 12–13.

Agresywny krwistoczerwony koloryt piekła i raju fizjologii, czy ściślej: paroksyzmów erotyki, rozrodczości i rewolucji, charakterystyczny dla wierszy przedwojennych, poeta zamienia na łagodny róż, który nie ma nic wspólnego z ekspresją gwałtownego działania, lecz wprowadza aurę spokojnej kontemplacji. W poetyckich szkicach kobiet zdaje się teraz przeważać róż – rokokowy kolor Bouchera i Fragonarda. [...] Do Francois Bouchera zbliża obrazy Czuchnowskiego radość portretowania ciał oraz predylekcja do tkanin i draperii[21].

Szczególnie tomik *Motyl i zakonnica* (1953) przynosi wiele portretów kobiet, portretów sugestywnych i pięknych dzięki kolorystyce oraz szczegółom. Interesujący jest choćby obraz rozbierającej się przed lustrem dziewczyny z wiersza pod wielce wymownym tytułem *Zdejmująca podwiązki*. Wydaje się, że dziewczyna w lustrze zobaczyła twarz mężczyzny. Dochodzi tu do niezwykłej gry optycznej i gry erotycznej. Odbicie ukazało nagą kobietę, która patrzy na siebie, ale i mężczyznę – być może wyobrażonego, być może realnego, spoglądającego na nią. Przypomina się oczywiście malarstwo – gra spojrzeń w lustrze ma charakter erotyczny:

Dziewczyna mając na sobie tylko różowe korale,
Krzyknąwszy, zamarła w bezruchu.
Zmrużyła oczy.
Po czym nagle cała
Od szyi do stóp w lustrze się rumieni[22]

(*Zdejmująca podwiązki*, MiZ 14)

[21] W. Ligęza, *Uczta instynktów i lekcja historii.O twórczości Mariana Czuchnowskiego*, [w:] tegoż, *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001, s. 133–134.

[22] W lokalizacji cytatów z tomów Czuchnowskiego posługuję się następującymi skrótami (liczba po skrócie wskazuje stronicę): PJ – *Pożegnanie jeńca*, Newtown 1946; PM – *Pola minowe*, Londyn 1951; RpP – *Rozłupany przez perłę*, Londyn 1952; MiZ – *Motyl i zakonnica*, Londyn 1953; DwJPD – *Dama w jedwabnym płaszczu deszczowym*, Londyn 1954.

(Przypomina się znany wiersz Leśmiana *Dziewczyna przed zwierciadłem* z tomu *Napój cienisty*[23], w którym podmiotem lirycznym jest owa młoda kobieta zwracająca się do lustra, obserwująca swoje odbicie. Jest to wszakże motyw powszechny.)

Również inne tytuły z książki *Motyl i zakonnica* są wymowne: *Prządka, Dojarka, Odpoczywająca, Motyl i zakonnica, Czesząca włosy, Smaczna.* W innych zbiorkach poezji tytuły także informują, że wiersz poświęcony jest opisowi kobiety, np. *Paryżanka, Znajoma w chustce, Poranna toaleta, Ścinanie grzywki, Dama w jedwabnym płaszczu deszczowym.*

Wojciech Ligęza tak o tym pisze: „W lirykach Mariana Czuchnowskiego role dam niezgrabnie, lecz wdzięcznie odgrywają przyłapane w pozach swobodnych, zatrzymane w gestach pełnych ciepła, przedstawicielki ludu: ekspedientka, mleczarka, barmanka, robotnica z fabryki, szwaczki [...]"[24]. Dodać tu należy, że są one ponętne, zmysłowe, pełne gracji i namiętności, młode, zdrowe, czyli pełne energii życiowej, jędrnej skóry, erotyzmu. Są piękne w swej kobiecości. Mniszka z wiersza *Motyl i zakonnica* jest śliczna, otoczona motylami, różnokolorowymi, barwnymi skrzydłami, porównana do pięknego kwiatu. Kobieta z liryku *Dama w jedwabnym płaszczu deszczowym* ma twarz młodą, chociaż zniszczoną, duże usta, jest szczupła i wykwintna.

Również wśród wierszy rozproszonych w czasopismach emigracyjnych odnajdziemy portrety kobiet. Szczególnie interesujący jest liryk *W stroju* („Oficyna Poetów" 1969, nr 1, s. 43), w którym obraz budzącej się o świcie kobiety zespolony został z obrazem „świecącej pod ziemią Aurory". Taki zabieg ukazania równocześnie wstającej z łóżka dziewczyny i budzącej się zorzy porannej nadaje wierszowi charakter miłosnego zachwytu nad światem i kobiecym ciałem.

Przejmujące zdarzenie opisane zostało w wierszu *Szeptem* („Oficyna Poetów" 1973, nr 4, s. 5) – zbliżenie miłosne między mężczyzną a ko-

---

[23] B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 2000, s. 326–327.

[24] W. Ligęza, *Uczta instynktów...*, s. 133–134.

bietą dojrzałą, mającą dwoje dorosłych dzieci i będącą już po raz drugi wdową. Wiersz ten ukazuje pragnienie miłości przez starzejącą się kobietę, która mówi o sobie: „Zaczynają mi już siwieć włosy./Najczarniejsza farba nie przysłoni mego wieku,/Choć jeszcze jestem młoda". To poszukiwanie czułości, miłości, bliskości sprawia, że wiersze Czuchnowskiego zawierają nie tylko portretowanie kobiet, by ukazać ich zmysłowe piękno, ale także przedstawiają marzenia ludzi, ich pragnienia, intymne chwile szczęścia, radości, miłości.

Nim przejdę do dokładnego omówienia tego aspektu malarskości omawianej liryki, czyli portretowania kobiet, chciałbym zwrócić uwagę na elementy, które składają się na całość związków poezji Czuchnowskiego ze sztuką malarstwa. Obrazowość bezpośrednią, czyli zdolność wypowiedzi literackiej autora *Reportera róż* do wywoływania bogatych i wyrazistych przedstawień plastycznych odbiorcy tworzą takie detale, jak: światło i umiejętność budowania sytuacji lirycznej za pomocą światłocienia, kolorystyka, portrety kobiet i pejzaże, opis lub jedynie wymienienie przedmiotów konkretnych.

Zacznijmy od światła. Jest ono obok koloru – jak w malarstwie – tą jakością, za pomocą której – jak pisze znawczyni związków literatury i malarstwa, Zofia Mocarska-Tycowa – artysta wyraża swój osobisty stosunek do świata, swoją akceptację bytu[25].

W wierszach Czuchnowskiego każdy element rzeczywistości nasycony jest szczególnym rodzajem natężenia światła. Na plan pierwszy wysuwają się tu liczne liryki, gdzie ukazany jest świt, przejście z nocy w dzień. Drugim motywem jest światło księżyca i gwiazd, które rozświetlają noc. Wreszcie – płomień świecy. I rzecz niezmiernie istotna – elementy ciał kobiet, które „błyszczą", „świecą", jaśnieją niezwykłym blaskiem.

W pierwszym tomie wydanym po wojnie dominuje brak światła albo raczej tonacja ciemna, złowroga, rozświetlana jedynie błyskami – księ-

[25] Z. Mocarska-Tycowa, *Sienkiewicz i malarstwo*, [w:] *Z pogranicza literatury i sztuk*, pod red. Z. Mocarskiej-Tycowej, Toruń 1996, s. 135.

życa, latarń, gwiazd, poranka. Jest to związane z przeżyciami wojennymi bohatera *Pożegnania jeńca*. Dopiero w części trzeciej pojawiać się zaczyna przewaga światła, znajduje kulminację w portrecie sąsiadki, by zakończyć tom nieśmiałym jesiennym oświetleniem kilku barwnych plam krajobrazu.

*Rozłupany przez perłę* (1952) rozpoczyna się poematem, który napisał Czuchnowski w roku 1932 i wydał w zbiorze *Tak*. Nowa redakcja tego tekstu odbiega całkowicie od poprzedniego, nie będę tu jednak przeprowadzał szczegółowej analizy tego utworu, wnioski, które poprzedni interpretatorzy poematu ustalili, są przekonujące. Interesuje mnie tutaj sposób budowania nastroju w tekście za pomocą światła. Już w początkowym fragmencie pojawia się znamienna fraza, mówiąca wiele o wyobraźni malarskiej autora: „Ziemia ocieka jaskrawą farbą słonecznej palety" (RpP 6). Zwrócić tu należy uwagę na obecność „środków technicznych" malarstwa w wierszach Czuchnowskiego.

Cechą naczelną poematu jest jego bogata kolorystyka, przypominająca malarstwo fowistów – ostre, jasne barwy, żywe i kontrastujące z ciemnymi plamami. Cały ten tom nasycony jest r o z b ł y s k a m i – pojawiają się motywy burzy, nagły błysk świtu („Już świt się pali. Błyska. W oknach lśni wielokrotnie" [*Za każdą łzę*, RpP 30]). Nie sposób tu oczywiście omówić dokładniej sposobów konstruowania sytuacji lirycznej poszczególnych wierszy. Wystarczy jednak przywołać w syntetycznym skrócie najważniejsze cechy tej liryki, ponieważ w każdym tomie z omawianych powtarzają się pewne ujęcia, wątki, motywy. Interesujący jest wiersz *Świece i strumień* (RpP 36), który doskonale realizuje to, co niegdyś Gaston Bachelard nazwał „asocjacjami płomienia ze strumieniem"[26]. Bohater wiersza rozmyśla o przeszłości i przyszłości, wyobraźnia podsuwa mu obraz płynącego strumienia, symbolu Heraklitejskiego „panta rhei". Można powiedzieć, że podmiot wierszy Czuchnowskiego szuka, tropi zapamiętale światło i stara się pamiętać

[26] G. B a c h e l a r d, *Płomień świecy*, przełożył J. R o g o z i ń s k i, Gdańsk 1996, s. 31.

te chwile, kiedy udaje mu się dostrzec niezwykłe obrazy ekpyrotyczne. Są to takie oto momenty zachwycenia:

A szczyt meczetu kulą złocistą
Cisnął w powietrze, jak lampą czystą,
Która nas żegna zakrytych mgłami.
(*Powitanie*, PM 1),

Pośród ruin trysły światła.
Już wystawy lśnią sklepowe.
(*Owocarnia*, PM 8),

Od ulicy do ulicy wapienne kreski: domy –
W które księżyc wpuścił światło, rozpraszając cienie.
(*Zima i wiosna w Jerozolimie*, PM 13),

W tunelu znów łagodny blask,
Zieloną perłę żarząc, ciemność pali.
(*Żołnierka*, PM 34),

Ptaki wracają do swych gniazd.
W pstrych dziobach niosąc światło gwiazd.
(*Pocieszyciel*, MiZ 12),

Mknie ciche światło, drży i przenika.
Skrzy się przez trawy, otarłszy o brzegi
Rzeki tak zimnej, jak wargi zamieci,
Pełzając łąką, jak fosforyczny ślimaka ślad.
(*Ślad*, MiZ 33),

Słońce gęsto bije na dnie stawu zwierciadlane słupy.
Tryska światło rozłamane zręcznie popod wodą.
(*Kąpiel chłopców*, DwJPD 30).

To zaledwie garść przykładów. Nie podałem tu tych fragmentów, w których światło przenika ciała kobiet. Zwrócił na to uwagę Ligęza:

> W omawianej liryce bujne kształty kobiet-kariatyd zdają się podtrzymywać podniesioną z ruin budowlę świata. Ciało płonie, ale nie jest to ogień zniszczenia. Ciała fosforyzują szczególnym światłem (*Paryżanka*, *Żołnierka*). W tych szkicach poetyckich dziewczyny uchwycone zostają „w blasku świecącego ciała" (*W stroju*)[27].

Ów element ekpyrotyczny sprawia, że studium światła w poezji Czuchnowskiego przybiera na sile z każdym wierszem, wypełnia cały obraz, nasyca postaci kobiece i pejzaże. Można próbować także doszukiwać się w wierszach autora *Pól minowych* stosowania światłocienia, budowania nastroju za pomocą techniki takiego właśnie sposobu widzenia. Sztuka światłocienia jest bezsprzecznie zasługą Rembrandta, jak pisze Fromentin: „Inni oprócz niego również posługiwali się światłocieniem; nikt jednak nie posługiwał się nim tak konsekwentnie i genialnie jak on"[28]. Autor dzieła *Mistrzowie dawni* pisze:

> W języku potocznym oraz w języku stosowanym we wszystkich szkołach światłocień oznacza sztukę wyrażania atmosfery i malowania przedmiotu otoczonego powietrzem[29].

W poezji Czuchnowskiego znajdujemy próby budowania nastroju za pomocą światła i cienia, często sytuacja liryczna budowana jest w taki sposób, że na plan pierwszy wysuwa się światło, które wydobywa z ciemności elementy świata – wówczas jednak ukrywa w cieniu inne. Szczególnie widoczne jest to w tych wierszach, w których mowa jest o budzeniu się nowego dnia, o świcie:

---

[27] W. Ligęza, *Uczta instynktów i lekcja historii. O twórczości Mariana Czuchnowskiego*, [w:] tegoż, *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001, s. 132.

[28] E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, przeł. J. Cybis, Wrocław 1956, s. 193.

[29] Tamże, s. 194.

Rano, gdy brama w głębi ogrodu jeszcze zalana cieniem, jak miazgą świeżego granatu,
Wstaje z łóżka mleczarka. Krząta się młoda.

(*Poranna toaleta*, DwJPD 21).

Już w otwierającym zbiór *Pola minowe* (1951) wierszu *Powitanie* znajdujemy przełamywanie ciemności za pomocą światła – zmroku dzięki latarniom; w kończącym książkę liryku *Nadmorski park* opozycja ciemności parku i jasności ostatnich chwil dnia podkreślona została za pomocą odbić obłoków w oknach zamku. Elementy pejzażu szyfrują, pomagają wyrazić ukryte stany emocjonalne mówiącego, i jest to ważna cecha poetyki Czuchnowskiego, który odchodził w swojej twórczości od bezpośredniego nazywania uczuć. Pulsująca podskórnie trwoga wyrażona zostaje za pomocą opisu widoku:

Park jest surowy i ponury,
Jak zamek w nim z ozdobną basztą.
Cóż mi pomoże słońca płomień
Nagle włażący w gardła masztów?
Co mi zwierciadło morskie powie,
Gdy widzę tylko chmury w parku,
Odbite słońcem w oknach zamku,
Jak straszne i szkarłatne płachty?

(*Nadmorski park*, PM 36)

Stan uczuciowy podmiotu jest tu wyraźnie określony jako pełen smutku i przygnębienia, a więc i otoczenie zdaje się być takie samo, mimo słońca. Nie jest to romantyczny pejzaż, przynoszący ukojenie. Raczej – można powiedzieć, posługując się rozróżnieniem angielskich estetyków Shaftesburego i Burke'a, że towarzyszy bohaterowi liryku poczucie nie piękna, a wzniosłości. Ono powoduje, że osoba mówiąca w wierszu czuje się zagrożona, strwożona, pełna obaw. Taki stan wywołany jest wszak nie pejzażem, a stanem bohatera. I to owo samopoczucie wpływa na to, że widziany krajobraz jest odstraszający, rodzi stan wzniosłości, lęku.

Za pomocą kilku przymiotników oddaje Czuchnowski uczucia bohatera wiersza i przestrzeń tego wiersza. Pośród ciemnych, szarych plam pojawiają się jasne refleksy i widoczne, czerwone barwy chmur odbitych w oknach. Takie nagłe przełamywanie monotonnego obrazu cechuje wiele utworów autora *Rysunku*. W szarościach i czerniach ukazuje się często róż, czerwień, zieleń, kolor srebrny, żółty, złoty, błękitny, granatowy, brązowy. To najczęstsze barwy, które dominują w tych tekstach. Wystarczy przywołać taki oto znamienny przykład:

Pod niebem czarnym, jak węgiel, jak kamienne bryły;
Pod niebem śniegiem umazanym, odpychająco zimnym;
Pod niebem bezlitosnym, w środku burzy stoję, słuchając jak rynny
W mieście ożyły; jak trąbki grają. Czy płaczę? Nie wiem, ledwo żywy.

|.....|

Obeschły wody, i oto magnolii
Kwiat, tak różowy, jak dziecinna piąstka,
Wyskoczył w górę. Lekki, jak jedwabna chrząstka
Noska kochanki.
Płaczę, i serce mnie boli.
(*Nerwica*, RpP 20)

W liryce Czuchnowskiego kolor odgrywa doniosłą rolę, przepych barw ma na celu ukazać bogactwo świata i jego piękno. Kiedy człowiek już powoli odzyskuje utracone siły, żegna gorycz, asymiluje nową przestrzeń Londynu, akceptuje sytuację, w jakiej się znalazł, zaczyna dostrzegać składniki nowego miejsca. Oko poety intensywnie wpatruje się, to, co wydawało się zwykłe, ukazuje się jako cudowne. Jak chciał tego Miłosz – poeta szuka w wierszach objawienia się rzeczywistości, epifanii[30]. Sztuka oka staje się zdobywcza, wyobraźnia ekpyrotyczna przekracza barierę

[30] Zob. A. Fiut, dz. cyt., s. 319.

estetyki, wkracza na teren metafizyki. Pejzaże, ogrody, parki Londynu, drzewa, kwiaty, owoce, są nie tylko elementami rzeczywistości widzialnej, dostępnej oku, ale stają się również wyrazem bytu. Można powiedzieć, że w emigracyjnej twórczości poetyckiej autor *Kobiet i koni* próbuje dociec problemów współczesnej ontologii – zastanawia go byt jako obecność i światło (ść) (Heidegger). Natura jest w takim rozumieniu synonimem bytu. „Centralnym zagadnieniem estetyki jest sfera wartości estetycznych. Zagadnienie to wkracza zarówno w obręb aksjologii ogólnej, jak i w obręb filozofii człowieka; dwu dziedzin wiedzy filozoficznej, w związku z którymi i na których tle estetyka rozwija swoją szczegółową problematykę"[31] – pisze Maria Gołaszewska. Czuchnowski przekracza teren estetyki, nie tylko bowiem obserwuje, ale próbuje oddać swoje zachwycenie w kształcie artystycznym wiersza. Zatem – jego dzieło „transcenduje" – to znaczy, że pełni ono poza autoteliczną, estetyczną, także inne funkcje: prezentuje i odsłania np. wartości poznawcze, moralne. „Tak rozumiane zjawisko transcendencji dotyczy nie tylko pojęć, należy do zakresu ontologii (chodzi bowiem o sposób istnienia) i metafizyki (szukanie tego, co istotne, próby określenia struktur rzeczy – w szczególności dzieł sztuki – istniejących w realnym świecie)"[32] – te słowa Marii Gołaszewskiej, dotyczące ogólnych refleksji nad aksjologią sztuki świetnie określają moją interpretację filozofii Czuchnowskiego. Nie pozostaje on w takim rozumieniu zainteresowany jedynie sferą estetyki, ale przekracza ją, w jego twórczości ukryte są także inne wartości, nie tylko związane z kategorią piękna. Odwołajmy się po raz kolejny do słów Marii Gołaszewskiej:

> [...] każda z wartości określonego rodzaju ma swoje własne, odmienne dziedziny bezpośredniej realizacji, co zdaje się wypływać z ich swoistej podstawy bytowej. Dlatego mówiąc, że sztuka transcenduje ku innym wartościom, nie przyjmujemy tym samym, że je w sposób bezpośredni

[31] M. Gołaszewska, *Aksjologia estetyki*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992, s. 29.

[32] Tamże.

i właściwy realizuje. Bowiem przez to, że zostają wprowadzone w jej obręb, ulegają swoistym modyfikacjom[33].

Dlatego też łatwo zarzucić autorowi *Obok w pejzażu* impresyjność, brak innych wartości w jego poezji, dominującą kategorię wizualności, sensualistycznej wrażliwości, ubóstwo myślowej głębi. Ale takie rozumienie aksjologii sztuki, jakie przedstawiła przywołana wyżej badaczka, zdaje się być dobrym kluczem interpretacyjnym twórczości Czuchnowskiego z początku lat pięćdziesiątych. Owszem, podmiot jego wierszy często ukazany jest w sytuacji p o d g l ą d a j ą c e g o kobiety, ale służy to jedynie zachwytowi, afirmacji, ukazaniu ich piękna. Portrety, które opisuje autor *Praczki*, można metaforycznie określić jako „malowane z ukrycia". Z kolei pejzaże przedstawione w liryce Czuchnowskiego mają być nie tylko przedmiotem kontemplacji, ale również skłaniają do refleksji nad naturą i człowiekiem.

Roman Ingarden zauważa w odczycie *Człowiek i przyroda*, że „istotę człowieka można wyjaśnić eksplikując m.in. sens i sposób istnienia jego dzieła znajdującego oparcie w Przyrodzie. Niewielką rolę w tym zagadnieniu odgrywa pytanie, jak pojmuje się samą Przyrodę: czy jako ogół rzeczy, czy jako ogół tego, co widzialne, czy wreszcie jako całość bytu. [...] [Przyroda] jest też ostateczną podstawą jego [tzn. człowieka] bytu, jak też istnienia jego dzieł"[34]. I dalej filozof zauważa:

> Człowiek istnieje i żyje na granicy dwu istot różnych, z których tylko jedna zdaje się stanowić jego człowieczeństwo, a druga – niestety jakby więcej realna niż pierwsza – pochodzi z jego zwierzęcości i warunkuje tamtą. Człowiek znajduje się na granicach dwu dziedzin bytu: Przyrody i specyficznie ludzkiego świata i nie może bez niego istnieć, lecz świat ten nie wystarcza dla jego istnienia i nie jest zdolny mu go zapewnić[35].

---

[33] Tamże, s. 40.

[34] R. I n g a r d e n, *Książeczka o człowieku*, Kraków 1998, s. 13.

[35] Tamże, s. 17.

Ingarden porusza tu kwestię fundamentalną także dla zrozumienia poetyki i filozofii Mariana Czuchnowskiego – wpisuje on człowieka w Przyrodę, opisuje jego bycie w niej, ale i przekracza ten stan istnienia poprzez próbę zrozumienia swojego losu i otaczającej go natury w jej własnej istocie, a nade wszystko realizuje, mówiąc słowami myśliciela, swoim wysiłkiem – przez zwycięstwa, a nawet przez klęski – wartości Dobra i Piękna, które wprawdzie przejawiają się w dziejach jedynie intencjonalnych, lecz posiadają dlań w gruncie rzeczy jakąś wyższą rzeczywistość niż świat samej Przyrody[36]. Tę wyższą rzeczywistość odnajduje autor *Powodzi i śmierci* w elementach bukolicznych przestrzeni Londynu i miejsc przywoływanych w pamięci, we wspomnieniu. Ukazując i konstruując „pejzaż" w swojej liryce, w istocie raz po raz stara się udowodnić istnienie ładu, harmonii świata. Ocalony z wojennej pożogi, chwyta w siatkę oka i wiersza elementy rzeczywistości, jakby obawiając się, że jeśli ich nie zatrzyma, przepadną one w nicości, zwyciężone przez niebyt. Dlatego portretuje parki, kwiaty magnolii – jedynie one nazwane z imienia, strumienie, listki, trawy, las, drzewa, wieczorne widoki, ogrody, kwiaty, zwierzęta, skwer o świcie, kąpiel chłopców w stawie, uliczkę w deszczu, gdzie stoi kobieta, pejzaż w czerni, wiejskie łąki, sady pełne owoców...

Przyjrzyjmy się zatem, jak Czuchnowski „konstruuje" pejzaż, jak operuje światłem, kolorystyką, światłocieniem. Dobrym przykładem jest utwór o znaczącym tytule *Pejzaż w czerni* z tomu *Pola minowe*. Złożony z dwóch strofoid, liczących łącznie zaledwie 17 wersów, przynosi obraz poranka, mówi o czynnościach, które wykonuje bohater wiersza. Otwierające tekst słowa informują o czasie i sytuacji lirycznej: „Już rano. Trzeba odsunąć w oknach story./By zacząć nowy dzień". Przestrzeń pokoju zatem ukazana zostaje w ciemnych barwach, panuje półmrok, rozświetlany budzącym się dniem. W trzecim i czwartym wersie pojawia się obraz w tonacji ponurej, zamglonej: „Jak ciężki cień, u góry Zastyga deszcz. Znów jestem chory". Niepokojący jest ten obraz „zastygania cienia"!

[36] Tamże, s. 18.

Widok za oknem, ukazany dzięki odsłonięciu zasłon, przedstawia melancholijny pejzaż. Ostatnie trzy wersy pierwszej strofoidy wiersza przynoszą obraz w ciemnej kolorostyce: „Rynny się krztuszą szarą pianą./ Chyba to w rynny czarne chmury/Ten smutny sączą deszcz tak rano". Użyta w tym fragmencie leksyka buduje opis widoku lejącej się w rynnach wody z nieba – światło przedziera się przez ciężkie chmury, domy ukryte są za zasłoną deszczu. Bohater liryku obserwuje świat za oknem, patrząc przez szybę, po czym robi to, co zwykle rankiem, zdradzając swój stan psychiczny, którego sygnały już dał w czwartej i siódmej linijce wiersza: „Znów ten niepokój; dzień posępny./Zapalam gaz. Zasyczał płomień". Rozświetla się szarość pomieszczenia, w którym przebywa mówiący, monotonny szum deszczu za oknem przerywa syk zapalanego gazu. Do wrażeń wzrokowych dołączają wrażenia słuchowe – w kolejnych wersach mowa jest o szeleście wiatru, dźwiękach syren, stukocie pociągu. W szóstym wersie drugiej strofoidy bohater tekstu mówi wprost o „mieście ciemnym". Odgłosy poranne świadczące o budzącym się mieście, przywołane przed chwilą, potęgują się, pojawiają się nowe: „huczy fabryka", biją zegary. Czuchnowski w końcówce utworu buduje za pomocą mechanizmu synestezji taki oto obraz: „[...] W kłębach pary/ Syreny gwizd zalśnił, jak promień./I biją w mieście dzień zegary,/Choć smutny świt ten dzień odmyka". Ten charakterystyczny rodzaj synestezji, barwne słyszenie, *audition colorée*, sprawia, że na moment w tym ciemnym pejzażu pojawia się błysk, następuje rozświetlenie ponurego widoku. A zatem dwukrotnie w liryku następuje przełamywanie ciemności za pomocą krótkiego lśnienia – podczas zapalania gazu (a więc wewnątrz kuchni) oraz w trakcie sygnału fabrycznej syreny (na zewnątrz pomieszczenia, za oknem). Wiersz rozpoczyna się od ciemności, wpuszczenia światła do pokoju, obserwacji pejzażu za oknem, towarzyszą temu monotonne dźwięki deszczu, kończy – „błyskiem" gwizdu syreny, biciem zegarów, szarym światłem za oknem. Utwór ten przedstawia zatem melancholijny, poranny krajobraz budzącego się miasta, widziany przez okno. Nie jest to pejzaż sprawiający przyjemność estetyczną, kontemplowany przez doznający podmiot. Wzbudza przecież

uczucia niemiłe – niepokój, posępność, smutek. Czuchnowski ukazując w taki sposób pejzaż bliższy był raczej swojej poetyce z lat międzywojennych, na przykład z debiutanckiego tomu *Poranek goryczy*, niż z okresu londyńskiego. Przecież tytułowy wiersz rozpoczynał się od słów: „Przez aksamitny prostokąt okna/patrzę na mgłą oblany świat:/ gdzie w las od świtów błyszczących mokry/dmucha jak w flet żałośnie wiatr". Sytuacja liryczna tego liryku jest identyczna jak w analizowanym wyżej *Pezjażu w czerni* – pokój, opozycja wewnątrz-zewnątrz, poranny widok za oknem. W *Poranku goryczy* jednak mamy do czynienia z przestrzenią wsi, natomiast w drugim z tekstów – z przestrzenią miasta. W obu dominuje uczucie smutku, w utworze z debiutanckiego tomu mamy do czynienia z leksyką o nacechowaniu stylistycznie negatywnym, w wierszu z *Pól minowych* – bohater obserwuje budzenie się dnia w deszczowym pejzażu, co nie nastraja go optymistycznie. Kolejne liryki z tego tomu – *Owocarnia*, *Japońska zima w Wimbledonie* oraz *Na farmie w Bookham* mają już zupełnie inny charakter, przynoszą radość z obserwacji widoku owoców, wiśniowego drzewa, wiosennych kwiatów. Tu kolorystyka jest śmiała, żywa, fascynuje paletą barw, ukazuje przepych, bogactwo rzeczywistości. Bohater chłonie te obrazy, jak gdyby chciał się ich uchwycić, znaleźć ukojenie.

Tytułowy wiersz z tomu *Pola minowe* jest takiego uchwycenia się świata dowodem. Przynosi on opis wiejskiego krajobrazu, spokojne i wieczne odradzanie się natury w cyklach roku i przeciwstawioną mu znikomość, skończoność ludzkiego życia:

Suto zielenią się sady, widać cierpkie jabłka,
Jak się po nich toczą promienie, zapalając owoc.
Różowieje skórka, sok gęstnieje, słońce jasno broczy.
U wejścia doliny bieleje gospoda śpiewa dziewczyna
Zakochana. Jeszcze młoda, gibka jarka
Zbiega ku rzece, gdzie piorą kobiety. Tam co noc
Księżyc się wślizguje w bieliznę, gdy w wodzie się moczy,
Odstraszając karpie. Wszędzie siwe pola. Spokojna równina.

Pasie się bydło. Lśni rosa. Trawa dzwoni brzękadłami
Krnąbrnych cieląt. Dziewczyna szczęśliwa rozmawia z kwiatami,
Żartuje z praczek, z ich grubej zaprawy i biódr.
(*Pola minowe*, PM 28)

Naturze przeciwstawia się naturę człowieka, którą charakteryzuje zwierzęcość, agresja. Oto zdania kluczowe dla liryku:

[...] Czy myśli człowiek wyrzucony
Na minie? W sekundzie jest gwiazdą, jak gwiazda olśniony.
(*Pola minowe*, PM 30)

Taka drastyczna śmierć jest metaforycznym skrótem kilku planów: skończoności bycia ludzkiego, nagłego przerwania życia, doskonalenia technik zabijania, ale i porównania wybuchu ciała człowieka do eksplozji gwiazdy. I mimo że słowa te kryją w sobie wiele goryczy i ironii, chciałbym rozumieć je jako przestrogę i nadzieję. W dalszej części liryku pojawia się obraz czerwonego kwiatu, który wyrasta w apokaliptycznej przestrzeni. Natura może być ocaleniem człowieczej natury.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na pewną pierwotność wyobraźni autora *Motyla i zakonnicy*, jego zmysłowość, czy mówiąc inaczej – estetykę zmysłów[37]. Recenzent tomu *Kobiety i konie* pisał:

> Syn ziemi – oto byłoby najlepsze określenie tych mocy, jakie szarpią jego wrażliwą, sensualistyczną umysłowością. Odczucie przyrody kolosalne, szczególnie węchowe, poza tem przełożenie jej na język sztuki wysoce artystyczne. Każdy jego wiersz to pejzaż o tonacjach ciepłych i wilgotnych, owianych lekkim, ale zawrotnym zapachem perfum. Czasami temi perfumami jest pot kobył i war ziemi, innym razem zapach kwiatów i ciał kobiecych. Plastyka czasami wręcz fascynująca[38].

---

[37] O estetyce zmysłów zob. M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997.

[38] S. F. (S. Flukowski), bez. tyt., „Droga" 1932, nr 5, s. 537.

Nie sposób nie dostrzec podczas lektury drugiego tomiku Czuchnowskiego pochwały zmysłów. W jednym z wierszy, w *Pożegnaniu jesieni*, dał autor *Horyzontu trzech oczu* opis zmysłowości, postrzegania przyrody i natury wszystkimi zmysłami: wzroku, słuchu, dotyku, węchu, smaku.

Wcześniej mówiłem o podobieństwie światopoglądu Czuchnowskiego i Przybosia, warto w tym miejscu przypomnieć słowa jednego z recenzentów tomu *Miejsce na ziemi*, który pisał o biologizmie jako dominującym tonie w poezji autora *Pióra z ognia* w okresie międzywojennym oraz obecnym w *Miejscu na ziemi*. Krytyk stwierdzał:

> Jest to nie tylko ów dynamizm, nie tylko ów żywiołowy rozmach, który w późniejszych wierszach, wyzbywając się cech pierwotnego upojenia życiem staje się znamiennym twórczej mocy człowieka, staje się tym, co K. Wyka określił mianem „cyklopiczności". Chodzi o ziemskość tej poezji, o jej określenie świata jedynie w skali zmysłowej, o jej decydujący i być może uparty brak zaufania i niechęć do pojęciowości. W tytułach poeci często określają się sami i tytuł *Miejsce na ziemi* wydaje się w tym względzie bardzo charakterystyczny. Akcentuje on to wszystko, co stanowi o ziemskości tej poezji, a więc przywarcie do ziemi przy absolutnym braku jakiejkolwiek metafizyki[39].

Słowa te dobrze oddają również charakter poezji Czuchnowskiego – jego zainteresowanie biologizmem, dynamizmem, rozmach witalności, upojenie życiem, mocą człowieka, zmysłowością. Miejscem na ziemi stał się dla autora *Domu z salw* Londyn, w którym szukał terenów przypominających wiejskie krajobrazy. Pojawia się w poezji Czuchnowskiego pocieszenie w postaci obrazów przyrody – żal i tęsknota za utraconym miejscem dzieciństwa i młodości znajduje kompensatę w pejzażach nowej przestrzeni. Wyobraźnia malarska pozwala odnajdywać krajobrazy wiejskie i arkadyjskie w Londynie:

---

[39] H. E. Michalski, *Rozwój poetycki Przybosia*, „Pamiętnik Literacki" 1946, s. 147. Zob. też: K. Filipowicz, *Krajobraz Przybosia*, [w:] *Julian Przyboś. Życie i dzieło poetyckie 1901–1970*, red. S. Frycie, Rzeszów 1976.

Idę aleją i przez wyrwę w drzewach
Między topolą, wiązami a stawową kładką
Witam miasto wstające z łoża mgły nieśmiało,
Murawniki falują z porannego wiewu.
Ilekroć lustro rosy zadrży, staw się zaćmi mdło siatką trzcin
Najeżonych w żółte piki, igły, błękitne sztylety.
A potem powiew zmaże miękko obraz, wyprostuje fale.

Zanim je znowu porysuje niebieski sztylet, idę, milcząc, dalej.
*(Idę,milcząc, dalej*, DwJPD 20)

Ma rację Janusz Kryszak, twierdząc, że:

[...] byłoby uproszczeniem stwierdzenie, że wszystko w ówczesnym nastawieniu poetyckim Czuchnowskiego zatrzymywało się jedynie na poziomie sensualistycznej recepcji zewnętrzności świata, wykluczającej możliwość pełniejszego rozumienia zjawisk. Zastanawiać musi przede wszystkim staranie, z jakim autor *Motyla i zakonnicy* w poetyckich projekcjach człowieka pomija wówczas, we wczesnych latach pięćdziesiątych, traumatyczne doświadczenie historii. [...] Podległy biologicznym rytmom trwałej natury i ludzkiej egzystencji porządek [...] istnieje jakby poza czasem historycznym, nie doświadcza na sobie obecności jego groźnej dynamiki[40].

Badacz zauważa dalej, że w tym właśnie punkcie można dostrzec wyraźne zbieżności nie tylko z artystyczną techniką mistrzów holenderskich, ale i filozofią sztuki. Mówi tutaj krytyk, powołując się na Fromentina, o neutralności względem historii i o „regularnym biegu rzeczy" oraz „stałym zapasie codziennych drobnych wydarzeń"[41]. Autor *Rozłupanego przez perłę* próbuje ów powszedni rytm życia zapisać nie tylko w pejza-

[40] J. K r y s z a k, *Poetycki kronikarz emigracyjnej codzienności*, [w:] tegoż, *Literatura złej chwili dziejowej. Szkice o drugiej emigracji*, Warszawa 1995, s. 140.

[41] Tamże, s. 140–141.

żach, ale również w obrazach martwej natury. Powołując się na Jana Białostockiego, można powiedzieć, że jak w holenderskim malarstwie martwych natur, Czuchnowski w swojej poezji ukazuje przedmioty stanowiące symbole ziemskiego istnienia. Cytując Bergströma, Białostocki wyodrębnił w malarstwie holenderskim martwych natur pośród grupy przedmiotów, o których mówiłem przed chwilą, trzy podgrupy. Są to: przedmioty dotyczące trzech zakresów – które za Hadrianem Juniusem – określić można jako *vita contemplativa*, *vita practica* i *vita voluptaria*[42].

Po pierwsze więc są to rzeczy związane z literaturą, nauką i sztukami pięknymi. W liryce Czuchnowskiego pojawia się pióro jako atrybut poety, świece jako przedmiot pomocny przy rozmyślaniach i marzeniach, i wiele innych tego typu. Ważniejsze są przedmioty drugiego rodzaju – cenne rzeczy, jak np. biżuteria, pierścionki, perły. Ostatnia grupa zawiera rzeczy związane ze zmysłowymi przyjemnościami, jak kubki, muszla do gaszenia papierosów, zapalniczka, które to przedmioty opisuje Czuchnowski ze starannością. Można powiedzieć, że są one trwałym elementem rzeczywistości. Sprawiają bohaterom wierszy radość. Szczególnie waloryzowane są tutaj różnego typu pierścienie – są wyrazem zespolonego z urodą kobiecego ciała piękna, dodają uroku postaciom. Ale są także związane z ideą *vanitas* – jak w malarstwie Holendrów XVII wieku. Niekiedy wydaje się, że *vanitas* – jak pisze Jan Białostocki – jest tam już tylko ironią, tyle doskonałości i piękna zawarli ci malarze w samym obrazie doczesnych, przemijających przedmiotów. [...] Wielcy malarze Holandii XVII wieku [...] obrazowali poważną kontemplację i refleksję nad [...] widokiem rzeczywistości (znakiem tej refleksji jest dla nas uniesiona nad stołem, bezczynna dłoń Vermeerowskiej *Dziewczyny ważącej perły*), a zarazem starali się wydobyć horacjańską niemal radość z perłowego blasku, z błysku lustra, z głębokiej ciszy samotnej komnaty[43]. U Czuchnowskiego znajdziemy

[42] J. Białostocki, *Płeć śmierci*, Gdańsk 1999, s. 79.
[43] Tamże, s. 80.

zarówno ową horacjańską radość z barw i światła, blasku przedmiotów, jak i żal z powodu ich utraty (przypadek zgubienia pierścienia w wierszu *O pierścionku* – PM 16), smutek, który spowodowany zostaje wspomnieniem utraconej ukochanej, wywołanym spojrzeniem na pierścień „rozłupany przez perłę". Te ostatnie słowa dały oczywiście tytuł lirykowi i tomowi wydanemu w roku 1952, a przez to kierują uwagę czytelnika ku poetyce wspomnienia, pamięci, problematyce utraty i przemijania, rozpoczynania kolejnego etapu w życiu z jednoczesnym poczuciem żalu za minionym. Staje się przez tytuł ów zbiorek ten specyficznym ogniwem łączącym tę książkę z dwiema kolejnymi. Pierścień ewokowany słowami *Rozłupany przez perłę* staje się *pars pro toto*, elementem stroju kobiety, która istnieje już tylko we wspomnieniu. Ale jest też takim elementem rzeczywistości, który przynosi pocieszenie – piękno wysuwa się na plan pierwszy. Kolejne dwa tytuły tomów są tego potwierdzeniem – *Motyl i zakonnica* przynosi wiele portretów kobiet, tytułowy wiersz ukazuje statyczny, a równocześnie pełen energii obraz śpiącej mniszki, przykrytej różnobarwnymi motylami. Kolejny zbiorek – *Dama w jedwabnym płaszczu deszczowym* również zawiera wiele urzekających portretów kobiecych, a wiersz tytułowy jest opisem stojącej w ulicznej niszy kobiety w różowym nakryciu chroniącym przed kroplami.

Wszystkie portrety kobiet są zabarwione erotycznie, przynoszą one skojarzenia z malarstwem impresjonistów, szczególnie te obrazy ukazujące powiązanie kobiety z wodą. Takie nacechowanie erotyczne widoczne jest w przywołanym przed chwilą liryku oraz w wielu innych, spośród których warto jeden szczególnie wymienić. Jest to wiersz *Poranna toaleta* z tomu *Dama w jedwabnym płaszczu deszczowym*, w którym już sam tytuł informuje o temacie tego tekstu. Wystarczy dopowiedzieć, że chodzi tu o poranną toaletę mleczarki.

Można powiedzieć, że jak w pisarstwie Saint-Simona, który – jak pisze Fromentin – powiedział nam, że kobieta mogła być czarująca nie będąc skończoną pięknością[44], tak w liryce Czuchnowskiego – nawet

[44] E. Fromentin, dz. cyt., s. 70.

niezbyt urodziwe kobiety ukazane są jako interesujące. Jako portrecista w poezji autor *Kobiet i koni* broni się – jego kobiece postaci są charakterystyczne, indywidualne. To wszakże jest sztuką niezwykle trudną. Nie uniknął tego nawet wspaniały malarz, jakim był Rubens. Przywołajmy po raz kolejny słowa znawcy przedmiotu:

> Wszystkie kobiety, które malował, przez zetknięcie się z jego trwałymi wspomnieniami przyjęły – nie wiedząc o tym i mimo jego woli – jakiś znany już rys i wszystkie, w mniejszym lub większym stopniu, biorą coś z owych czterech sławnych postaci [tzn. Marii Medici, infantki Izabeli, Izabeli Brandt i Heleny Fourment] unieśmiertelnionych bardziej przez jego pędzel niż przez historię. Wszystkie mają jakieś wspólne, jak gdyby rodzinne podobieństwo, które zawdzięczają przede wszystkim Rubensowi[45].

U Czuchnowskiego portrety kobiet zespolone są z jakąś konkretną czynnością, którą wykonują bohaterki tych liryków. Nawet, kiedy wydaje się, że obraz jest nieco uteatralizowany, statyczny, jak w *Motylu i zakonnicy*, to okazuje się, że szczegóły dają efekt niezwykły – kolorystyka, ruch rąk mniszki i motyli konstruują pełen energii portret.

W obrazach kobiet w liryce autora *Skweru o świcie* należy szczególną uwagę zwrócić na elementy ubioru – poeta poświęca wiele miejsca, by je intrygująco i oryginalnie przedstawić. Mówiący stara się opisać dokładnie postaci, budując za pomocą światła i barw interesujące portrety:

Od szyi w górę czarodziejska uroda. W dół, jakby marzeniem
Z przeźroczystej bluzki, ciepła i ciała pulsowała młoda
Miazga jędrnych piersi. Prawa pierś przyprószona cieniem
Zakładki. Lewa z brodawką, jak świeża truskawka, ukosem
Przez bluzkę przeświecająca, jak mokry pączek jabłoniowego drzewa.
Wokół szorstkich rowków osnuta słodkim, ciemnym, aksamitnym włosem.

[45] Tamże, s. 69.

Smaczny kapelusz, woalka, bluzka, nosek, usta wzięte razem
W barwach, promieniach, tonach, cieniach, walka
Żywiołów, świateł, materyj, wszystko co wyrazem
Tętni, puzdro odbija daleko na stoliku ze złocistej laki mocno obramione miedzią.
Portret damy lśni także na lustrzanym wieku.
Pod którym blade perły z czekiem na sto tysięcy funtów martwo leżą.

(*Olśnienie słońcem*, DwJPD 28)

Wcześniej już powiedziałem, że można nazwać wiersze Czuchnowskiego hymnami na cześć kobiecego ciała. Hymniczność prowokuje do stawiania pytań o sensy wynikające z genologii (hymniczność jako tekst i jako postawa). Łatwo zauważyć, że autor *Reportera róż* chętnie stosował ten gatunek liryczny – jego wiersze przypominają właśnie h y m n y, będące pieśniami wychwalającymi piękno kobiet. Można to rozciągnąć na całą problematykę i skalę poruszanych tematów w tej liryce i nazwać ją h y m n e m n a c z e ś ć i s t n i e n i a. Wojciech Ligęza słusznie zauważa:

> Pochwała śmiałego piękna kojarzy się z gatunkowym porządkiem ody. W oczach mężczyzny kobieta rozbłyska jak pochodnia, symbolizując życie i miłość. Niepokojące i drażniące obrazy kobiecych piersi ukrytych pod bluzką, płaszczem deszczowym lub nawet pod habitem [...] powtarzają się z częstotliwością wręcz obsesyjną. Nie jest to już erotyka triumfująca i jawna, lecz zawoalowane jej miraże. Ważną rolę odgrywają tu efekty kolorystyczne oraz świetlne ciał ubranych i udrapowanych, a także faktura delikatnych oraz zgrzebnych tkanin. Poetyckie przedstawienia Czuchnowskiego nie odsyłają więc do chuci i siły rozrodczej, a przynajmniej czynią to w sposób pośredni. Wyrafinowane instrumentarium artystyczne, zdecydowanie inne niż brutalna dosłowność wyrazu, ujawnia marzenie o czułości, dobroci, bezpieczeństwie i domowym ładzie istnienia[46].

[46] W. L i g ę z a, *Uczta...*, [w:] tegoż, *Jaśniejsze strony katastrofy...*, dz. cyt., s. 133.

Ciągłe poszukiwanie piękna prowadzi do niezwykłego wyczulenia zmysłu wzroku – jak malarz musi ćwiczyć rękę i oko, by uchwycić na płótnie obraz kogoś lub czegoś, tak poeta zapamiętuje chwile olśnienia, by je następnie zamknąć w kształcie tekstu lirycznego.

Malarskie powinowactwa londyńskiej poezji Czuchnowskiego opisali świetnie Mieczysław Giergielewicz, Janusz Kryszak i Wojciech Ligęza. Na zakończenie przypomnijmy malarzy, z którymi można skojarzyć lirykę autora *Sąsiadki*: Boucher, Fragonard, Degas, Renoir. Dodałbym do tej listy fowistów i impresjonistów. Przeważająca tonacja *Pól minowych* przynosi skojarzenie z malarstwem fowistów, natomiast kolejne tomy zdecydowanie nasycone są światłem i barwami impresjonistów. Do obrazów Vermeera *Czytająca* oraz *Kucharka* zbliża Czuchnowskiego nasycenie obrazów światłem, tematyka – ukazanie kobiet podczas jakiejś czynności codziennej, różni – sposób przedstawienia: kolorystyka i tonacja, która w obrazach jest łagodna i spokojna, w omawianej liryce zaś pulsująca energią i „figurą eksplozywną". Łączy malarza i poetę luminizm – u Vermeera jest on najpiękniejszym przykładem optymizmu holenderskiego[47], u Czuchnowskiego operowanie światłem, jego poszukiwanie, dostrzeganie, jest najważniejszą cechą poetyki, łączącą się z „wyobraźnią ekpyrotyczną" autora *Uczty instynktów*. Ważna jest w jego poezji opozycja jasność-ciemność.

[47] Zob. E. Fromentin, dz. cyt., s. 288. Zob. też: J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 2001: „Głównym czynnikiem budującym tkankę obrazu [Vermeera] jest światło. Jakże inaczej funkcjonuje ono u Vermeera niż u Caravaggia! Ten przenikający wszystko żywioł, który spotkaliśmy już w *Dziewczynie z mlekiem* i *Kobiecie ważącej perłę* panuje całkowicie nad przedstawionymi rzeczami i osobami w *Alegorii malarstwa*. Światło roztapia niemal formę tam, gdzie jego intensywność jest największa, lśni na łamiących się płaszczyznach sztywnych tkanin, perli się na połyskliwych jedwabiach, ślizga się po powierzchni pogiętej mapy. Światło to jest pełne koloru, wywołuje go z przedmiotów, tkanin i atmosfery" (s. 496–497). Por. również: *Historia sztuki 1000–2000*, pod red. A. Mérota, Warszawa 1998, s. 251–252 (część zatytułowana *Domowe zacisze*, tłum. Piotr Wrzosek).

Skoro już jesteśmy przy Vermeerze, warto byłoby przypomnieć świetny esej Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, zatytułowany *Perły Vermeera*, w którym pisarz zauważa:

> Niewiarygodne wręcz dla mnie w teatralnych obrazach Vermeerra jest współistnienie dwóch właściwości, które – rzekłbyś – powinny się kłócić, zmierzać raczej do zderzenia. Jak pogodzić ukrytą akcję dramatyczną, naturalną w każdej inscenizacji, z malarskim wyrazem czasu zatrzymanego? Jak Mistrzowi z Delft udało się zachować ten główny kanon jego poetyki – właśnie czas zatrzymany – wprowadzając jednocześnie na scenę czas płynący, czas zaczętego działania?[48]

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w liryce Czuchnowskiego – czas zatrzymany jest cechą charakterystyczną jego wierszy, a przecież mimo pozornego spokoju w utworach tych znajdziemy niezwykły dynamizm, energię i siłę w przedstawionych zdarzeniach. Sfery zainteresowań – londyńskiego emigranta i Vermeera – łączą się także dzięki motywowi p e r e ł. Powołajmy się ponownie na słowa Grudzińskiego:

> Przedziwny obraz ta *Kobieta ważąca perły*. [...] Prócz tego obrazu, perły zdobią większość kobiet namalowanych przez Vermeera. [...] [Vermeer] był zafascynowany tajemnicą narodzin i powolnego – bardzo powolnego, prawie statycznego – wzrostu perły. Perła rośnie i dojrzewa latami, w muszli wokół jądra wielkości ziarnka piasku, w tempie, które wolno nazwać czasem zatrzymanym. Czas zatrzymany zaś [...] jest duchem malarstwa Vermeera[49].

W liryce Czuchnowskiego pojawia się parokrotnie wątek pereł, przypomnijmy tytuł jednego ze zbiorów wierszy, wyżej przywołany – *Rozłupany przez perłę*. Kobiety w malarstwie Vermeera i kobiety w utworach poetyckich autora *Motyla i zakonnicy* ozdobione są biżuterią. Na płótnach Mistrza z Delft znajdziemy portrety kobiet, noszących perły w for-

---

[48] G. H e r l i n g - G r u d z i ń s k i, *Perły Vermeera*, [w:] tegoż, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, Warszawa 1993, s. 261–262.

[49] Tamże, s. 262–263.

mie kolczyków, którym towarzyszą czasem naszyjniki; w wierszach polskiego emigranta wielokrotnie pojawiają się te elementy kobiecego stroju.

Piękno i praca, dwie ważne kategorie poezji Czuchnowskiego, będą obecne w niej aż do ostatnich jego wierszy. Tu opisano jedynie kategorię piękna, bowiem motyw pracy w omawianym okresie twórczości poetyckiej autora *Kryształów* występuje marginalnie i jest jedynie tłem dla domeny estetyki. Kolejnym etapem w twórczości Czuchnowskiego stanie się poematowość. W *Szpiku egzystencji* znajdziemy takie oto słowa, którymi chciałbym zakończyć ten rozdział:

jedyne na naszej planecie skarby piękna oczywiste
to piersi młodych kobiet
najbardziej czyste z wszystkich czystych stworzeń
są dziewczęta soczyste szczęściem
i pragnieniem pachną zdrowiem
jak tataraku biały bujny korzeń
z krwistymi żyłkami miękko zaszytymi pod skórą
oblane pąsem
jak sanskrytu znaki jeśli objąć którą
wpół namiętne[50]

Oko poety obserwować będzie wygnańców w Londynie, znajdować urodę kobiet. Pod powiekami Czuchnowski znajdzie świat zapamiętany – przypomni go już niebawem, w konstrukcji rzeczywistości przeniesionej w świat mitu, zapisanej w słowach poematu *Na wsi* (1958). Oprócz hymnu na część istnienia stworzy odę ku czci poetyckiego rzemiosła, w tekście *Poeta* (1956). Wreszcie – opublikuje w roku 1966 „poemat z szuflady" – *Angielską zimę 47*, utwór ukazujący schorzenia polskiej emigracji powojennej. Zwieńczeniem zaś drogi poetyckiej au-

[50] M. Czuchnowski, *Szpik egzystencji: Co pisze jasno*, [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, wybrał i posłowiem opatrzył Janusz Kryszak, Kraków 1978, s. 301.

tora *Wazonów* będzie *Szpik egzystencji*, który również można nazwać hymnem na cześć istnienia. Jak napisał badacz literatury, poemat ten „ukazuje ukryte w trzewiach świata surowe piękno życia"[51]. Elementarne poczucie przemijania połączone z wyczulonym zmysłem obserwacji i umiejętnością zapisu losów ludzi spotykanych co dzień w Londynie współtworzą obraz rzeczywistości przedstawionej w *Szpiku egzystencji*. Jest to już nie jedynie portretowanie, syntetyczny, metaforyczny skrót świata i ludzi, ale dzieło poematowe, przejmująca opowieść o losach ludzi w dwudziestowiecznej cywilizacji.

[51] W. Ligęza, *Uczta...*, [w:] tegoż, *Jaśniejsze strony katastrofy...*, dz. cyt., s. 147.

## Rozdział IV

# Cztery poematy

W roku 1956 ukazał się pierwszy opublikowany po wojnie poemat Mariana Czuchnowskiego zatytułowany *Poeta*. Rozpoczynał on kolejną fazę w twórczości autora *Skweru o świcie*, bardzo ważną w rozwoju linii poetyckiej londyńskiego emigranta. Etap ten ukazał „polskiego Rimbauda" jako pisarza podejmującego tematykę szerszą od dotychczas go interesującej. Nowe zagadnienia wymagały „formy bardziej pojemnej", mówiąc słowami Miłosza, zatem Czuchnowski sięgnął po p o e m a t. Droga ta zaprowadziła go aż do *Szpiku egzystencji*, o którym można powiedzieć, że jest *opus magnum* autora *Pochwały ciała*. Czyż mógł przypuszczać na początku swojej poetyckiej wędrówki, 21-letni student krakowskiego uniwersytetu, młody debiutant, że znajdzie się na wygnaniu i tam właśnie opublikuje ogromny poemat, podzielony na 16 rozdziałów, dzieło liczące kilka tysięcy wersów? W roku 1930 zapewne nie sądził, że spod jego pióra wyjdzie taki tekst, że blisko pół wieku później fragmenty tego poematu znajdą się w jego *Poezjach wybranych* (1978). Wszak w debiutanckim tomie znalazło się zaledwie 13 liryków, precyzyjnie skonstruowanych, napisanych językiem zmetaforyzowanym, dalekim od prozatorskiej dosłowności. Po pierwszych trzech książeczkach nadszedł etap poematu, zamykający międzywojenną fazę twórczości Czuchnowskiego znamiennym tomem *Powódź i śmierć* (1936). Dwadzieścia lat później ponownie sięgnął autor *Olśnienia słońcem* po konstrukcję poematową, po wydaniu pięciu zbiorów wierszy w latach 1946–1954. Ten nowy etap zaznaczony został pięcioma poematami, z których trzy ukazały się w formie książko-

wej, natomiast pozostałe dwa do tej pory rozproszone są w czasopismach emigracyjnych. Cztery z tych tekstów wydrukował w latach 1956–1966, a więc w ciągu dziesięciu lat. Dekada ta zbiegła się z ważnymi wydarzeniami w kraju i na emigracji, wiele się zmieniło. I zmienił się język poetycki Czuchnowskiego. Nie odszedł jednak od etapu zainteresowania estetyką, przeciwnie – kolejne jego utwory przynoszą poszerzenie skali poruszanych tematów, związanych z kategorią piękna. W poemacie *Poeta* zawarł nie tylko opowieść o losach Adama Mickiewicza na tle wydarzeń wieku XIX, ma bowiem tekst ten charakter autotematyczny, podejmuje refleksję nad rolą dzieł wielkiego romantyka, nad sensem istnienia literatury, jest wyrazem hołdu złożonego autorowi *Pana Tadeusza*. Utwór o Mickiewiczu można odczytywać jako poemat o pięknie twórczości autora *Sonetów krymskich*, o pięknie poetyckiego słowa. Kolejny poemat – *Na wsi* (1958), który również będzie przedmiotem analizy w tym rozdziale, w takim kontekście interpretowany może być jako tekst o pięknie przyrody i natury. Problematyka pozostałych dwóch poematów, które w tej części pracy zostaną poddane refleksji – *Angielska zima 47* (1966) oraz *Przechadzka w parku* (1967) wkracza na teren etyki. Przekracza tym samym autor *Gniazda zielonej wilgi* teren estetyki, zajmują go sprawy społeczno-obyczajowe. Te dwa teksty są z kolei ogniwem pośrednim między wcześniejszymi poematami a *Szpikiem egzystencji* (1962–1977), który ukazuje rzeczywistość na wielu płaszczyznach, traktuje nie tylko o sprawach fundamentalnych, egzystencjalnych, ontologicznych, takich jak praca, miłość, sens życia, starość, śmierć, emigracja, ale w istocie jest wielkim h y m n e m o pięknie istnienia, życia, codzienności, pracy. Ten aspekt twórczości autora *Kobiet i koni* omówiony został w rozdziale kolejnym.

Wszystkie utwory Czuchnowskiego z okresu londyńskiego łączy problematyka emigracyjna – pierwszy powojenny tom był wyrazem samotności i cierpienia spowodowanego oddaleniem od kraju, w kolejnych autor *Widoku wieczornego* wciąż powracał myślą do miejsc utraconych, wyszukiwał w Londynie arkadyjskiej przestrzeni, która kojarzyła mu się z rodzinną wsią, w poematach zaś temat emigracji ciągle był

obecny. Utwór *Poeta* porusza także problematykę doli wygnańca – jego bohaterem jest wszak Adam Mickiewicz, dziewiętnastowieczny emigrant-poeta. Już sam podtytuł poematu wskazuje na kierunek interpretacji – „W setną rocznicę zgonu Adama Mickiewicza". Tekst został napisany w roku 1955, ogłoszony w roku 1956 w formie książkowej, natomiast w grudniu 1955 roku wydrukowany był w „Robotniku". Warto przypomnieć, że rok przed powstaniem tego utworu, Jan Lechoń napisał wiersz *Śmierć Mickiewicza*. W środowisku emigracyjnym setna rocznica śmierci autora *Dziadów* była wielkim wydarzeniem – Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie, wspólnie z Towarzystwem Naukowym i Stowarzyszeniem Polskich Kombatantów, powołał do życia Komitet Obchodu Roku Mickiewiczowskiego. Zainicjowane przez Tymona Terleckiego wieczory Mickiewiczowskie odbyły się w czerwcu 1956 roku w Instytucie im. Sikorskiego w Londynie[1]. W roku 1955 ukazała się książka zbiorowa *Mickiewicz żywy*[2], którą Czuchnowski recenzował w „Ostatnich Wiadomościach"[3]. Autor *Reportera róż* wielokrotnie dawał wyraz swojej fascynacji poezją romantyczną w swoich artykułach, wywiadach[4], a nade wszystko w poezji – w debiutanckim tomie znajdziemy wiersz *Mickiewicz paryski*, będący apologią osoby i twórczości autora *Konfederatów barskich*. Zafascynowany był przede wszystkim poezją Cypriana Kamila Norwida[5].

---

[1] Dokładnie pisze o tym N i n a T a y l o r T e r l e c k a we wspomnieniu *Z cyklu przyjaźni literackich. Listy Mariana Czuchnowskiego do Tymona Terleckiego*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. K r y s z a k, P. T a ń s k i, Toruń 2002, s. 245–249.

[2] *Mickiewicz żywy*, pod red. H. N a g l e r o w e j, Londyn 1955.

[3] M. C z u c h n o w s k i, *Portret Wielkiego Poety*, „Ostatnie Wiadomości" 1956, nr 4, s. 3.

[4] Zob. *W morzu okrucieństwa (rozmowa z Marianem Czuchnowskim)*, rozmowę przeprowadził W. L i g ę z a, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, dz. cyt., s. 235.

[5] Zob. J. K r y s z a k, *Mieszkam jak Baudelaire... (Rozmowy z Marianem Czuchnowskim)*, [w:] tegoż, *Rzeczywistość trzecia*, Bydgoszcz 1997, s. 50–52 oraz *W morzu okrucieństwa...*, s. 235.

Powiedziałem wcześniej, że poemat o Mickiewiczu można odczytywać jako utwór autotematyczny. Czuchnowski w swojej powojennej twórczości poetyckiej nieczęsto poruszał problematykę pisania. Niewiele znajdziemy jego tekstów, w których dominującą rolę grają refleksje dotyczące celów i sposobów pisania, konwencji artystycznych i metod budowania wiersza. Niemniej jednak nie był autorem, który nad tymi zagadnieniami się nie zastanawiał. Dał temu wyraz choćby w zdaniach:

Posyłam słowa, jak gwiazdy,
Blask rakiet, trzask maszyn, ogień i dym.
Szorstkie, proste, wyrwane wyrazy:
Że wierzę, że walczę, że słowa te dojdą. I że żyję tym.
(*Dedykacja*, PJ 5)

To synestezyjne porównanie, tak charakterystyczne dla poetyki Czuchnowskiego, jest metaforycznym wyrazem poglądu, że słowa wiersza powinny być niezwykłe, piękne, urzekające (jak gwiazdy), a jednocześnie agresywne. Mają porażać, kiedy zachodzi taka potrzeba (leksyka związana z wojną – rakiety, maszyny, ogień, dym), przystawać do tematyki – stąd o sprawach wojny należy mówić prosto. W wierszu *Pióro* ten atrybut pisarskiej pracy jest bronią i narzędziem poety:

I czuję, że jeszcze zaświecę
Ostrzem pióra, i ciemność rozgarnę.
Przebiję najgrubsze mury. Polecę
Szybko, i pióro w gardło tchórzom wbiję jak bagnet!
(*Pióro*, PJ 21)

Również w innym wierszu pojawia się ten przedmiot, ale tu tytuł liryku – *Oda* – wskazuje na wyłożony przez Czuchnowskiego program poetycki. Autor zastanawia się w niej, jak opisać kobiety – robotnice:

Ażeby pióro wyjąć z chwały, wydobyć myśl z poniżenia,
Wystarczy wstrząsnąć kałamarzem, atrament rozprysnąć na kryształy.
Dać mu skrzydło, ale nie to czerwone, ani to suche, białe,
Które zbrzydło; ale jak pióropusz tęgi, okazały,
Z łąk i zielonych malowideł, z przepychu nędzy i znużenia.
Pióro wytrwałe, stoczyć się na dno musisz, jak kryształy.
Zadzwonić lekko, od niechcenia.

(*Oda*, RpP 23)

Słowo poetyckie ma być piękne, ma fascynować przepychem barw, a jednocześnie opisywać świat doznań najprostszych, najpospolitszych. Nieprzypadkowo Czuchnowski stosuje w przytoczonych fragmentach leksykę związaną ze zmysłem wzroku, już w rozdziale poprzednim wskazywałem na tę sferę estetyki zmysłów autora *Z mostu w Londynie*. Warto tu przytoczyć jeszcze jeden cytat, pochodzący jednakże z debiutanckiego wiersza Czuchnowskiego:

Zachód szeleści i twardo się ściemnia, jak słów złociste krople.

(*Noc*, MiZ 6)

Przypomniany po latach w tomiku *Motyl i zakonnica* (1953), wiersz otwierający ten tomik już w inicjalnym, przywołanym wersie wiele mówi o synestezyjnej wyobraźni poetyckiej autora *Zdejmującej podwiązki*. 'Słowa' są tutaj członem zdania – frazy liryku, do którego porównuje się zjawisko zapadania ciemności. Ono z kolei przedstawione jest w sposób metaforyczny – czasownik 'szeleści' przy rzeczowniku 'zachód' wskazuje na ujęcie synestezyjne tego obrazu poetyckiego, podobnie jak przysłówek 'twardo' przy 'ściemnia (się)'. 'Słów złociste krople' to metafora konfrontacyjna, która wskazuje na aspekt wzrokowy, kolorystyczny, kojarzący się z symboliką akwatyczną – woda jest symbolem tajemnicy oraz życia. (Słowa porównane zostały do kropel, a więc należy interpretować znaczenie tej metafory przywołując pole semantyczne wody.) Symbolika barw w tym fragmencie jest bardzo ważna – złocisty to ko-

lor świętości, bram nieba, owocowania, dojrzałości, urodzaju, ziemi, lata i jesieni, bogactwa, szczęścia. Krople odsyłają także do sfery asocjacji z wodą, a więc kolorem błękitnym. Symboliczna interpretacja tej barwy, podobnie, jak złocistej, uzasadniona jest tym bardziej, że w przywołanym zdaniu oba człony metaforyczne połączone są wyrazem 'jak', tworzącym sugestywną konstrukcję porównawczą, w której w obu członach – porównującym i porównywanym odnajdujemy barwę niebieską. Kolor nieba to błękit, a więc 'zachód' to połączenie barw nieba i słońca – błękitu oraz żółtego, złocistego i czerwonego. Błękit jest powszechnie przyjętym symbolem nieba, siedziby bogów (Boga), uduchowienia i duszy. To kolor kontemplacyjny, wyrażający idealną czystość i wzniosłość, barwa prawdy i nieśmiertelności. Połączenie 'błękitu' i wody podkreśla nieskazitelność wody, niosącej w sobie pierwotność stworzenia. Z kolei złocisty – oprócz wyżej wymienionych znaczeń – posiada także inne: w alchemii złoto kojarzono ze Słońcem i panowaniem. Czerwień natomiast, purpura to symbol namiętności, radości, energii życia, lecz także dzikości, męczeństwa, zbrodni. Można zresztą odnaleźć wiele utworów Czuchnowskiego, w których ta barwa jest w szczególny sposób waloryzowana. Jest ona w poezji autora *Czerwonych zmysłów* symbolem natury, soczystości i dojrzałości. Konstruując taką metaforę – 'słów złociste krople' i wpisując ją w zdanie, w którym jest ona członem porównującym do wyrażenia porównywanego 'Zachód szeleści i twardo się ściemnia', Czuchnowski posłużył się bogactwem symboliki barw. Połączenie czasownika 'ściemniać' z przymiotnikiem 'złociste' oraz rzeczownikiem 'krople' pozwala wyobrazić sobie zastygające krople żywicy. Taką interpretację uwiarygodnia przysłówek 'twardo', który można odnieść do metafory 'słów złociste krople'. A więc symbolika tej przenośni jest nacechowana pozytywnie. Słowa są w takim rozumieniu wyrazem czegoś, co trwa i jest piękne, niczym bursztyn. Z kolei 'Zachód się ściemnia' to metafora zachodzącego słońca, ważny jest tu zatem aspekt symboliki solarnej. W takim kontekście nie dziwi użycie przymiotnika 'złocisty' w metaforze 'słów krople'. Barwa ta łączy oba człony porównania – w pierwszym występuje jedynie w polu asocjacji związanym

z rzeczownikiem 'zachód', w drugim – zostaje przywołana wprost. Mamy tu do czynienia z nałożeniem na siebie dwóch porządków – pejzażu i słowa.

Czuchnowski, mimo że zaledwie w paru wierszach zastanawiał się nad słowem poetyckim, miał świadomość jego znaczenia. Przytoczone wyżej przykłady ukazują, że potrafił budować metafory, które mówiły jednocześnie o świecie poznawanym zmysłowo i sposobie pisania o tym. Znamienny pod tym względem jest także taki oto fragment, również pochodzący z międzywojennej poezji autora *Godziny poznania*, z wiersza *Wyznanie*, zamieszczonego w tomie *Poranek goryczy* (1930):

Lont przykładam. Wysadzę starą piramidę słów.
[.....]
Wyzywam. Znam dobrze moją gibką, ostrą strunę.

Napnę ją. Ze strof wyskoczą lwy.

Ekspresyjny charakter leksyki w cytowanych zdaniach wskazuje na dynamikę wyobraźni Czuchnowskiego już w debiutanckich lirykach. Autor *Uczty instynktów* miał poczucie wagi i mocy wypowiadanych słów, wierzył w literaturę, poezję, ufał, iż może ona zmienić świat. Jego gwałtowny temperament sprawiał, że takie też były i jego wiersze, chociaż próbował okiełznać swoją żywiołową naturę, jak pisze w jednym z liryków:

Na zimno dmuchać.
Na zimno tworzyć i żyć.
(*Na zimno*, PW 279)

Poemat o Mickiewiczu jest więc tekstem o wadze i pięknie poetyckiego słowa. Porusza problematykę losów poety – emigranta, który musi żyć i tworzyć z dala od kraju. Biografie romantyków były dla dwudziestowiecznych pisarzy żyjących z dala od ojczyzny po 1939 roku nie-

ustannym przypominaniem ich własnych życiowych powikłań, natomiast utwory wielkich poetów były wciąż źródłem odwołań:

> Emigracyjny romantyzm polski dostarcza tekstów kanonicznych dla każdego polskiego wygnańca, dla każdego poety emigracji. Podjęcie tej roli, zwłaszcza we wstępnych fazach (w czasach II wojny światowej i krótkiego okresu po wojnie), rozpoczyna się od ponownej lektury *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*, *Pana Tadeusza*, *Dziadów części III*, *Sonetów Krymskich*, liryków Słowackiego i Norwida (to tylko przykłady), o d r o z p a m i ę t y w a n i a „t e k s t ó w b i o g r a f i c z n y c h", k t ó r e d r a m a t y z u j ą i r ó w n o c z e ś n i e o b i e k t y w i z u j ą l o s w ł a s n y. Częste w tej liryce jest powoływanie się na epizody biograficzne z życia Mickiewicza i życia Norwida, traktowane jako wzory zachowań emigranckich. Można tu mówić o postawie przywódcy charyzmatycznego narodu na wygnaniu, o wzorcu dumnego, odrzucającego wszelkie kompromisy samotnictwa, o refleksji nad „nędzą wygnania" i „blaskiem" pozagrobowego zwycięstwa[6] (podk. P. T.).

Wpisuje się zatem poemat Czuchnowskiego w kontekst tych utworów literatury emigracyjnej po 1939 roku, w których odwołania do biografii i twórczości romantyków, a szczególnie Mickiewicza, są jawnym potwierdzeniem fascynacji pisarzy żyjących poza granicami kraju po II wojnie światowej życiem i poezją dziewiętnastowiecznych wygnańców. Tekst *Poeta* jest świadectwem, jak istotne było dzieło Mickiewicza dla autora *Motyla i zakonnicy*. Przyjrzyjmy się, jakie sensy zawarte są w utworze Czuchnowskiego.

Poemat zbudowany jest z trzynastu ponumerowanych części, z których każda stanowi bądź to całość stychiczną, bądź złożona jest ze strofoid. Cały tekst liczy niewiele ponad dwieście wersów o rozpiętości od krótkich do bardzo długich (6–25 głosek). Najmniej jest wersów sze-

---

[6] W. L i g ę z a, *Problematyka „miejsc wspólnych" we współczesnej polskiej poezji emigracyjnej*, [w:] *„Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny..." Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*, pod red. W. L i g ę z y i W. W y s k i e l a, Łódź 1995, s. 32–33.

ścio- i ośmiozgłoskowych (po jednym przypadku) oraz powyżej dwudziestozgłoskowych (21 głosek w wersie nie występuje wcale, podobnie jak 23 i 24, natomiast dwukrotnie pojawiają się linijki dwudziesto-, dwudziestodwu- oraz dwudziestopięciozgłoskowe). Poemat jest złożony zatem z cząstek, będących nieregularnymi wierszami tonicznymi bądź wierszami wolnymi. Przeważają miary: jedenastozgłoskowa (występuje 41 razy), dwunasto- (30), trzynasto- i czternastozgłoskowa (31). Jest to istotne, ponieważ w tekście bardzo często stosowane są przerzutnie w celu zachowania rymów, które są w przeważającej mierze oddalone od siebie. Są części, które zachowują większą dążność do regularności rytmicznej i wtedy zbliżają się do nieregularnego wiersza tonicznego oraz takie, które obejmują wiele jednostek rytmicznych. To stała cecha poetyki autora *Pól minowych* – zazwyczaj stosuje on wiersz nieregularny oraz wiersz wolny, zachowuje duże litery na początku wersów i znaki interpunkcyjne. Ten stan rzeczy zmieni się dopiero w *Szpiku egzystencji*, w którym naczelną zasadą jest Czechowiczowski i Różewiczowski sposób zapisu utworu. Ta zmiana organizacji wierszowej jest znamienna w poetyckiej twórczości Czuchnowskiego, bowiem wiąże się z podejmowaną w niej tematyką i refleksją nad światem.

Autor *Kobiet i koni* w *Poecie* stosuje zatem wersyfikację, która może być odczytana jako aluzyjna do miar wierszy Mickiewicza. Najczęściej pojawia się jedenastozgłoskowiec, którą to miarę stosował autor *Sonetów Krymskich* w *Grażynie* i *Konradzie Wallenrodzie*, oraz trzynastozgłoskowiec (jeden z najczęściej używanych w poezji polskiej formatów wiersza), którym Mickiewicz napisał wiele utworów (w tym oczywiście *Pana Tadeusza*).

Tematyka tekstu Czuchnowskiego jest jawnym hołdem złożonym Mickiewiczowi, a użyte w nim aluzje do twórczości autora *Pana Tadeusza* i korzystanie z faktografii biograficznej romantycznego poety powodują, że sens tekstu jest jednoznaczny i oczywisty – utwór ma przypomnieć losy Mickiewicza, być apologią jego dzieła. Pomocna w tym staje się stylizacja historyczna, sposób opowieści polegający na swoistej „inkarnacji" postaci w języku.

Przyjrzyjmy się, jak w poszczególnych częściach poematu ukazał Czuchnowski biografię poety. We fragmencie pierwszym przedstawiona jest podróż młodego oficera. Część ta łączy się tematycznie z dwiema kolejnymi – są one dokonkretyzowaniem i rozwinięciem sytuacji początkowej. Realia wskazują na czasy dawniejsze, ponieważ przemierzanie przestrzeni następuje w powozie. Można domyślać się, że chodzi tu o wiek XIX, inicjalny wers drugiej części jest tego potwierdzeniem. Tekst rozpoczyna się od słów:

W kryształowym kurzu mknęły rysaki.
W szyszakach mrozu. Z obnażonych nozdrzy
Tryskała para. W obcym mundurze i bobrowym futrze
Młody oficer krzyczał na woźnicę
W ciemnym tułubie, ściskającym lejce
Sztywne, jak miecze. Sierść na koniach, kłaki
Śniegu, wartkie grudy, wszystko mknęło, i powietrze
Biło o twarze mężczyzn, z lotem koni sutsze
Aż do boru, co w dali się modrzy.

Tak dynamicznie ukazana akcja w cytowanym fragmencie wprowadza aurę przygody, witalności, ruchu i natężenia. Dodatkowo wzmacnia ją rytm tych linijek, przewaga jedenastozgłoskowca i użycie trzynasto- i czternastozgłoskowców. Kolejna część poematu wskazuje przestrzeń akcji tych trzech fragmentów:

Wysłaniec cara pędzi Litwą. [...]

Kolejna część informuje o marszrucie oficera – przejeżdża przez Nowogródek w kierunku Wilna. W tym fragmencie, trzecim, ukazano przestrzeń kraju – wiejskie chałupy, dwory, pola, lasy. Te pierwsze trzy części poematu są zatem rodzajem wprowadzenia do głównego wątku, mają być tłem dla rozgrywanych wydarzeń, informować o najważniejszych zagadnieniach tekstu, którym jest między innymi zaangażowa-

nie Mickiewicza w sprawy narodowo-wyzwoleńcze. Polityka od razu wysuwa się na plan pierwszy – wysłany oficer to przedstawiciel sił caratu. Jego przejazd przez miejscowość, w której wychowywał się romantyczny poeta, jest także symbolicznym wyrazem losów Mickiewicza, które splotły się z wydarzeniami tamtych czasów. W części tej pojawia się niezwykła postać, która zapowiada przyjście na świat kogoś ważnego, kim – jak możemy się domyślać – jest autor *Ody do młodości*. Postać owa przypomina anioła, wychodzi z boru i powoduje strach u podróżującego oficera. Kolejna część mówi bezpośrednio o momencie narodzin Mickiewicza:

Dziecię przyszło na świat. Urodzone porą,
Gdy cała Polska siada do wieczerzy.

Następuje konkretyzacja czasu i przestrzeni w tym fragmencie utworu – 24 grudnia 1798 roku w Zaosiu. Daje tu Czuchnowski ogólny opis okolic, w sposób zmetaforyzowany określa zimową porę:

[...] Cisza polami się skrada.
Głaszcze zaspy, zające, rzeki i ciemne sarnięta.
Mróz szczypie czerwone policzki ośnieżonym borom.

Moment narodzin Mickiewicza przedstawiony został również na tle ówczesnej sytuacji politycznej. Autor poematu wysuwa na plan pierwszy problem niewoli w więzieniach carskich oraz wygnania z powodu dążeń niepodległościowych. Część następna to kolejny epizod z życia romantycznego poety, okres jego studiów w Wilnie, chociaż bezpośrednio nazwa tego miasta nie pada. I tu również ukazane są losy autora *Pieśni filaretów* na tle ówczesnych wydarzeń. Czuchnowski czyni to w sposób ogólny i zmetaforyzowany:

Z dziecka wyrósł młodzieniec. Z młodzieńca mężczyzna.
Wychowały go obie zdrowe siostry: ludzkość i ojczyzna.

Lata mijały, i na szosach czasu
Stopniał płóz lekkich mróz diamentowy.
Zdeptały je wojska, marsze i armaty.
Zwycięstwa i klęski. Huk burzy gradowej.
Krok dumy. Nieszczęścia. Znowu zryw nadziei
Nagłej, jak armatni wystrzał poprzez trzask zawiei.

Jak więc widać, Czuchnowskiego interesuje historia, wydarzenia lat 1798–1819. Nie przedstawia szczegółów rozwoju duchowego Mickiewicza w tym okresie, jego sylwetki, informuje jedynie o najważniejszej sprawie, jaką jest patriotyzm romantyka. Ukazuje autora *Ballad i romansów* jako postać jednoznacznie pozytywną, ukształtowaną w duchu umiłowania ojczyzny. Zupełnie inny charakter ma część 6, jest to portret stojącej w oknie dziewczyny. Można domyślać się, że chodzi o Marylę Wereszczakównę, tym bardziej, że w kolejnym fragmencie poematu jest ona przywołana po raz wtóry. W tych częściach zawarł autor opowieść o niezwykłym doświadczeniu młodzieńczym Mickiewicza, jakim była nieszczęśliwa miłość. Bohaterka tych dwóch fragmentów to kobieta piękna, wrażliwa, zraniona przez los. Takie ukierunkowanie tematyki utworu, poświęcenie na ten epizod w biografii Mickiewicza dwóch części poematu, ma na celu dodanie do rysu psychologicznego bohatera tekstu aspektu osobistego, tragicznego, który znany jest przecież z biografii autora *Grażyny*. Jak dotąd więc nie pojawia się wątek twórczości Mickiewicza – czytelnik tekstu Czuchnowskiego z dotychczas omówionych części poznał go jako człowieka wrażliwego, patriotę, który przeżył nieszczęśliwą miłość. Kolejny fragment przynosi obraz romantycznego poety, tworzącego swoje dzieło. Ta część łączy się z poprzedzającą tym, że w pierwszej Mickiewicz przedstawiony został w momencie zadumy, natomiast w drugiej przytoczone są jego myśli w sposób bezpośredni. Podmiotem lirycznym tego fragmentu jest sam bohater poematu, podczas gdy w częściach 1–8 występuje narracja trzecioosobowa. Przywołana tu zostaje postać cara, wspomniana w tekście po raz trzeci. Mówi się o nim na początku, wspomina – w części piątej,

gdzie dowiadujemy się o upływie czasu i o tym, że młody oficer, od podróży którego poemat się rozpoczyna, już nie żyje. We fragmencie dziewiątym Mickiewicz myśli o swojej twórczości, która ma być wyrazem buntu przeciw caratowi. Zwraca się do swojego wroga w ten sposób:

Ty nie śpisz, carze. Moje nie śpią pieśni.
Cary przeminą. Pieśni pozostaną.
Będą swobodnie chodziły po całym obszarze
Twoich cesarstw. Żadne ich nie zamkną straże.

W słowach tych kryła się wiara w sprawiedliwość dziejową, w moc poetyckiego słowa, buntu. Czuchnowski pisząc te zdania, dał wyraz i swojej doli. Czas, kiedy powstawał poemat, to przecież dwa lata po śmierci Stalina. Autor *Reportera róż* mówił w ten sposób o swoich losach – więzieniach, zesłaniu, emigracji. Mimo że w tym okresie swojej powojennej twórczości nie poruszał aktualnych spraw politycznych, ten poemat jest dowodem na to, że buntował się przeciw niewoli komunistycznej. Zresztą i jego milczenie jest wymowne – ukazywał piękno świata, w którym przyszło mu żyć, skierował swoją uwagę ku estetyce, ku sztuce. Była to forma obrony przed ówczesnym „caratem" systemu panującego w Europie Wschodniej. Czuchnowski dał wyraz swoim przekonaniom. Ukazał bowiem w swoim poemacie nie tylko losy świetnego poety, ale przede wszystkim dał wyraz swojego buntu, który był naturalną cechą londyńskiego pisarza od jego młodzieńczych lat. W części dziesiątej poematu o Mickiewiczu polemizuje ze słowami z *Klaskaniem mając obrzękłe prawice...* Norwida:

„Znudzony pieśnią lud wołał o czyny". –
Kto to powiedział? Dlaczego tak twardo?
[.....]

Czy pieśń nie jest czynem? Czy śpiewać nie warto?
Były czyny i przeszły. Co my o tym wiemy,
Jak czynić? Dobrze, że śpiewać umiemy.

W części tej przywołana jest przestrzeń Paryża. Wydaje się, że nie chodzi tu jedynie o losy Mickiewicza. Cytat z wiersza Norwida wprowadza także tego poetę w krąg uwagi Czuchnowskiego. Chodzi zatem i o te lata, kiedy w stolicy Francji mieszkał autor *Dziadów* i te, kiedy obaj twórcy, w tym samym czasie, tam przebywali. Przez wprowadzenie fragmentu z utworu swojego ulubionego poety uzyskał autor *Trudnego życiorysu* poszerzenie tematyki poematu o losy i dzieło Norwida. To kolejny dowód na trwałość i bogactwo poetyckiego słowa. Poza tym, dzięki aluzji do wiersza Norwida, uczynił bohaterem swojego tekstu także autora *Mojej piosnki*; w ten sposób tytuł poematu stał się wieloznaczny i nie miał już wymowy oczywistej: „Poeta", czyli rzecz o Mickiewiczu, ale „poeta w ogóle", człowiek i jego dzieło, poeta-emigrant i jego twórczość, poeta-Mickiewicz, ale i poeta-Norwid, inni poeci-romantycy, poeci-emigranci po 1939 roku. Stawiał przez to Czuchnowski pytania: jaka jest powinność poety? Czym jest poetyckie słowo? Co kształtuje poetę? Jak inny poeta mówić ma o poecie, wielkim poprzedniku? Co jest w stanie wyrazić, jaką prawdę o nim? Co przechowuje ludzka pamięć, jaką wiedzę o poecie i wydarzeniach? Co jest rzeczywiste, a co zamienia się w mit? Co jest jeszcze mityzacją, a co już mitologizacją? Autor *Czarnej koronki* mówił w swoim poemacie o rzeczywistości dziewiętnastowiecznej, znaczonej datami 1798–1855, ale w istocie nadał tej historii walor ponadczasowy. Bowiem zawsze byli, są i będą emigranci i różnego rodzaju niewole i wygnania. Przekazał także prawdę o swojej rzeczywistości, roku 1955, kiedy to analizowany tekst powstawał. Czuchnowski sprawił również, że poemat ten zyskał charakter mitu, ponieważ mit w takim rozumieniu to przede wszystkim opowieść o konkretnych wydarzeniach, ale tak rozumiana, by jej sens był ogólny, odnosił się do porządku świata i ludzkiego postępowania. *Poeta* w swojej istocie jest takim właśnie tekstem – porządek świata mogą zmienić

poeci, bohaterowie społecznych mitów. Dlatego też w części jedenastej poematu dowiadujemy się o „wielkiej księdze" – chodzi tu o *Dziadów część III* Mickiewicza. Czuchnowski w krótkich, ekspresywnych słowach, wychwala treść dzieła romantycznego poety. Mityczny sens utworu Czuchnowskiego łączy się w tym fragmencie z mityczną wizją świata w dziele Mickiewicza. Przypomnieć należy takie oto zdania Aliny Witkowskiej:

> W *Dziadów części III* wyróżnić można właściwie trzy miary czasu zaangażowane w odzyskiwanie tego, co minione i czemu grozi zupełna zatrata w niepamięci: czas historii, czas mitu religijnego, który właściwie nie zna przemijania, gdyż święta ofiara odkupienia ponawia się w nieskończoność, oraz czas mitów agrarnych rozpiętych między śmiercią a radosnym powrotem życia odzyskiwanego wraz z młodą wegetacją roślinną[7].

W poemacie Czuchnowskiego mamy podobne, niemal identyczne, trzy miary czasu: czas historii, dziewiętnastego wieku, życia Mickiewicza, czas ofiary emigrantów – tych z okresu romantyzmu i tych po II wojnie światowej, wreszcie czas odrodzenia.

We fragmencie dwunastym narrator przypomina wszystkie fakty z biografii Mickiewicza w formie jego wspomnień. Są to wymienione w krótkich wyliczeniach najważniejsze epizody z życia autora *Burzy*, ale i drobne sprawy, związane ze wspomnieniem jego młodości. Aluzyjnie wspomniany jest *Pan Tadeusz*. Ostatnia część przynosi obraz płynącego z Konstantynopola krążownika z opuszczonymi do połowy flagami i trumną na pokładzie. Jest to oczywiście żałoba po śmierci Mickiewicza. Ale poemat nie kończy się tym elegijnym obrazem, przeciwnie – zamykają go zdania o symbolice zwycięstwa. Nim jednak to następuje, widzimy moment świtu. Początkowo dominującą barwą jest biel, której symbolika związana jest ze smutkiem i śmiercią, ale też ra-

[7] A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1975. Zob. też: J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001.

dością. W ostatnim fragmencie tekstu Czuchnowskiego początkowo pojawia się ten kolor jako symbol śmierci, smutku, wieczności, by za chwilę zmienić swoją wymowę i stać się symbolem radości i mocy:

> [...] zorza
> Co raz potężniej wychodzi z ukrycia.
> Rośnie. Nabiera śmiałości kryształu.
> Nabiera siły. Dźwiga się pomału.
> Czerń nocy zwycięsko ściera i roztrąca.

Biel zyskuje rangę świetlistości, przenikającego wszystko światła, symbolu boskości. Ostatnie dwa wersy są tego potwierdzeniem – obraz wschodzącego słońca jest symbolem dobra, piękna, prawdy, siły, nadziei, zwycięstwa:

> Trysnęła życiem jej treść gorejąca:
> Słońce, goniec pokoju i życia.

Ważna staje się tutaj symbolika barw. Poemat rozpoczyna się od obrazu zimowego pejzażu, skrzy się śnieg, a więc w początkowych partiach tekstu dominuje b i e l. Towarzyszy temu kolorowi zimno, chłód, nie tylko w dosłownym sensie przyrodniczym, ale też w symbolicznym – jako wyraz braku nadziei. Utwór kończy się także motywem bieli, i nie przypadkowo konstruuje Czuchnowski tu metaforę 'świecą świtu białe pola', sprawia bowiem ona, że przypomina się początek poematu – tam także występują p o l a pokryte bielą – rzeczywiste elementy wiejskiego krajobrazu przykryte śniegiem. Początek i koniec tekstu łączy także inna barwa – błękit. W części drugiej pojawia się na śniegu błękitny ślad po cienkich płozach, natomiast w zamykającym utwór fragmencie kolor ten nie zostaje przywołany wprost, ale zawarty jest w obrazie greckiego morza. W twórczości Czuchnowskiego znajdziemy więcej takich tekstów, w których występują obok siebie te dwie barwy – biel i błękit, by przypomnieć choćby wiersz *Białe i niebieskie*, o którym

mowa jest w rozdziale *Trudny życiorys Czuchnowskiego*. O użyciu i symbolice koloru słońca, żółtego, złocistego także już wcześniej powiedziałem. Takie zamknięcie poematu mówi o sprawiedliwości, nadziei, nadejściu czasów szczęśliwych i wolnych. Mityczny, archetypiczny obraz solarny, przywołany w utworze Czuchnowskiego, jest symbolicznym zamknięciem nie tylko poematu, ale także tego momentu w dziejach jego twórczości, w którym mówił o sprawach historycznych, związanych z dziewiętnastowieczną emigracją. To prawda, że był to bardzo krótko trwający epizod, bowiem jego ramy czasowe określały zaledwie cztery lata: 1954–1958, ale jak o tym świadczy zanalizowany utwór, niezwykle istotny w rozwoju poezji autora *Żalu po czeremchach*.

Kolejnym etapem stał się powrót do przeszłości, na kartach wydanego w 1958 roku poematu *Na wsi* ukazał obraz wsi. Jak Mickiewicza *Pan Tadeusz*, tak tekst Czuchnowskiego jest rodzajem baśni. Jak gdyby chciał londyński emigrant ukazać mityczny obraz wsi, która trwa niezależnie od wichrów historii, w której liczy się tylko czas natury, ponieważ nawet największe tragedie i polityczne zbrodnie nie są w stanie zburzyć porządku świata:

> Kolisty czas natury bezustannie ponawiającej cykl reprodukcji, uznany przez Eliadego za mit wiecznego powrotu, okazuje się nie tylko niezależny od historii, on ją po prostu przekracza, gdyż jest bardziej elementarny i uniwersalny zarazem. Jest rytmem życia, wszelkiego życia[8].

Te słowa Aliny Witkowskiej, dotyczące procesów przyrodniczych w *Dziadach*, świetnie charakteryzują także sens poematu Czuchnowskiego *Na wsi*. Rytm życia przedstawiony w tym utworze jest ocaleniem sensu i porządku działalności człowieka. Ten okres w poetyckiej twórczości autora *Kobiet i koni* można określić jako powrót do czasów młodości, kiedy to naturalnym tłem jego liryki była przestrzeń wsi. Intencją Czuchnowskiego w poemacie *Na wsi* była mityzacja rzeczywistości. Jak

[8] A. W i t k o w s k a, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1975.

u Józefa Czechowicza – mit oznaczał u niego kreowanie innego świata, wyższego i idealnego. Można by powiedzieć, że jest to rzeczywistość swoiście kanonizowana[9]. Wystarczy przywołać tytuł wiersza Czechowicza *Na wsi*, by wpisać utwór Czuchnowskiego w kontekst poezji autora *nuty człowieczej*. Struktura mitologiczna jest tym, co rządzi światem przedstawionym w poemacie *Na wsi*. Mit i postawa mitotwórcza Czuchnowskiego powodowały, że analizowany utwór ukazał pewne właściwości wyobraźni autora *Czeszącej włosy*, które wyraz swój znalazły już w jego lirykach z lat 1950–1954. Można powiedzieć, że poemat *Na wsi* jest punktem dojścia Czuchnowskiego w ukształtowaniu jego wizji świata z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych. Utwór ten powstał przecież w latach 1953–1955, a więc chronologicznie poemat wcześniej tu omawiany, *Poeta*, jest ostatnim ogniwem w ewolucji poezji londyńskiego emigranta z tych lat, nie zaś tekst *Na wsi*. Może więc lepiej byłoby powiedzieć w ten sposób – *Na wsi* jest punktem dojścia twórczości Czuchnowskiego zawartej w tomach analizowanych w rozdziale *Oko poety*, dopowiedzeniem, zwieńczeniem, bowiem już w czterech tomach widoczne jest zainteresowanie autora *Motyla i zakonnicy* przyrodą. W poemacie *Na wsi* te jakości będą dominować. Można stwierdzić, że w książkach poetyckich z lat 1950–1954 występują różne elementy struktury mitologicznej, które nie stanowią fragmentu realizowanego bezpośrednio w tekstach, ale zakładają jego obecność. Chodzi nie o mityzację w sensie pozorowania mitu, ale o ujawnianie działania jednej z głównych zasad myślenia mitycznego: *pars pro toto*. Zgodnie z nią jakikolwiek element mitu nie da się rozpatrywać jako fakt odosobniony, ale implikuje istnienie całości. Mają tu pełne zastosowanie słowa Eliadego o symbolice: każdy przedmiot zawsze symbolizuje całość, dąży do utożsamienia z całością[10]. Dlatego tak istotnym faktem w poezji Czuchnow-

---

[9] Zob. uwagi na temat struktury mitologicznej w liryce Czechowicza: T. Kłak, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973.

[10] Te uwagi Tadeusza Kłaka odnoszące się do poezji Czechowicza doskonale określają też charakter poetyki Czuchnowskiego z lat 1950–1954. Zob.: T. Kłak, *Czechowicz – mity i magia...*, s. 21.

skiego z początku lat pięćdziesiątych było skupienie się na kategorii piękna, symbolika kolorystyki, ukazanie porządku estetycznego dominującego w rzeczywistości, w bycie. Przestrzeń nabrała tam znamion sakralności, wiecznie odradzająca się natura była przedmiotem kontemplacji, wyrazem wyższego porządku. Stąd konsekwencją takiego rozumienia świata był poemat *Na wsi* – tu tekstem rządzi struktura mitologiczna. Dlatego też wydaje się, że poemat kolejny, *Poeta*, staje się w takiej perspektywie następnym ogniwem w planie ewolucji twórczości autora *Jutrzni owadów*. Staje się tekstem o mityczno-magicznym charakterze. Wypadnie w tym miejscu sięgnąć po raz kolejny po słowa Tadeusza Kłaka:

> Magia jest nierozerwalnie związana z mitem, stanowi jedyny sposób zachowania się w mitycznym świecie. [...] mit nie został całkiem wyparty, ale, co najwyżej, zredukowany i zdegradowany, pozbawiony sakralnego zabarwienia. Przetrwał także dzięki literaturze, która z niego wyrosła, i do niej powrócił. [...] Zarówno mit jak i magia za każdym razem zmierzały do nadania poezji i poecie najwyższej godności[11].

Taką wszak rangę uzyskuje Mickiewicz na kartach omówionego wcześniej utworu, ale nie tylko on, bowiem – jak wcześniej zostało zauważone – jest to poemat w ogóle o poezji i poetach. Najwyższa godność została nadana nie tylko Mickiewiczowi, ale i Norwidowi, innym romantycznym poetom, wreszcie – wszystkim, którzy są poetami.

Tak zarysowana perspektywa twórczości Czuchnowskiego z lat 1950–1958, charakteryzująca się mityczno-magiczną strukturą, wydaje się być kluczem do zrozumienia całej poezji autora *Kobiet i koni*. U jej podstaw znajdował się idealny model poetycki polegający na symbolizmie. Inaczej mówiąc, była to postawa twórcza, której korzenie tkwiły w symbolizmie. Rozumienie takie zgodne jest z propozycją Henryka Markiewicza, zmierzającą do „traktowania symbolizmu jako swoistej – dwuplanowej i niejednoznacznej – struktury semantycznej, realizującej się w różnych

[11] T. Kłak, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973, s. 23.

poetykach [...], które jednak mogą służyć także konstruowaniu niesymbolicznej rzeczywistości przedstawionej"[12]. Taką rzeczywistość ukaże Czuchnowski już niebawem, w kolejnych swoich poematach, a szczególnie w *Szpiku egzystencji*, w którym jednak naczelną semantyczną strukturą jest symbolizm, bowiem tekst ten ma wyrażać nie tylko to, co daje się odczytać z opowieści, ale ma ukazać właśnie esencję bytu, tego, co już w tytule zostało metaforycznie nazwane.

Można zatem powiedzieć, że po etapie mitycznej struktury poezji Czuchnowskiego w latach pięćdziesiątych nastąpił okres opisywania rzeczywistości, odejście od mityzacji, ale i tak w planie głębokim pozostała ta twórczość symboliczna. Nim jednak przejdziemy do tego okresu, należy przyjrzeć się poematowi *Na wsi*.

Już w tomach z lat 1950–1954 widoczne było zainteresowanie Czuchnowskiego wsią. A przecież taka była geneza jego dzieła – już w latach międzywojennych jego wyobraźnia była „zdecydowanie ukierunkowana na aktywizowanie wartości zmysłowych, przerośnięta realiami i konkretnością otoczenia przyrodniczo-wiejskiego" oraz zdradzała „szczególną predylekcję do p r z e s t r z e n n e g o formowania obiektów poetyckiego widzenia"[13]. Janusz Kryszak w swojej książce o międzywojennej poezji autora *Kobiet i koni* jeden z rozdziałów poświęcił „obrazom natury", pisząc między innymi o polemice Czuchnowskiego z Przybosiem dotyczącej zagadnienia artystycznej odrębności poetów pochodzenia chłopskiego. Chodziło przede wszystkim o to, że:

> Gdy Przyboś – kontynuując w tym myśl Peipera – szukał zgodności między przemianami cywilizacyjnymi a eksperymentem artystycznym, podporządkowując temu też widzenie przyrody, Czuchnowski starał się

[12] H. M a r k i e w i c z, *Młoda Polska i „izmy"*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. I, *Młoda Polska*, Warszawa 1965. Przedruk w: *Przekroje i zbliżenia*, Warszawa 1967, s. 236.

[13] J. K r y s z a k, *Poezja ziemi. Międzywojenna twórczość poetycka Mariana Czuchnowskiego*, Warszawa 1984, s. 93.

przede wszystkim określić jakości wyodrębniające chłopski punkt widzenia i powodował nim w tym wypadku [...] impuls ideologiczny[14].

W powojennej twórczości poetyckiej autor *Pól minowych* skoncentrował się jedynie na aspekcie estetycznym przyrody, ale nie tylko, ponieważ niosło to za sobą poważne zagadnienia filozoficzne. Wspomniałem o tym w rozdziale *Oko poety*, ale wówczas skupiłem się jedynie na portretach kobiet, o portretach natury zaledwie wzmiankując. Warto zatem w tym miejscu przyjrzeć się, jak oko poety obserwuje przyrodę. Otóż w każdym powojennym tomie występują wiersze, w których uwaga podmiotu skierowana jest na elementy krajobrazu. Przede wszystkim próbuje bohater tych liryków odnaleźć w przestrzeni Londynu i innych angielskich miejscowości elementy wiejskie. Pojawiają się w wierszach motywy kwiatów, drzew, wspomnienia lasów i gór w Polsce. Przede wszystkim dostrzega Czuchnowski parki i ogrody londyńskie.

W *Pożegnaniu jeńca* (1946) ukazane są w utworach kwiaty nie określone nazwą (*Pożegnanie jeńca*, *Idą*), fiołki (*Fiołki*), cyprysy i irysy (*Nocne ogródki*, *Cztery srebrne kubki*), tuberozy (*Żart*), krokusy (*Krokusy*). Sporo mówi się o drzewach i ziemi, a przede wszystkim o parkach – wymienione są nawet konkretne nazwy parków: Kensington Gardens (*O nowiu*) i Hyde Park (*Piosenka z Hyde Parku*). Przypomniana jest przestrzeń polskiej wsi (*Odezwa*). W kolejnym zbiorze, w *Polach minowych* (1951), także spotykamy wątek kwiatów – przywołane są tu zawilec, fiołek i pierwiosnek (*Na farmie w Bookham*), oraz motyw drzew (*Japońska wiśnia w Wimbledonie*), parków i ogrodów (*Na farmie w Bookham*), (*Zdarzenie*, *Znajoma w chustce*, *Nadmorski park*), a przede wszystkim wątek wsi (*Obudzenie wody*, *Zielone świątki*, *Epitafium*, *Pola minowe*). Jest to w przeważającej mierze wieś polska, ale jest tu także ukazana wieś angielska (*Japońska wiśnia w Wimbledonie*, *Na farmie w Bookham*). W następnych zbiorach wraca Czuchnowski do tych motywów. Najważniejsze jest tu ujęcie wątku wsi, przyrody – znamienny pod tym względem jest wiersz *Łąka* z tomu *Rozłupany przez perłę* (1952):

[14] Tamże, s. 70–71.

Za siwym parowem, skąd potoki przesiąka
W wąskich skrętach, biegnąc do dąbrowy,
Pasą się w polu tłuste, krase krowy.
Ich białe wymiona, jak zjędrniałe kule,
Wzbierają ciepłym mlekiem, zwisają do dołu.
Oczy krów patrzą nieśmiało i czule,
Gdy w parowie się przemknie ciężka postać wołu
W jarzmie, co skrzypi i woła całą okolicę
Jeszcze z potoku kipi groch cukrowy,
Co zakwitł, i srebrnym rzędem wszedł w pszenicę.
A potem dalej tylko same śniegi
Koniczyn, same zioła, czysty smak gruntowy.
Od dąbrowy po stawy, po potoku brzegi,
Pachnie i leży naga w słońcu, wiejska łąka.
(*Łąka*, RpP 33-34)

Mamy tu do czynienia z „autonomią łąki" – daje znać o sobie opisowe rozmiłowanie podmiotu mówiącego, wiersz ten to jakby skrót poematu opisowego.

Ten element wiejskiej przestrzeni występuje zresztą w londyńskiej poezji Czuchnowskiego bardzo często (np. *Przemiany*, RpP 20-21; *Rosa*, RpP 47-48; *Prymityw*, MiZ 7-8; *Mewa i parkowe latarnie*, DwJPD 15-16), podobnie jak pole (np. *W polu*, RpP 43-44; *Prymityw*, MiZ 7-8; *Pocieszyciel*, MiZ 12-13; *Ku latu*, MiZ 25). We wszystkich tomach pozytywnie waloryzowana jest przestrzeń ogrodów i parków – w *Rozłupanym przez perłę* (1952) motyw ten pojawia się kilkakrotnie, w *Motylu i zakonnicy* (1953) również parę razy, (tu szczególną uwagę należy zwrócić na to, że tytułowy utwór rozgrywa się w przestrzeni ogrodu), wreszcie – w *Damie w jedwabnym płaszczu deszczowym* (1954) wątek ów występuje w wielu tekstach (warto przywołać tu szczególnie jeden – *Gniazdo zielonej wilgi*, 29-30).

Również w wierszach rozproszonych w czasopismach wielokrotnie występuje motyw londyńskich parków i ogrodów, dostrzegania elementów przyrody, przypominania utraconej przestrzeni polskiej wsi:

Szmaragdowe brzoskwinie czerwienieją na drzewie
dostają złotych piegów u nasady pestki
[.....]
wciąż rosną marząca ogrodu pociecha
(*szmaragdowe brzoskwinie*, „Oficyna Poetów" 1969, nr 1 (12), s. 45),

Zziębnięta na kość w parku czeka
Na brzegu ławki. W powietrzu rzeźwym,
(*lichota przedwiośnia*, „Oficyna Poetów" 1971, nr 2 (21), s. 4),

Zamiatacze liści w parkach
Suną w kłapakach gumowych.
(*zamiatacze liści*, „Oficyna Poetów" 1973, nr 3 (30), s. 14),

Po drodze z fabryki do parku:
przewietrzyć się trochę.
Już jesień. Drzewa zanoszą się szlochem.
Liść żółknie i czerwienieje, jak barman na karku.
(*Wczoraj*, „Kronika" 1968, nr 15-16 (278-279), s. 1),

W ogrodzie późnojesiennym, czarnym,
Gdy zieleń zżółkła, spełzła i zetlała,
Nawet gdzie chrust się nie chce palić równo,
Z liściami dyni, jest pochmurno.

Maciejka, kwiaty tytoniu, astrów pluton karny
A także czerwona róża co nagle odmłodniała,
Wszystko jest ciemne. Jak ćwiek przy ćwieku
Stoją w środku czarne bąble w ścieku.

[.....]

Wiosną, gdzie są, tryskają z rabatów
Białe kwiaty. Miękkie. Z zamszu. W nich się gwieździ
Przenikliwy zapach, co usypia pszczoły.
A czasem na nich usypia motyl wesoły.

Kwiaty kwitną ukryte w liściach tłustych.
Pachną mocno. Lecz nie ma w nich narkotyku.
Jest jednak delikatność przypominająca kwitnące ziemniaki.
Lubią się o nie ocierać koty i ptaki.
(*Chińskie latarenki*, „Kronika" 1968, nr 48, s. 8),

Zamsz. Szary zamsz prostych polskich pól.
(*na bakier z naturą*, „Oficyna Poetów" 1971, nr 3 (22), s.7),

Wieś odpoczywa po żniwach. Na grzędach
Spokój osiedla ze spokojem pól się spotyka.
Wszystko płonie. Jaskrawieją kolory.
(*surowe dynie*, „Oficyna Poetów" 1973, nr 3 (30), s. 13),

Mgła stoi na łąkach przy wjeździe do miasta.
Parskają konie. Na wozach ciężko siedzą tęgie gospodynie.
[.....]
Kiedy to było? Czy jest? Pamięć jak trawa zarasta
Coraz słabsza od lat, twe kochane imię.
W dole wielka rzeka płynie.
Cienki pisk czajek i wody plusk.
(*Szary ranek 25 sierpnia 1968 r.*, „Kronika" 1968, nr 36, s. 5).

Warto przypomnieć, że Janusz Kryszak, omawiając międzywojenną poezję autora *Powodzi i śmierci*, zwrócił uwagę na „uporczywą dążność Czuchnowskiego do rozpoznania świata przy pomocy reguł trwale osadzonych w najbliższym mu otoczeniu", a dwie kategorie, dzięki którym pejzaż w wizji autora *Rzeczywistości* „nabiera dodatkowych znamion

nieprzekraczalnej fizyczności materialnego konkretu, odzwierciedlając tym sposobem właściwość mentalną poznającego podmiotu" to – zdaniem badacza – „przestrzenność" i „postaciowość". Ta druga kategoria wzięta została z *Epilogu* Norwidowego *Promethidiona* i oznacza odnoszenie wszystkiego do wartości i kształtów znanych z bezpośredniego kontaktu zmysłowego[15]. Słowa te równie dobrze można odnieść do powojennego etapu twórczości poetyckiej Czuchnowskiego. Świat w taki sposób postrzegany jawi się jako koherentny, materialny, a przez to poznawalny zmysłowo. Jak pisze krytyk, nie ma w tak rozumianym świecie „nic z ontologicznej fragmentaryczności", jest fizycznie konkretny. Rzeczywistość jest niczym przedmiot zamknięta formą i na wskroś materialistyczna[16]. Obrazy wiejskie zachowują dominujący aspekt tożsamości ludzi i otoczenia, gdzie istnieje ścisła biologiczna więź między bujnością natury i sposobem istnienia człowieka[17]. W poezji międzywojennej Czuchnowski wydawał się być poetą, którego ścigały nieustanne wizje szczęśliwego dzieciństwa na wsi, obrazy niegdysiejszej zgodności natury i egzystencji, doświadczenia i przeżycia[18]. Tak rozumianą wizję wsi przyniosły stronice analizowanego poematu.

Tekst ten został ogłoszony na łamach „Wiadomości", w roku 1956 (nr 52/53), a następnie opublikowany nakładem „Oficyny Poetów i Malarzy" Krystyny i Czesława Bednarczyków w roku 1958. Wydawnictwo to wydrukowało wcześniej zbiór Czuchnowskiego *Pola minowe* z interesującymi rysunkami Mariana Kościałkowskiego. „Oficyna..." wydała także *Angielską zimę 1947* (1966).

Poemat *Na wsi* złożony jest z pięćdziesięciu pięciu ponumerowanych części, zawierających łącznie ponad 1100 wersów. Jest to więc podobna kompozycja, jaką zastosował Czuchnowski w *Poecie*. Tekst ten został uhonorowany nagrodą „Wiadomości" za rok 1958, a jeden z jej jurorów, Tymon Terlecki, szczególnie wysoko ocenił nawrót Czuchnow-

[15] Zob. J. K r ys z a k, *Poezja ziemi...*, s. 96.
[16] Tamże, s. 97.
[17] Zwraca na to uwagę K r y s z a k, tamże, s. 100.
[18] Zob. tamże, s. 105.

skiego do pierwotnych źródeł artyzmu, zestawiając utwór z *Moim światem* Kasprowicza i *Pastorałkami* Czyżewskiego[19]. Jak podaje Kryszak – „na przeciwległym biegunie można umieścić szczególnie surowy sąd Jana Darowskiego, który ujrzał w poemacie Czuchnowskiego jedynie bezkrytyczny nawrót do tradycji Młodej Polski (J. D., *Na wsi, przez mgłę do miasta*, „Merkuriusz Polski – Życie Akademickie" 1958, nr 7–8). Ta rozbieżność ocen charakteryzuje też zmianę oczekiwań literackich determinowaną różnicami pokoleniowymi"[20]. Darowski nie zrozumiał wymowy poematu autora *Kruchych łodyg*, odczytał go powierzchownie, nie zauważył struktury mitologicznej tekstu, a z tym przecież wiąże się jednostronne ujęcie tematyki utworu, ukazanie wsi w sposób bukoliczny, nawet „cepeliowy", jak byśmy powiedzieli dzisiaj. Przytoczmy słowa krytyka:

> „Na Wsi" Mariana Czuchnowskiego to tradycyjne jajko świąteczne, prawdziwa polska pisanka, a raczej młodopolska. Rzecz musiała się udać, bo gdy tylko rutyna autorska zawodzi, drukarz zmienia farbę. Dlatego tekst jest aż czterokolorowy. Wieś Czuchnowskiego, rodem z Młodej Polski, nigdzie nie przekracza jej kanonów, tj. pozostaje folklorystyczną, sentymentalną wsią, gdzie nic nie dzieje się serio, wszyscy chorują na taniec św. Wita, i w ogóle wszystko dzieje się przy dźwiękach niewidzialnej kapeli. Najbardziej mistrzowskie strofy nie przekonywują nas że mamy do czynienia z czymś więcej jak jeszcze jednym nabożeństwem przed inteligenckim ołtarzykiem wsi polskiej. Tym razem jednak nie każą nam się modlić, a tańczyć. Szkoda, że już po pierwszych krokach zaczynamy się czuć nie na wsi, a raczej na potańcówce dożynkowej w londyńskim Festival Hallu[21].

---

[19] „Wiadomości" 1960, nr 11.

[20] J. Kryszak, *Poetycki kronikarz emigracyjnej* codzienności, [w:] tegoż, *Literatura złej chwili dziejowej. Szkice o drugiej emigracji*, Warszawa 1995, s. 149.

[21] J. D. (Jan Darowski), *Na wsi, przez mgłę do miasta*, „Merkuriusz Polski – Życie Akademickie" 1958, nr 7–8 (99–100), s. 21.

Darowski nie zauważył, że Czuchnowski nadał swojemu poematowi kontur mitu, charakter sielankowy, a to, że wieś jest jednowymiarowa, ukazana w sposób sentymentalny to fakt znaczący, bowiem ten rodzaj stylizacji, jakiej użył autor *Przechadzki w parku*, by przedstawić wizję rustykalną, jest zbieżny z całościową wizją świata Czuchnowskiego, co starałem się pokazać wcześniej[22]. Współcześnie utwór *Na wsi* jest tak oto interpretowany:

> Operując w sposób mistrzowski zmienną rytmiką wersów, narzucającą silne piętno ludowej muzyczności i śpiewności, refrenowością folklorystycznych motywów, sugestywnym obrazem, dał jednak Czuchnowski wizję wsi utrzymaną głównie w konwencjach li tylko barwnej widowiskowości. Spotkał się więc ten poemat z przychylnym odzewem i uznaniem przede wszystkim w kręgu czytelników nastawionych bardziej zachowawczo, zaspokajał bowiem zrozumiałą potrzebę nostalgicznej mitologizacji utraconego fizycznie świata. Nie wnosił jednak nowych elementów do uświęconych tradycją sposobów ewokowania obrazów obrzędowości wiejskiego życia[23].

Rację ma tutaj badacz, kiedy pisze o tym, że tekst Czuchnowskiego nie wnosił niczego nowego do tradycyjnych ujęć wywoływania obrazów obrzędowości rustykalnego życia, ale należy pamiętać, że utwór ten n i e m i a ł niczego nowego wnosić, nie to było jego c e l e m. Ukształtowanie w taki, a nie inny sposób poematu dowodziło właśnie tego, że wizja wsi, jaką proponował autor *Uczty instynktów*, miała być jednopłaszczyznowa, barwna widowiskowość nie przypadkiem użyta została jako dominanta tekstu. Miała wyrażać franciszkańską niemal wizję świata, pełną naiwności, prostoty, antyspekulatywną, nasyconą naturalną ra-

[22] Warto przywołać kontekst poezji sielankowej – zob. *Idylla polska. Antologia*, wybór tekstów A l i n a W i t k o w s k a przy współudziale I z a b e l i J a r o s i ń s k i e j, wstęp A. W i t k o w s k a, komentarze I. J a r o s i ń s k a, BN nr 284, Wrocław 1995.

[23] J. K r y s z a k, *Poetycki kronikarz...*, s. 142.

dością życia i zawierająca „cudowny materializm wrażeń"[24]. Podobnie jak Kochanowski w *Sobótce*, nie mógł Czuchnowski w swoim utworze pójść dalej w opisie życia wiejskiego, ponieważ – „w tej poetyce spraw chłopskich nie można przedstawiać w sposób realistyczny. Urzeczywistniony mit kończył się w miejscu, gdzie zaczynała się społeczna problematyka wsi"[25]. Miała być zawarta w poemacie jedynie wizja arkadyjska, której nie jest w stanie zburzyć żaden konflikt społeczno-polityczny.

Na plan pierwszy wysuwa się w poemacie *Na wsi* jego ukształtowanie wersyfikacyjne – stosuje Czuchnowski różne miary, od bardzo krótkich do długich, występują jednostki rytmiczne od 1 do 14 głosek. Najczęściej pojawiają się siedmio- i ośmiozgłoskowce, ale także pięciozgłoskowce, który to model jest bardzo reprezentatywny dla folkloru[26] oraz sześciozgłoskowce. Taka budowa wersowa sprawia, że utwór ma charakter meliczny, co dodatkowo wzmacniane jest paralelizmem składniowym, powtarzalnością pewnych całostek syntaktycznych, stosowaniem wyrazów dźwiękonaśladowczych typu: „gę-gę", „hej, hop – hop!", „łupu cupu", „wah, wah", „tadi-radi", „da, da, ej da", „taś, taś, taś". Rozpiętość wersyfikacyjna, stosowanie strofoid, różnych postaci rymów – wszystkie te elementy składają się na różnorodność tekstu. Przytoczmy kontekst wspomnianych wcześniej *Pastorałek* Czyżewskiego[27]:

---

[24] Zob. Cz. Hernas, *W kalinowym lesie*, t. I, *U źródeł folklorystyki polskiej*, Warszawa 1965, s. 117–118. Co prawda książka ta rekonstruuje świadomość prefolklorystyki polskiej XVI – XVII w. i nie może być odnoszona do wieku XX, a więc pojawiający się w konsekwencji motyw franciszkanizmu jako elementu budującego wizję wsi w tekście Czuchnowskiego może być wątpliwy, to jednak warto przywołać ten kontekst, bowiem chodzi raczej o pewien ogólny rys wizji wsi autora *Kobiet i koni*, który fascynował się pracami Czesława Hernasa. Franciszkanizm może być tu interpretowany jako światopogląd wyrażający się optymizmem, radością, czystością, prostodusznością, witalnością, miłością do przyrody i zachwytem nad przyrodą. Wątpliwości związane z przywołaniem kontekstu książki Hernasa zgłosiła prof. Maria Jakitowicz, za co jej w tym miejscu bardzo dziękuję.

[25] Tamże, s. 23–24.

[26] Tamże, s. 191.

[27] T. Czyżewski, *Harfiarz uliczny (wybór wierszy)*, wybór i opracowanie Janusz Kryszak, „Generacje" seria III (t. 1), Warszawa 1973, s. 14–15.

Ho la o la
pastyrze łode pola
du dy u dy
pastyrze łode budy
idźcie do stayenki
do świentej panienki
i grzegórz karbowy
pisarz prowentowy

hu hu u hu
bieżajcie co duchu
ekonom kulawy
wstańcie wszyscy z ławy
i ty józek spyrka
złaźże z tego wyrka
od miodu i strawy
ty franek kaprawy
idźcie do stayenki
do świentej panienki

ho la o la
pastyrze ze pola
weźcie dwa barany
móy Yanie kochany
miodu ze dwa dzbany
syrek pobielany
cepy i siekiere
skrzypeczki i lire

[...]

Przylecieli ptacy
Cip cip cip cy a cy

pastyrze bekayą
na skrzypeczkach grayą
a Kajtek na drum li
a u burek skum li
tiu li u li
nie bec przy matuli
i basista hu hu
gładzi pas po brzuchu

[...]
wchodzą trzej królowie
w koronach na głowie
[...]
e mu e mu
gwarzą po swoyemu
li li li li i li
wszyscy się dziwili
a dzieciątko kwili
[...]
u by u by mu by
poklękały buby
tiu li tiu li u li
uśniyże matuli

Jak więc widać, stosowanie tego rodzaju onomatopeicznych sylab, zbliża utwory Czyżewskiego i Czuchnowskiego, język użyty w tych tekstach ma postać stylizacji na język ludowy. Takie ukształtowanie leksykalne służyć ma ukazaniu światopoglądu autorów – chcą oni oddać niepowtarzalną urodę języka prostego, potocznego – w rejestrze, czy też odmianie folklorystycznej, to znaczy języka używanego przez ludzi mieszkających na wsi. Wartością tego stylu potocznego jest przekazywanie i utrwalanie – jak każdego stylu – pewnego obrazu świata, nazywanego zwykle obrazem „naiwnym". Obraz ten jest, jak pisze Jerzy Bartmiński,

„budowany z punktu widzenia „prostego człowieka", odpowiada postawie zdroworozsądkowej, a znajduje swój wyraz zarówno w strukturze słownictwa i jego organizacji semantycznej, frazeologizmach i przysłowiach, jak w zespole kategorii gramatycznych, regułach derywacji, wzorcach budowy zdań, sposobach budowania tekstów. Jest to obraz dany w języku i dostępny poprzez język. Jego pełny opis mógłby wypełnić całą książkę"[28]. W tekstach Czyżewskiego i Czuchnowskiego mamy do czynienia z językiem stylizowanym na leksykę chłopów, ludzi prostych, w imieniu których wypowiada się podmiot liryczny, będący członkiem społeczności wiejskiej, opowiadający o pewnych wydarzeniach w sposób, który by można określić mianem ustnego (oralnego), wierszowanego przekazu, rytmizowanego i rymowanego. Rymy mają tu postać prymitywną, jak najprostszą, najbardziej pospolitą. Dodatkowo pojawiają się wspomniane wcześniej wyrazy dźwiękonaśladowcze, pełniące funkcję meliczną, nadające utworom swoisty dla nich charakter: przyśpiewek, owych „pastorałek", „kolęd" – w przypadku tekstu Czyżewskiego, oraz opowieści o zwyczajach codziennych i zwyczajach miłosnych ludzi wsi – w poemacie Czuchnowskiego. Strofika i rytmika pieśni ludowej była dla obu autorów wzorcem do naśladowania podczas konstruowania ich tekstów.

Przyjrzyjmy się zatem poematowi *Na wsi*. Co właściwie jest jego tematem? Co składa się na poszczególne części, jakie tematy dominują? W 55 częściach ukazany został obraz rustykalnego życia, każdy fragment to jedna scena z codziennej egzystencji ludzi żyjących na wsi. Tekst rozpoczyna się od nakreślenia czasu i przestrzeni w części pierwszej – jest to zapadająca noc nad wioską, trzecioosobowy narrator wymienia nazwiska śpiących mieszkańców, ukazuje postać gąsiora o imieniu Jantek, który czuwa nad stadem gęsi. Narrator tak oto zwraca się w inicjalnych wersach do śpiących:

---

[28] J. Bartmiński, *Styl potoczny*, [w:] *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku. Współczesny język* polski, red. J. Bartmiński, Wrocław-Lublin 1993, t. II, s. 118–119.

Dobranoc. Dobranoc zatem. Dobranoc.
Cichą noc miejcie. Wioska śpi.

W tym samym fragmencie mowa jest o świtaniu, wieś się budzi, ludzie zaczynają pracować. Narrator wymienia imiona pracujących kobiet. Krótkość nocy zostaje nie tylko określona wprost, ale także dzięki szybkiemu przejściu od opisania nocy do poranku:

Noc wiejska krótka, jak zapaska.
Tyle pożytku, co uciechy.

Podkreślony zatem zostaje tutaj aspekt pracowitości mieszkańców wsi, długi roboczy dzień sprawia, że na sen pozostaje im niewiele czasu. Kończy tę pierwszą część poematu obraz pracujących kobiet. W drugim fragmencie narrator ukazuje obraz obozowiska cyganów w lesie, w kolejnych – obrazki z życia wsi: prowadzone jarem woły, czesanie włosów przez kobiety. Łączy te części 2–4 motyw lasu, uwaga narratora skupia się we fragmentach 4–5 na roślinności w lesie i na polu. Wraca do tego w części 7, by w 6 opowiedzieć w sposób ironiczny o parze dziedziców. Każda z tych części dookreśla przestrzeń wsi – od domostw do pól, lasu i dworu. Kolejny fragment tekstu przynosi obraz karczmy, sklepu, kuźni i tkalni. Następne części ukazują odpoczynek chłopów po tygodniu pracy:

Pod wieczór z niedzielą.
Zamknął kupiec sklep.
Poszedł spać kto kiep.
Daj szpaczka, Chaskielu.

Narrator opowiada o tańcach, muzykantach, zabawie. Przedstawia ludzi pracujących i odpoczywających. W kolejnych fragmentach ukazuje radość mieszkańców wsi przy codziennych czynnościach, pracy, miłości, zalotach, opowiada o zwierzętach, roślinach. Przewija się przez cały poemat wątek tańca:

Krupnik z mięsem, tłuste mięso.
Rosół mocny z koguta.
Co się w tańcu nie natrzęsą
Twarde bery i nuta.

Twarde bery i nuta
Skrzypic, fletu, a hałas
Dudni bębna. Gromi nas.
Wiedzie zaraz w obertas.

Obraz wirujących w tańcu dziewcząt dynamizuje te fragmenty poematu. Akcja 27 części poprowadzona jest w sposób żywiołowy, wre praca, ludzie są pełni energii, witalności, radości. Kolejne partie tekstu nieco spowolniają ten ruch, ponieważ następuje zmiana czasu – utwór rozpoczyna się w porze wiosennej, potem nadchodzi lato, w cz. 28 jest ukazana jesień, w kolejnej – zima, ale już od 30 wiosna. Następne fragmenty przynoszą opis rozkwitu roślin w tej porze roku. Od cz. 32 mowa jest o marzeniach młodej dziewczyny, która pragnie wyjść za mąż:

Leży słońce na sianie.
Ma srebrzyste posłanie.
Gdzie jest mój, ten najmilszy,
Co się nigdy nie sprzykrzy?

Niech tu przyjdzie, w oczy spojrzy.
Me życzenie w sercu dojrzy.
Chcę z nim sama spać.
Wianek dać.

Wianek com go skrywała.
Na tę chwilę chowała.
Jak nietknięta róża
Jeszcze nieduża.

Kolejne części opowiadają o losach tej dziewczyny – wychodzi ona za mąż, rodzi się dziecko. Inne wesele zostaje ukazane w cz. 41–42. Od tego fragmentu do końca każda partia poematu jest jakby przyśpiewką, zawierającą jakąś ludową prawdę, opowiadającą o obyczajowości ludzi wsi:

Kłoś się, żytko, wykłoś się.
A ty, matko, nie złość się,
Żem w nim tego zaznała,
Coś ty w młodości miała.

Generalnie wszystkie kolejne części dotyczą sfery marzeń i obyczajów związanych z miłością, zalotami, narzeczeństwem:

Rusałka, rusałeczka!
Długie włosy w rzece myjesz.
Jak srebrną farbeczkę
Widać białą szyję.

Czy całka była, czy nie całka,
O tom po ciemku nie pytał.
Jak nie była, to ją zszyję
Zieloną nitą żyta.

Zszyję nitą i ześciubię,
Zaceruję koronkę.
Bo mą Kasię bardzo lubię
Gdy zajdzie słonko.

Znajdziemy tu także treść obsceniczną, zawoalowaną, dotyczącą miłości ludowej. Jest to dosadna, dosłowna, ujawniona seksualność – łatwa do odczytania przez użytkowników tego kodu[29].

[29] Zob. D. Wężowicz-Ziółkowska, *Miłość ludowa*, Wrocław 1991.

Poemat zamyka część, w której mowa jest nadal o tej sferze obyczajowości ludowej – dziewczyna zwraca się do chłopaka, zachęcając go do zalotów i małżeństwa. Motyw tańca, przewijający się przez cały utwór, kończy ten fragment i tym samym cały tekst:

Gęsi w boru.
Gęsi w boru wciąż się drą.
Nóżki drobno w taniec rwą.
A kolanka aż się gną.
Znając niemoc swą.
Znając niemoc swą.

Z lasu drwa.
Z lasu drwa, z rzeki woda.
Z mąki chleb, a z drożdży kwas.
Bierz mię, chłopie, pókim młoda
W rozigrany obertas.
W rozigrany obertas.

Kury śpią.
Kury śpią i wioski śpią.
Dni za dniami tak idą.
Jak te wody z wiosną prą.
Jak umyka czas.
Jak umyka czas.

Bierz mię.
Bierz mię, chłopie, póki masz.
Póki twarda pierś jak topka
Białej soli, póki skopka
Ucho w ręcach dźwignę.

Nim wystygnę.
Nim wystygnę, bierz mnie, chłopie, w obertas.

W obertas.
W obertas.
W obertas.
W obertas.

Dynamiczne zamknięcie poematu, obrazujące obroty taneczne, nakreślenie kolistości natury, mitu wiecznego powrotu (utwór rozpoczyna się wiosną i kończy tą porą roku) wpisuje ten tekst w symbolikę właśnie kolistości. Innym wynikiem postawy mitotwórczej Czuchnowskiego widocznej w analizowanym poemacie był proces animizacji i personifikacji żywiołów i zjawisk przyrody:

Słońca miedziana kita,
Przepadając w borze,
Zażarzy stronę i pierzcha,
Smaląc czuby topoli.
(cz. 14),

Jesień złota, króciutka
Jak sztacheta z ogródka.
Stoi sobie i świeci.
Poczernieje z zamieci.
(cz. 28),

Krzyczy sojka i woła
Do swej dziupli dzięcioła,
Żeby wykuł okienka
Dzięcioł w dziupli przyklęka.
(cz. 30),

Od miecza polśniewa wierzbina młoda
Utrefiona pączkami, wiosny narzeczona.
To się gałązkami uśmiecha,
To kruchym pniem
(cz. 31),

Słońce czysto dotyka i otwiera pączki.
Jak białą chusteczkę wyjmuje srebrzysty
Skład z cienką koronką, błogosławi związek
Śniegów z zapachem, jaki się rozlewa,
Gdy czeremcha taje w kwiecia pysze,
W bielejącej sukni, a wokoło drzewa
Buków i dębów jeszcze ciemne stoją.
(cz. 31).

Warto w tym miejscu powiedzieć, że poemat *Na wsi* przynosi obrazy tańczących kobiet, czego brakowało w portretach kobiet w poezji autora *Porannej toalety* zawartych w tomach z lat 1950–1954, o których pisałem w rozdziale *Oko poety*. Jak się zatem okazuje, zanalizowany wyżej tekst łączy się tematycznie z problematyką wierszy Czuchnowskiego z początku lat pięćdziesiątych oraz z wiarą poety co do zgodności natury i egzystencji, doświadczenia i przeżycia, zgodności ocalonej przynajmniej w strukturze mitologicznej zawartej w wierszach i poematach. Dodajmy – imaginacyjny świat wsi w tym okresie twórczości poetyckiej autora *Rysunku* nie zniknie ze sfery zainteresowań i pamięci londyńskiego pisarza, ale przeciwnie: „zaczyna dopiero istnieć w świadomości piszącego jako stały i ważny punkt oparcia"[30]. Niezwykle istotne jest również to, iż Czuchnowski także w warstwie leksykalnej dokonał próby chronienia tradycji językowej folkloru – czy to w formie prostych na-

[30] Zob. W. Ligęza, *Uczta instynktów i lekcja historii. O twórczości Mariana Czuchnowskiego*, [w:] tegoż, *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001, s. 141.

wiązań stylistycznych, o czym była mowa wyżej, czy też sięgania do sfery światopoglądowej ludzi wsi – choćby przeżywania jedności człowieka ze światem jako żywą całością[31].

Warto na zakończenie uwag o tym poemacie przywołać słowa badacza, który tak napisał o tekście:

> Ale najbardziej uderza w poemacie *Na wsi* perfekcja stylizacji obejmującej język, temat, kulturę oraz światopogląd. O szlachetnym przetworzeniu wzorów ludowego prymitywu należałoby zapewne napisać więcej. Powiedzmy tylko tyle, że ten utwór z gatunku „malowanek na szkle" i pastorałek zajmuje w polskiej literaturze ważne miejsce, podobnie jak w całej twórczości Mariana Czuchnowskiego. To samo założenie artystyczne, choć prozatorskie opracowanie tematu nie wydaje mi się równie frapujące, odnaleźć można w cyklu opowiadań *Srebrna ostroga* (1958)[32].

Dostrzegł krytyk bogactwo środków, opracowanie tematu, zauważył, jak istotny jest ten tekst w poezji autora *Widoku wieczornego*, a poza tym określił trafnie genologiczne przyporządkowanie utworu – rzeczywiście należy on do literatury pastoralnej, z ducha Teokryta, Longosa, Sannazara, Sidneya. Poemat Czuchnowskiego wpisał się tym sposobem w kontekst tych aspektów jego twórczości, w których wizja wsi wysunięta zostaje na plan pierwszy bądź występuje w tle, jak w wierszach,

---

[31] Z ogromnej liczby opracowań dotyczących szeroko rozumianego ludowego stylu artystycznego warto wymienić następujące: M. Abramowicz, *Formuła oralna a świat wartości*, „Literatura Ludowa" 1983, nr 6; J. Adamowski, *Zestawienia typu „srebro-złoto", „ojciec-matka" w polskiej pieśni ludowej*, „Z Polskich Studiów Slawistycznych", Warszawa 1978, seria 5; J. Bartmiński, *O języku folkloru*, Wrocław 1973; J. Bartmiński, *Jaś koniki poił. Uwagi o stylu erotyku ludowego*, „Teksty" 1974, z. 2; J. Bartmiński, *Dwie wersje tekstu pieśni ludowej: meliczna i recytacyjna*, „Pamiętnik Literacki" LXXVIII, 1987, z. 2; J. Bartmiński, *Folklor, język, poetyka*, Wrocław 1990; P. Bogatyriew, *Jazyk folkłora*, „Woprosy Jazykoznanija" 1973, nr 5; J. S. Bystroń, *Artyzm pieśni ludowej*, Poznań 1921; K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, Kraków 1939, t. 2, z. 2.

[32] W. Ligęza, *Uczta instynktów...*, s. 141–142.

w których sytuacja liryczna ukazana jest na planie przestrzennym ogrodów lub parków londyńskich[33].

Ostatnim opublikowanym w formie książkowej poematem autora *Rozłupanego przez perłę* była *Angielska zima 1947*. Ukazała się w roku 1966, ale należy zauważyć, że pisał ją Czuchnowski w latach 1953–1957, a zatem w tym samym czasie, kiedy ukazały się tomy *Motyl i zakonnica*, *Dama w jedwabnym płaszczu deszczowym*, kiedy powstał i został wydrukowany poemat *Poeta* oraz kiedy Czuchnowski napisał *Na wsi*. Można stwierdzić więc, że równocześnie w tym okresie twórczości powstawały teksty, które ukazały zainteresowanie autora *Kobiet i koni* nie tylko sztuką, estetyką, pięknem, światem poznawalnym wizualnie i kontemplowanym, ale w drugim nurcie, obok tego, uwaga jego skupiła się na sprawach etycznych, społecznych. Jego poezja w tym czasie przyjmowała strukturę mitologiczną, ale rzeczywistość społeczno-polityczna i obyczajowa w środowisku emigrantów polskich w Londynie była przez niego bacznie obserwowana i doczekała się literackiego opisu i tym samym komentarza. Rzeczywistość przetworzona w mit i rzeczywistość nie poddana mityzacji to dwie równouprawnione kategorie poezji Czuchnowskiego z lat pięćdziesiątych, ale należy tu dodać, że w okresie tym, obejmującym lata 1950–1958, autor *Reportera róż* znany był w przeważającej mierze tylko z mitycznego charakteru struktury tekstów. Tę drugą właściwość jego twórczości ujawnił dopiero poemat *Angielska zima 47* w momencie ukazania się w roku 1966. Ale już w tym samym czasie, począwszy od roku 1962, publikował Czuchnowski w prasie pierwsze rozdziały *Szpiku egzystencji*, które powoli odsłaniały ten drugi aspekt jego poezji. Tu rzeczywistość odarta była z jakiejkolwiek mityzacji, podana niemal w sposób kronikarski, niczym notatnik z codzienności, brulionowy zapis wydarzeń z najbliższego świata autora. Przeszedł Czuchnowski ze sfery piękna do sfery, w któ-

[33] O wizjach wsi w twórczości literackiej i publicystyce Czuchnowskiego pisał ostatnio Z. Andres, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, dz. cyt., s. 31–46.

rej piękno istniało na dalszym planie, było ukryte i domagało się dostrzeżenia, podczas, gdy wcześniej ono rządziło światem, było tak silne, że przysłaniało sobą wszystkie inne składniki rzeczywistości. A może inaczej – tylko ono warte było zapisania, chroniło bowiem przed złem. Później z kolei gorsze strony życia należało zanotować, by przez to – niczym w magii – okiełznać je i zniszczyć, i by znów piękno zatriumfowało.

*Angielska zima 47* oraz drugi poemat *Przechadzka w parku*, ogłoszony w kwartalniku „Oficyna Poetów" rok później, w maju 1967 roku, łączą się ze sobą tematycznie. Dokładną analizę tych tekstów przeprowadził Janusz Kryszak, a więc wypadnie tu jedynie odczytać te elementy tekstu, które są drugoplanowe, pewne wątki, ujęcia, motywy, ważne ze względu na kontekst wcześniej omówionych w tym rozdziale poematów. Powiedzmy krótko o problematyce tych tekstów, odwołując się do zdań badacza:

> Oba poematy dotykają tej samej sfery problemowej: są satyrycznym i szyderczym obrazem emigracji londyńskiej i jako takie wyraźnie naruszają społeczne tabu, gdyż ich krytyczne ostrze zwrócone jest nie na zewnątrz, ale ku samej społeczności emigracyjnej. To składnik wewnętrznej historii emigracji politycznej, wyraz rozwijających się w jej łonie procesów dezintegracyjnych.
>
> *Angielska zima* odwołuje się do klimatu duchowego i społecznego emigracji londyńskiej w okresie tużpowojennym i eksponuje realia na ogół pomijane w literaturze tego okresu[34].

Fabuła poematu to „historia jednego oszustwa, jakich wówczas było wiele, oszustwa żerującego na łatwowierności Polaków" – „jedna z londyńskich firm wysyłkowych paczek do kraju okazała się firmą oszustów, którzy zbierali pieniądze na towary rzekomo wysyłane do kraju i z zebraną gotówką uciekli do Brazylii"[35]. Kryszak interpretuje utwór jako parabolę

[34] J. K r y s z a k, *Mariana Czuchnowskiego poemat z szuflady*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, dz. cyt., s. 169.

[35] Tamże, s. 170–171.

o moralnej degradacji emigracyjnego świata, metaforyczny skrót obrazowo, na jednym wybranym epizodzie, ilustrujący proces upadku i wyprzedaży pierwotnych ideałów[36], natomiast Ligęza odczytuje tekst jako groteskowy zapis „odrażającej uczty instynktów ludzi ocalonych", w której następuje „gorączkowy pośpiech w zaspokajaniu głodu posiadania". Badacz zauważa, że „świat po klęsce odrasta krzywo", jawiąc się przed oczami czytelnika „w monstrualnych formach życia społecznego". Ale, co istotne, Ligęza trafnie powiada, że Czuchnowski opisuje ową rzeczywistość nie tylko z szyderstwem, ale także ze współczuciem[37]. Mówi też o podobieństwie poematu do *Balu w operze* Tuwima. Warto przywołać tu ten kontekst. Podobnie jak w utworze Tuwima, w tekście Czuchnowskiego widać odrazę wobec tych popędów człowieka, które są najbardziej zwierzęce, a więc żądzy jadła, seksu i pieniądza, zatracenia się w orgii i bezustannej zabawie. To, co mogłoby być zaletą, staje się wadą – chodzi o pracę człowieka. Jej celem wszak w poemacie staje się oszustwo, zachłyśnięcie się majątkiem, dobrami materialnymi, przedmiotami. Zakupy nie są czynione z rzeczywistej potrzeby, a po to, by zaspokoić żądzę posiadania.

Istotna jest w obu utworach, Tuwima i Czuchnowskiego, językowa inwencja – u drugiego jednak eksperymenty lingwistyczne są mniej radykalne niż u autora *Kwiatów polskich*. W *Angielskiej zimie 47* ważne są współbrzmienia, wyliczenia nazw przedmiotów, rytmika wersów:

Tłum się rusza.
Faluje.
Przeciska i wije.
Sukienki.
Kostiumy.
Bluzki. Swetry.
Spodnie.

[36] Tamże, s. 176.
[37] W. Ligęza, *Uczta instynktów i lekcja historii...*, s. 139–141.

Wełna. Jedwab.
Plastykowa masa.

Kupcowe pakują towary.
Liczą głośno.
Uganiają w cieniu.
Miotają się.
(cz. 3),

Sekretarki.
Pomocnice.
Stenografki.
Pakowaczki.
Radczynie.
Ofiary losu.
Lat.
Lasów i leni.
Ludów. Wojen.
Ciepłych wanien.
Wysiedleń.
Plag. Pożarów.
Pluskiew i patosu.
(cz. 4).

Warto zwrócić uwagę na te aspekty *Angielskiej zimy 47*, które można analizować w kontekście poprzednio omówionych poematów. A więc c z a s w tym utworze to – jak wskazuje tytuł – rok 1947, pora zimowa, w końcowej partii tekstu – rok 1948. Porównując ten składnik świata przedstawionego poematu, można przypomnieć, że i w poprzednich utworach wątek zimy był ważny. W *Poecie* jest to pora, którą rozpoczyna się tekst, kiedy przychodzi na świat Mickiewicz. Jest to czas wigilii, symbolizujący czas nadziei. Cała rozpiętość czasowa mieści się w granicach lat 1798–1855, z dominantą okresu twórczości romantycznego

poety aż do jego śmierci. W utworze *Na wsi* pora zimowa ukazana została we fragmencie 29 – jest to czas wytężonej pracy i zasłużonego odpoczynku. Natomiast w analizowanym poemacie zima to czas oszustw, degradacji moralnej emigrantów, ważna jest tutaj kategoria 'karnawału' – który przybiera przerażające rozmiary i przeradza się z niewinnej zabawy w hedonistyczny ciąg rozrywki:

Londyn szumi.
Londyn się bawi.
Londyn sprzedaje i tańczy.
Londyn kpi.
Londyn rośnie.

(cz. 11).

Nie byłoby wszak w tym nic zdrożnego, gdyby nie to, że tylko to zaprząta uwagę ludzi. W *Balu w operze* końcowa scena ujawnia zupełne rozpasanie – do sali wjeżdża smok, książę karnawału, złożony z banknotów, a na nim kobieta z Apokalipsy, „goła, w pończochach, w cylinderku na bakier,/Z paznokciami purpurowymi,/Z wymionami malowanymi,/Z szmaragdowym monoklem w oku,/z neonową reklamą w kroku". Co prawda, w *Angielskiej zimie 47* nie znajdziemy żadnego opisu balu, karnawału, ale istotne jest podobieństwo p r z e s t r z e n n e obu tekstów – Tuwima i Czuchnowskiego. Łączy te utwory wątek miasta – w obu dzika zabawa trwa w jakimś pomieszczeniu – bal odbywa się w wielkiej sali, natomiast w *Angielskiej zimie 47* sprzedaż różnych wyrobów w jakimś podziemiu, piwnicy, obskurnym sklepiku, w którym znajduje się firma wysyłkowa o znamiennej nazwie „Polska nie zginie i trwa". Główny bohater, który jest reprezentantem wszystkich oszukanych, Błażej Skóra, jest wyposażony w typową biografię żołnierza, mieszka z dala od Londynu w obozie Polskiego Korpusu Rozmieszczenia i Przysposobienia, przyjeżdża do wielkiego miasta, jest nim zachwycony. Wybiera w firmie towary, które chce wysłać swojej żonie na wsi, ale są one zupełnie tam zbędne. W końcowej partii teksu widzimy go w momencie,

gdy dowiaduje się, że został oszukany, jest zrozpaczony. Postać ta, prosty chłop-żołnierz, ukazana została w sposób ironiczny, niemal groteskowy. Wyśmiewa Czuchnowski kupno zbędnych przedmiotów. Fakt zakupu nie jest motywowany wewnętrzną potrzebą uczynienia dobrego uczynku, pomocy, a jedynie patriotycznym obowiązkiem, oddalenia wyrzutów sumienia. Usytuowanie firmy w piwnicy, zwrócenie uwagi na miejsce przebywania Błażeja Skóry w obozie PKRP „w polach pod Bradfordem" (mieszka on w czymś, co nazywa narrator „beczką"; były to słynne baraki PKRP z falistej blachy zwane „beczkami śmiechu") – wszystkie te elementy przestrzenne ukazane w poemacie służą nakreśleniu miejsc, gdzie przebywają emigranci. Ligęza ową siedzibę firmy określa mianem „piekła-Hadesu" i jednocześnie „Arką Noego, gdzie schronili się ocaleni" oraz „nowoczesnym Babilonem handlowego nieumiarkowania oraz występku"[38]. Warto tę przestrzeń porównać z przestrzenią zawartą w poprzednich poematach. Otóż w *Poecie* przedstawiona jest przestrzeń Litwy, miejsc rodzinnych Mickiewicza oraz związana z miastami, w których przebywał on na emigracji. Ważna jest tu opozycja Paryż-Nowogródek, Wilno, miasto rodzinne-miasto wygnania. Łączy ten utwór oraz *Angielską zimę 47* fakt, że w obu jest mowa właśnie o miastach, w których znaleźli się emigracyjni, polscy poeci. Paryż i Londyn to dwa miasta, w których mieszkali dziewiętnasto- i dwudziestowieczni emigranci. Natomiast w poemacie *Na wsi* zawarł Czuchnowski przestrzeń sakralną, mityczną, bukoliczną. Gdzieś w tle ukryta jest myśl, mająca swój rodowód w pierwotnym światopoglądzie, że wieś, miejsce rodzinne to przestrzeń znana i bezpieczna, natomiast każda inna – groźna. Ludwik Stomma, opisując sieć opozycji bazowych organizujących świadomość mityczną chłopa polskiego XIX w., jako jedną z podstawowych wyróżnił opozycję *orbis interior – orbis exterior*. *Orbis interior* to przestrzeń bliska i znana – przestrzeń domu, wsi i najbliższej okolicy. *Orbis exterior* to przestrzeń nieznana, obca i daleka – lasy, bagna, odległe okolice, miasta. Pierwsza z nich, oceniana pozytywnie, jest terenem

[38] Tamże, s. 139.

zamieszkanym, oswojonym, a więc przychylnym człowiekowi, bezpiecznym i użytecznym (tzn. mającym znaczenie użytkowe). Druga, o wartościowaniu negatywnym, to obszar nieznany, niezagospodarowany, nieoswojony, a więc dziki i niebezpieczny[39]. W poemacie Czuchnowskiego *Na wsi* nie wzmiankuje się o *orbis exterior*, bowiem wszystko dzieje się w przestrzeni *orbis interior* i nie ma potrzeby burzyć spokoju i ładu w tej bukolicznej przestrzeni myślą o tym, co znajduje się poza granicami bezpiecznego miejsca.

Wszystkie trzy poematy łączą także postaci kobiet. W *Poecie* ukazana jest Maryla Wereszczkówna, ukochana Adama Mickiewicza, ale też przywołuje się jego żonę, Celinę. Są to pozytywnie przedstawione bohaterki tekstu. W utworze *Na wsi* znajdziemy kobiety pełne erotyzmu, pracowite, marzące o miłości. Natomiast w *Angielskiej zimie 47* z jednej strony kobiety ukazane są w sposób ironiczny, wyśmiewane, z drugiej zaś – budzące współczucie:

Skaczą sterane hrabiny.
Baronówny.
Czerstwe kuchary.
Baletnice.
Podlotki.
Sędziwe wydry.
Synogarlice.
Wiły. Piskorze.
Świerszczyki.
Śpiewaczki w kominie.
Całe roje rodzinne.
Brzany. Ćmy nocne.
Świekry. Łanie.
Utrzymanki. Ciotki.
(cz. 2),

[39] Cyt. za: P. Grochowski, *Przestrzeń i czas jako elementy baśniowej wizji świata*, „Literatura Ludowa" 1999, nr 1, s. 16.

[...] malowane dziwy
Siedzące w grupach:
Grube, cienkie, szerokie i węższe.
O twarzach wyparzonych wapnem.
Szarych. Mysich. Końskich.
Niektóre nawet piękne urodą złowieszczą,
Jaką posiada stare próchno. [...]
(cz. 16),

Kobiety wyszły niedawno
Z piekła piekieł.
Żadna nie chce wracać
Drugi raz do piekła.
(cz. 4).

Mamy tu do czynienia z porządkiem atlasu, katalogu – groteskowy opis typów kobiecych. To dyskurs zbrzydzonego, zawiedzionego systematyka kobiecej fauny. Ośmieszanie postaci kobiet przypomina *Bal w operze*, gdzie sceny rozpasania ukazują płeć żeńską w sposób niewybredny, lecz w przeciwieństwie do utworu Tuwima, w poemacie Czuchnowskiego znajdziemy także wyraz współczucia i zrozumienia dla kobiet, które rzucają się na stroje, by się podobać, być atrakcyjne, schludne po latach wojny, biedy, poniżenia. Kolejny poemat, *Przechadzka w parku*[40], przynosi również kilka kobiecych postaci, i tu również są one opisane w sposób ironiczny. Pierwsza z nich, wróżka, to kobieta bardzo gruba, tubalnym i groźnym głosem wieszcząca przyszłość emigrantowi-Polakowi, który określony został jako „ojciec ojczyzny". Jest ona ukazana groteskowo, co ma na celu ośmieszenie nie tylko jej, ale także owego „wodza", który udał się do niej po radę. Drugą z postaci kobiecych jest niejaka „basia prędka", scharakteryzowana jako „bohaterka

[40] M. Czuchnowski, *Przechadzka w parku*, „Oficyna Poetów" 1967, nr 2 (5), s. 17–25.

wielu bojów tyluż łóżek". Jest ona kochanką wielu ważnych emigracyjnych tuzów. Ta postać również jest groteskowa, symbolizuje upadek moralnych zasad.

Poemat ten jest – podobnie jak *Angielska zima 47* – satyrycznym obrazem środowiska emigracyjnego, również w swojej wymowie gorzkim i pesymistycznym. W utworze *Angielska zima 47* opisał Czuchnowski oszustwo firmy wysyłkowej, prostactwo i naiwność głównego bohatera, agresywność i zwierzęcość zwykłych emigrantów; w *Przechadzce w parku* – żądzę władzy, głupotę, oszustwo, rozpasanie, lenistwo, śmieszność „elity" emigracyjnej, która niewiele czyniąc, robiła dużo hałasu[41].

Poemat *Przechadzka w parku* złożony jest z sześciu ponumerowanych części (taka konstrukcja zatem to stała zasada poematów Czuchnowskiego – wszystkie dzielą się na fragmenty oznaczone liczbą), zawiera niewiele ponad osiemset wersów. Pierwszy fragment jest rodzajem wprowadzenia do poematu, ale szczególnego wprowadzenia, ponieważ jest tematycznie przeciwstawny pozostałym częściom. Ukazuje pejzaż parkowy, świat przyrody, natury, który obserwuje narrator, ujawniony już w drugiej strofoidzie tego fragmentu. Ta część czytana w kontekście całości może być interpretowana jako zachowanie wolności człowieka w świecie przyrody, podczas gdy jest on zniewolony w świecie ludzi, w rzeczywistości społecznej, politycznej, kształtowanej przez aktualne wydarzenia. Po raz kolejny w poezji Czuchnowskiego okazuje się, że tylko natura może przynieść ocalenie człowiekowi, gdyż prawa rządzące światem przyrody są okrutne, ale czytelne. Ludzką rzeczywistością natomiast kierują wyrachowanie, kłamstwo, hipokryzja, zdrada. Biologiczne instynkty są maskowane kulturą, frazesami i hasłami politycznymi, żądza władzy ukryta jest pod maskami „przywódców narodu", którzy nie kierują się w swoich poczynaniach wcale chęcią poprawy

[41] Warto w tym miejscu powiedzieć o roli „cywilizacji mężczyzn", „zatrzymywaniu świadomości wojskowej" w środowisku emigrantów polskich w Anglii – zob. A. Witkowska, *Cześć i skandale: o emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997.

życia ludzi, lecz egoistycznymi pobudkami. Fragment ten to opis parku wczesną wiosną, w rozkwicie i pięknie. Arkadyjska przestrzeń przypomina narratorowi rodzinny krajobraz, daje ukojenie, pozwala znaleźć w obcym mieście, Londynie, elementy *orbis interior*. Zamykający tę część obraz można odczytywać jako wyraz zachwytu i radości płynącej z drobnych wydarzeń:

pod dębami upadł mi na dłoń
śniegu lekki płatek
okruch odeszłej zimy
strząsnąłem czystą kroplę
w maleńkie usteczka pierwiosnka
rozchylone niewinnie pod stopą
słońce boso stąpało po stawie
gdzie się gradu kostka
ostała jedna na dnie
zanim się roztopi
lśni w wodzie beztroska

Ów pierwszy fragment poematu może być też interpretowany jako metafora nadchodzących zmian, oczekiwanie nadejścia energii, witalności, symbolizowanej przez wiosenną porę. Ale jak się okaże, będzie inaczej. I w takim kontekście zyskuje ta część wymiar pesymistyczny i gorzki, ponieważ wraz z nadejściem wiosny zmienia się wszystko na gorsze. Przyroda rozkwita i tak samo – metaforycznie rzecz ujmując – rozkwita ludzka zażartość. Janusz Kryszak ujmuje to tak: „długa sekwencja liryczna [...] stanowi ozdrowieńczy kontrapunkt dla chorego, sztucznego świata emigrantów [...]"[42]. Można powiedzieć, że bohater poezji Czuchnowskiego po raz kolejny stawia się po stronie natury, piękna przyrody, bowiem tylko ona może być lekarstwem po przeżyciach spowodowanych obserwacją ludzkich zachowań.

[42] J. Kryszak, *Mariana Czuchnowskiego poemat z szuflady...*, s. 176–177.

Ten pierwszy fragment tekstu był zamieszczony osobno jako liryk w paryskiej „Kulturze" w roku 1962 (nr 3) oraz wcześniej – w „Orle Białym", w roku 1956 (nr 13–14). W tym ostatnim piśmie ukazał się ten utwór podzielony na trzynaście ponumerowanych części – i kompozycja ta nie odpowiadała liczbie strofoid w części 1. poematu, wydrukowanego w „Oficynie Poetów", jest ich bowiem 8. Poznany w ten sposób fragment poematu – jako samodzielny wiersz – nie zapowiadał tematu całości utworu, wpisywał się jedynie w kontekst tych wierszy, w których ukazany jest zachwyt nad przyrodą oraz w kontekst liryków, w których występuje motyw londyńskich parków (była wcześniej o nich mowa).

Druga część utworu przyjmuje formę ekspozycji fabularnej opowieści, już słowa rozpoczynające ten fragment ujawniają ironiczny i jednocześnie dramatyczny charakter poematu:

ojców ojczyzny było z początku tylko kilku ale
co rok się rozmnażając jak w ciepłym klimacie ameby
przez pączkowanie z jednego zbawiojca naraz cztery
kreatury wyskakują i poprzez dekrety utajonego
symbolu co w swych rękach dzierży święty płomień
a dzięki pomocy angielskich murarzy rozdaje moc
a z nią namaszczenie ciągłość i następstwo
zbawiojciec dzięki także wytrwałym murarzom
sam jest wielkim sprawy komandorem
objawionym twierdzi przez czterdzieści cztery
albo przez naiwnego wawrzona z dukli
przepowiednika wiejskiego co właził pod koc
chrupał korzenie mardragory
i bredził podczas pełni czerwcowej

*Przechadzka w parku* jest skomponowana ciekawie dzięki fragmentom listów, otrzymanych jakoby przez Czuchnowskiego od nieznanego Polaka, byłego marynarza i lotnika, przebywającego w zakładzie dla

umysłowo chorych. Nie wiadomo, czy były one autentyczne, czy „sfabrykowane" przez autora na użytek tekstu. Fragmenty te stanowią antymotta do ostatniej części poematu. Zestawione na zasadzie kontrastu z puentą utworu, są dopełnieniem wymowy tekstu. Utwór ukazuje urojenia politycznej emigracji, jest wyrazem rozczarowania Czuchnowskiego z powodu zachowań elit. Końcowe wersy przynoszą wyszydzony przez narratora obraz emigracyjnych „tuzów":

schodzi owocnie jedna za drugą godzina
zamiast piasku w klepsydrze czas szeleści
w kawiarni jak sadza w czeluści komina
piją b. wodzowie czarną kawę często
słów ostrych używając i jasnych
jak kord
a kiedy już po raz setny doszczętnie rozebrali
brytyjskie imperium i spławili anglię
w oceanie chwytają się jak na tajne hasło
wszyscy za zegarki trzecia już czas
mówią tajemniczo razem
szybko panowie nerwowo wołają
wstają potem jadą chórem
tym samym wszyscy autobusem
do assistance board
tam kłaniają się chórem
chórem karnie wojskowo dziękują za zasiłki
maszerują zwartym oddziałem do wyjścia
obcasów stukaniem kroków suchym wtórem
potem znowu wracają do zadymionej
tej samej kawiarni chyłkiem
długo namiętnie rozbijając w drzazgi świat
kręcąc brudny magiel
dzielą kraje i narody
których chleb darmowy jedzą

na drobne kawałki
wszyscy tak samo na tym samym miejscu siedzą

sapie i syczy gniewnie
redaktor gryzmolis z oczami czerwonymi
jak u chorego na astmę królika
przytakują zebrani ten z odłączoną trąbą też
tylko wzruszenia zbytniego wieczorem unika
wzdycha i milczy przezornie
cichy właściciel anginy pectoris

To gorzkie i ironiczne zakończenie poematu było jednocześnie zamknięciem tej fazy w twórczości poetyckiej Czuchnowskiego, w której piętnował on wady emigracyjnych przywódców i zwykłych emigrantów – mieszkańców Londynu, którzy znaleźli się po wojnie w obcym mieście, z dala od kraju. Szyderstwo autora *Czarnej koronki* zawarte w tych dwóch analizowanych tu utworach, *Angielskiej zimie 47* i *Przechadzce w parku*, nie przysporzyło mu w środowisku emigracyjnym przyjaciół. To także sprawiło, że jego poezja była odrzucona i funkcjonowała jedynie w kręgu przyjaciół. To dzięki nim w ogóle go drukowano – Krystyna i Czesław Bednarczykowie zamieszczali w swoim kwartalniku „Oficyna Poetów" jego wiersze i rozdziały poematu *Szpik egzystencji*, drugim pismem, w którym publikowano poezję Czuchnowskiego, była „Kronika" Bolesława Świderskiego. Ten drugi tytuł był mocno podejrzany w emigracyjnym środowisku, a Czuchnowski został w roku 1967 stałym autorem pisma, co jeszcze bardziej powodowało niechęć emigrantów do niego. Mógł być tym bardziej podejrzewany o zdradę ideałów emigracyjnych – nie dość, że w poematach wykpił środowisko emigracyjne, to jeszcze ogłaszał w „Kronice" swoje utwory – wiersze, fragmenty powieści, artykuły, recenzje i szkice. Wydaje się jednak, że autora *Pożegnania jeńca* niewiele obchodziło zaangażowanie ideowe pisma, on chciał po prostu pisać i publikować. To prawda, że było to rozwiązanie, które mu przyjaciół nie zjednało, ale Czuchnowskiego interesowało bardziej

zaangażowanie się w sprawy literatury, niż polityki. Nie mógł od tego uciec, wszak polityka zawsze wkracza w nasze życie, ale przynajmniej starał się zachować własną wolność. Nie usprawiedliwiajmy poety, niech teksty mówią za niego. W poematach *Poeta*, *Na wsi*, *Angielska zima 47* oraz *Przechadzka w parku* dał wyraz swojemu zainteresowaniu poetyckim słowem, przestrzenią wsi, obserwacją wydarzeń związanych ze środowiskiem emigracyjnym Polaków w Anglii w powojennej rzeczywistości. Świat ocalony w strukturze mitu i świat wyszydzony to dwa oblicza tego samego świata. I jedynie pamięć i poetyckie słowo zdolne są przechować te oblicza. Jeden wizerunek – by odnaleźć i ocalić porządek świata wyższego i idealnego, drugi – ku przestrodze. Punktem wyjścia twórczości poetyckiej Czuchnowskiego w latach 1946–1967 była estetyka, punktem dojścia – etyka. Ona też będzie widoczna w poemacie *Szpik egzystencji*, obok próby empirycznego opisania egzystencji człowieka w konkretnej realności. Tym sposobem znajdzie się poezja autora *Kobiet i koni* w miejscu, gdzie krzyżują się wątki myślowe literatury i filozofii w kręgu fenomenologii oraz egzystencjalizmu. Ostatecznym celem poszukiwań Czuchnowskiego stanie się antropologia, a potem to, co jest ostatecznym celem każdej filozofii – ontologia.

## Rozdział V

# *Szpik egzystencji* – „kryształ istnienia"

„Żadna poezja mówiąca o ludzie nie jest autentyczna, jeżeli nie ma w niej zmęczenia, a także głodu i pragnienia, które są wynikiem zmęczenia".

(Simone Weil, *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, wybór i opracowanie A. Wielowieyski, Warszawa 1996, s. 483.)

W latach pięćdziesiątych ukazało się sześć ważnych książek poetyckich Mariana Czuchnowskiego – cztery zbiory liryków oraz dwa poematy. Oprócz tego autor *Barykady* opublikował w tym czasie trzy tomy prozy – powieści *Tyfus, teraz słowiki* (1951), *Pierścień i zamieć* (1956) i opowiadania *Srebrna ostroga* (1958). Pisał też w tym okresie „poemat z szuflady" *Angielską zimę 47*, wydaną w roku 1966. Etap ten w twórczości londyńskiego pisarza był zatem niezwykle płodny. Również lata sześćdziesiąte przyniosły wiele tekstów Czuchnowskiego, wydrukowanych przede wszystkim w emigracyjnych czasopismach. To właśnie dzięki periodykom znamy najlepszy utwór autora *Żalu życia* z okresu emigracyjnego, obszerny poemat *Szpik egzystencji*, do tej pory nieopublikowany w całości w formie osobnego tomu. Przypomnijmy – tekst ten składa się z szesnastu części – rozdziałów, pisanych od drugiej połowy

lat pięćdziesiątych, a opublikowanych w latach 1962–1977 w czasopismach: „Kultura", „Kronika", „Kontynenty", „Oficyna Poetów"[1].

Autor *Domu z salw* wydrukował w latach sześćdziesiątych połowę poematu, natomiast pozostałe osiem części ukazało się w latach 1972–1977. Fragmenty utworu ukazały się w wyborze poezji Czuchnowskiego *Reporter róż* (1974), który po ponad trzydziestu latach był pierwszą książką autora wydaną w Polsce. Z liczącego niemal sześć tysięcy wersów tekstu opublikowano tam fragmenty trzech rozdziałów, zaledwie trzysta linijek. Cztery lata po ukazaniu się tej niewielkiej książeczki, wyszedł tom *Poezji wybranych* (1978), i tu zamieszczono dziesiątą część całości poematu, fragmenty czterech rozdziałów. Ale już te wybrane teksty ukazywały nowy etap twórczości poetyckiej Czuchnowskiego. Utwór ten miał zupełnie odmienny charakter od dotychczas opublikowanych poematów. Tamte łączyła specyficzna opozycja między strukturą mityczno-magiczną a ironicznym opisem środowiska emigracji, światem wyidealizowanym, równocześnie przeszłym i trwającym poza czasem w mitycznym „zawsze" a światem niecnym, rozpoznawanym we współczesności autora. *Szpik egzystencji* już takiego nacechowania nie posiadał, była to próba opisania egzystencji ludzi w konkretnej realności i na poziomie codziennych problemów. Tak ukazany świat nie był ani idealizowany, ani wyszydzany. Został opisany z punktu widzenia człowieka ciężko fizycznie pracującego, ale nie narzekającego na swój los. Przeciwnie – wizja Czuchnowskiego była „wizją zmysłowego optymizmu, emocjonalnej i racjonalnej aprobaty ładu codzienności"[2].

---

[1] W tym miejscu warto przypomnieć, że pierwsze informacje o częściach *Szpiku egzystencji* pojawiają się w artykule J a n u s z a K r y s z a k a, *Poetycki kronikarz emigracyjnej codzienności*, [w:] *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego – Prace Polonijne*, z. 18, 1993, s. 51 oraz interesującym szkicu S t a n i s ł a w a J a w o r s k i e g o *Marian Czuchnowski: Poetyka codzienności*, [w:] *„Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...". Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*, studia pod red. W. L i g ę z y i W. W y s k i e l a, Łódź 1995, s. 265. Zob. przypis 17 we *Wprowadzeniu*, s. 11.

[2] Zob. J. K r y s z a k, *Mariana Czuchnowskiego poemat z szuflady*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. K r y s z a k, P. T a ń s k i, Toruń 2002, s. 168.

Zaangażowanie w rzeczywistość ludzi spotykanych w pracy, notowanie ich opowieści i zwierzeń, kronikarskie niemal zapisy powszedniości – to tkanka analizowanego w tym rozdziale poematu, będącego w istocie głębokim studium antropologicznym. Tekst ten posiada przede wszystkim wymiar egzystencjalny, i to w podwójnym znaczeniu – po pierwsze zawiera empiryczne opisanie doświadczeń autora-narratora i bohaterów utworu, po wtóre zaś – sens utworu ma charakter metafizyczny, polegający na poszukiwaniu podstawowego sensu istnienia. A krył się ów sens w rutynowych czynnościach powszedniego dnia, dostrzeganiu piękna w zwykłych sytuacjach, uważnej obserwacji otaczającej rzeczywistości, ludzi, otwarcia się na „drugiego", „innego", zrozumienia swojego i jego „bycia-w-świecie"[3].

*Szpik egzystencji* to dojrzały artystycznie i myślowo poemat, bogatszy od innych tekstów Czuchnowskiego o perspektywę historyczną. We wczesnych bowiem latach pięćdziesiątych autor *Żalu po czeremchach* pomijał – jak już była o tym mowa w poprzednich rozdziałach – traumatyczne doświadczenie historii.

Trudno jednoznacznie określić gatunek literacki *Szpiku egzystencji*. Sam autor twierdził:

> Ponad dwadzieścia lat temu zacząłem pisać księgę poetycką *Szpik egzystencji* [...]. Można ją nazwać opowieścią wierszem, czy wielkim poematem, ale chyba najsłuszniej księgą poetycką. [...] Jestem głęboko przekonany, że spełni ona swoje zadanie, jako podsumowanie, synteza całego życia człowieka, który chciał to życie zmienić na lepsze. Sens filozoficzny tej książki jest prosty: nauczyć człowieka, żeby był sobie przyjacielem, żeby nie dał się zadeptać nikomu[4].

---

[3] Zob. W. A. Luijpen, *Filozofia egzystencjalna*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1972, s. 24.

[4] *Rozmowa z Marianem Czuchnowskim. Rozmawiał Kazimierz Sobolewski*, „Za i Przeciw" 1978, nr 41.

Warto zauważyć, że już w przedwojennej twórczości Czuchnowski posługiwał się konstrukcją poematu, to właśnie autor *Reportera róż*:

> był tym poetą, który zapoczątkował wśród swoich literackich rówieśników ów złożony proces przełamywania się liryki w epikę. Proces, którego obraz do dziś daleki jest od kompozycyjnej przejrzystości, jako, że mieści w sobie zbyt wiele elementów o niepewnym i nie w pełni rozpoznanym rodowodzie i charakterze, a który w dorobku poetyckim lat trzydziestych zostawił niemałą przecież ilość poematów sygnowanych nazwiskami S. Piętaka, A. Rymkiewicza, J. Zagórskiego, L. Szenwalda, W. Iwaniuka, J. Łobodowskiego, J. Pietrkiewicza i tylu innych. W poematach tych odnajdujemy zaś cechy tak różne, jak np. reminiscencje romantycznych wzorów powieści poetyckiej, faktografizm wsparty na doświadczeniach reportażu, mowę o kadencji zrytmizowanej prozy, retorykę agitacji obok onirycznej wizyjności czy groteskowych przekształceń politycznych i historycznych realiów itp.[5]

Również po wojnie twórczość Czuchnowskiego ewoluowała w stronę poematowości, o czym była mowa w rozdziale poprzednim. *Szpik egzystencji* jest obszernym poematem[6].

Początkowe rozdziały *Szpiku egzystencji* są bardziej zdyscyplinowane konstrukcyjnie niż późniejsze. Materiał poetycki organizowany jest w nich przez wprowadzenie wyraźnego zarysu fabularnego i postaci bohaterów, których losy w kolejnych partiach utworu krzyżują się ze sobą. Późniejsze rozdziały kształtuje przede wszystkim zasada montażu samodzielnych semantycznie jednostek, sugestywnych scen i obrazów. Można powiedzieć, że jest to analogia z techniką filmową – zasadą sekwencji.

---

[5] J. Kryszak, *Poezja ziemi. Międzywojenna twórczość poetycka Mariana Czuchnowskiego*, Warszawa 1984, s. 132.

[6] O sytuacji gatunku poematu jako typie wypowiedzi realizowanej w konkretnej sytuacji komunikacyjnej podlegającej zarówno charakterystycznym tendencjom epoki, jak i świadomości literackiej jej twórców piszą w swoich książkach: M. Tarnogórska, *Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku*, Wrocław 1997 oraz J. Łukasiewicz, *Oko poematu*, Wrocław 1991 (szczególnie rozdział *Poematy i obrzędy*, s. 308–349).

Na tworzywo treściowe fabularnej opowieści składają się głównie fragmenty życiorysów bohaterów. Ujawniane są one najczęściej w nakreślonej sytuacji rozmowy, okoliczności zaś, które sprzyjają zwierzeniom – to przerwa na kubek herbaty w fabryce, *lunch* w kantynie, spotkanie „w pubie na rogu" lub w parku.

*Szpik egzystencji* przenika wyrazisty autobiografizm (z reguły pierwszoosobowy podmiot mówiący informuje, że ma na imię Marian, pracuje w fabryce, był barmanem, pisze, gdy mu czas na to pozwala, opowiada o faktach, które rzeczywiście miały miejsce – zgadza się data urodzin, śmierć ojca, Stanisława, realia Londynu).

Autor *Motyla i zakonnicy* jawnie rezygnuje z poetyckich nacechowań stylu i wprowadza sprozaizowaną fakturę językową, obniżoną do poziomu żywiołu kolokwialnego, otwartą na żargon środowisk robotniczych, peryferyjnych dzielnic Londynu.

Tytuł całości sugeruje metaforyczny jej charakter – ów *Szpik egzystencji* to instynkt trwania, biologiczne przywiązanie do życia, którego sens tkwi w najbardziej elementarnych czynnościach: pracy, jedzeniu, spaniu. Rzeczywiście – spojrzenie na ludzki żywot jest niekiedy tu wyjaskrawione, zbliżające się do naturalizmu, lecz to równocześnie refleksja nad losem ludzi oszukanych przez historię, losem wygnańców, którzy walczą z rzeczywistością, z materią. Mimo pospolitej, szarej egzystencji w anonimowym tłumie sezonowych robotników, gdzie o pracę nie jest łatwo, mimo niepewnego życia, braku poczucia oparcia, bezpieczeństwa, psychicznego komfortu, bez złudzeń i nadziei, odnajdują momenty radości, miłości, dobra. Ukazuje się na mgnienie „kryształ istnienia": świat lepszy, ludzie czyści moralnie, szlachetni, wreszcie – piękni. Zmagający się z bólem, cierpieniem, starością.

Każdy rozdział to utwór niewielkich rozmiarów o skondensowanej i wyraziście zarysowanej akcji, charakteryzujące się zwięzłością, wynikającą z eliminacji epizodów, luźnych motywów, postaci dalszoplanowych, elementów opisowych, itp. Prostota i przejrzystość fabuły oraz rozwijanie się akcji w kierunku mocno zaakcentowanego punktu kulminacyjnego wyznaczają dynamikę tych tekstów. „Ja" opowiadające

często ujawnia sytuację narracyjną, stosując przy tym gramatyczny czas teraźniejszy: „stoi obok mnie w wielkiej fabryce" (*W fabryce*), „w fabryce przerwa na kubek herbaty/[...] patrzy na nas i zaczyna gadać" (*Jedwabne życie*), „słucham uważnie pijemy herbatę z mlekiem" (*Kruche łodygi*), „Przerwa na obiad [...]/W dalszym ciągu żywo opowiada" (*Związki semantyczne*), „świat jest dobry tylko ludzie źli/mówi gdy idę do pracy murzyn mój sąsiad najbliższy" (*Co pisze jasno*)[7]. Podmiot zbioru tych tekstów ujawnia się poprzez pierwszoosobową narrację, wstawki autotematyczne, by następnie oddać głos opowiadającemu bohaterowi. Czuchnowski używa wiersza wolnego, z reguły nie stosuje w wersach dużych liter i znaków interpunkcyjnych (wyjątkiem jest tu sześć rozdziałów: *Całuśnica*, *Złote karczochy*, *Z modelką trzeciego dnia po pogrzebie malarza*, *Związki semantyczne*, *Między Virginia Waters i Windsorem*, *Dzwon jakiś nie wiadomo skąd*). Chronologiczność utworów połączona jest z autobiograficznością, postaci pojawiające się w rozdziałach poprzednich wracają w kolejnych, narrator je przypomina, wzmiankuje o nich, czy – jak w wyjątkowo występującej narracji trzecioosobowej, w utworach *Całuśnica* i *Złote karczochy* – opowiada, nie pozwalając mówić samym bohaterom. Materiał, który składa się na *Szpik egzystencji*, był warunkowany doświadczeniami autora:

> Kiedy byłem w fabryce, napisałem o fabryce. Kiedy byłem gdzie indziej, pisałem o tym wszystkim. I w ciągu rzeczywiście ostatnich 23 lat ogłosiłem w prasie, mając zresztą nie ogłoszone rękopisy, materiału na 320, 340 stron. Na tym należy poprzestać. Chcę napisać porządną książkę dwudziestowiecznego człowieka dla przyszłych czytelników. Postanowiłem opatrzyć tę powieść wierszem wszystkimi tymi utworami, które ja ze względów konstrukcyjnych, czysto artystycznych, z tej powieści usunąłem i ogłosiłem jako pojedyncze fragmenty poetyckie czy liryki, ale które zamiast długich przypisów dawały odpowiedzi na to, co ewentualny historyk literatury musiałby na spodzie czy to nonparelem czy jakimś innym drukiem zaznaczyć. [...] Dzieje tej książki są po prostu

[7] Cytaty ze *Szpiku egzystencji* według pierwodruków (zob. przypis 17 we *Wprowadzeniu*, s. 10–11).

wielością rzeczywistości [...] życia osobistego, życia gromadzkiego, życia w wielu krajach, życia na kontynencie, życia na tej nieszczęsnej planecie, na której żyjemy, a także życia w kosmosie[8].

*Szpik egzystencji* miał być czymś w rodzaju antologii pewnej epoki bądź czymś w rodzaju prywatnego pamiętnika. W utworze Czuchnowskiego istnieje charakterystyczna dla pamiętnika dominacja świata przedmiotowego, zewnętrznego w stosunku do postaci narratora, ale równocześnie obecny jest sam narrator, podmiot liryczny, nadawca wypowiedzi, stanowiący ośrodek świata przedstawionego i scalający wszystkie elementy treści utworu oraz motywujący charakter i sposób rozwijania wypowiedzi. Poeta mówi:

Trudno coś ukryć. Trudniej wybaczyć.
Dlatego rzadko piszę o sobie.
Choć piszę często w pierwszej osobie.
(*Dzwon jakiś nie wiadomo skąd*)

Poezja Czuchnowskiego ewoluuje więc od liryki bezpośredniej do liryki pośredniej, a następnie do epizacji wypowiedzi poetyckiej, czy wręcz epiki wierszowanej, silnie sprozaizowanej, w której podstawową formą wypowiedzi jest narracja i fabularyzacja świata przedstawionego. Początkiem tej linii rozwojowej jest zatem liryka – rozumiana jako taki sposób budowania wypowiedzi, w którym domenę tematyczną stanowią przede wszystkim wewnętrzne przeżycia, doznania, emocje, przekonania jednostki przekazywane za pośrednictwem wypowiedzi monologicznej o silnym nacechowaniu subiektywnym, podporządkowanej funkcji ekspresywnej.

Dostrojenie mowy poetyckiej do rzeczywistości faktów codziennych sytuuje *Szpik egzystencji* na obszarze często penetrowanym przez XX-wieczną poezję. Ezra Pound twierdził:

[8] Zob. J. Kryszak, *Mieszkam jak Baudelaire... (Rozmowy z Marianem Czuchnowskim)*, [w:] tegoż, *Rzeczywistość trzecia*, dz. cyt., s. 56–57.

Prawdziwego poetę odróżnia od domniemanego to, że nie boi się wyrażać w sposób najprostszy. Celem naszym jest mowa potoczna, język mówiony. Chcemy, by słowa w poezji podążały w szyku naturalnym. [...] Nie będziemy pisać niczego, czego byśmy nie mogli, w pewnych okolicznościach, pod naciskiem emocji, rzeczywiście powiedzieć. [...] Wierszem należy tak dobrze pisać jak prozą. Język poezji winien być doskonałym językiem, nie odbiegającym w żadnej mierze od języka mówionego, chyba tylko przez zwiększenie intensywności (tj. prostotę). Nie może być w nim wyrazów książkowych, omówień, osobliwości szyku. Ma być tak prosty jak w najlepszej prozie Moupassanta, tak zwarty jak u Stendhala. Nie może w nim być klisz, gotowych fraz, żargonu dziennikarskiego[9].

Zetknięcie Mariana Czuchnowskiego z poezją anglo-amerykańską nie pozostało bez wpływu na kształtowanie się sprozaizowanej wypowiedzi w jego utworach. Mowa była wcześniej o fascynacji autora *Na wsi* wierszami Sandburga. Podobieństwo biografii, znaczonej życiem w wielkich metropoliach (Chicago i Londyn), fizyczną pracą, obserwacją twardych, ciężkich warunków bytu robotników i ich perypetii egzystencjalnych, ukształtowało podobną wrażliwość, zbliżony światopogląd obu poetów.

Od dawna praca była dla wielu myślicieli podstawową kategorią antropologiczną[10]. Czuchnowski łączył pracę fizyczną z pracą intelek-

---

[9] Cyt. za: J. Kryszak, *Poezja ziemi*, dz. cyt., s. 78.

[10] Zob. m. in. H. Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 1981; G. Böhme, *Praca*, [w:] tegoż, *Antropologia filozoficzna. Ujęcie pragmatyczne*, przeł. P. Domański, przedmową opatrzył i redakcji naukowej przekładu dokonał S. Czerniak, Warszawa 1998, s. 131–142; J. Habermas, *Praca i interakcja*, [w:] *Teoria i praktyka. Wybór pism*, wybrał, opracował i posłowiem opatrzył Z. Krasnodębski, wstępem poprzedził S. Rainko, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1983; I. Kant, *O pedagogice*, przeł. J. Bobrowski, Wilno 1819. Ostatnio ciekawie o problematyce pracy pisał J. Tischner w *Metamorfozach naszej pracy* („Tygodnik Powszechny" 1999, nr 32, s. 1, 10). Refleksję na temat pracy podejmował zresztą Tischner wielokrotnie, choćby w swojej książce *Spowiedź rewolucjonisty. Czytając „Fenomenologię ducha" Hegla*, Kraków 1993, s. 47–52, 73.

tualną. Ta pierwsza była dla niego nie tylko źródłem utrzymania, lecz w ogóle sposobem na życie, perspektywą, skąd oglądał świat i ludzi, poznając ich losy. Poprzez drugą realizował się jako twórca.

W swoim poemacie Czuchnowski „portretuje postrzegane fragmenty zewnętrznego świata"[11], poprzez konkretność opisu ujawnia urodę codzienności, rzeczy, krajobrazów. Ukazuje ból życia, ale i jego radość. Radość z samego faktu istnienia. Równowagę psychiczną odnajduje bowiem człowiek w elementarnych czynnościach i rzeczach zwykłych. Taką podstawową sprawą jest właśnie p r a c a. Wojciech Ligęza zauważa, że „Czuchnowski głosi pochwałę ludzkich rąk i etosu pracy, czyli utożsamienia się z wykonywanym przedmiotem"[12]. Badacz twierdzi, że charakterystyczną problematyką *Szpiku egzystencji* jest koncepcja „odrębności świata ludzi pracujących fizycznie połączonych wspólnotą potu i wysiłku mięśni, nie zaś przynależnością narodową czy tradycją kulturalną"[13]. W rozdziale *Oko poety* napisałem, że dwie podstawowe kategorie poezji Czuchnowskiego to piękno i praca. Opisałem wówczas jedynie aspekt piękna. Należy zatem przyjrzeć się, jak w twórczości autora *Kamiennego domu* funkcjonuje motyw p r a c y, jakie sensy zawiera i jak problematyka związana z pracą jest istotna dla londyńskiego emigranta.

Już w pierwszym powojennym tomie Czuchnowskiego pojawia się słowo związane z tą kategorią – w wierszu *Mama* znajdziemy opis tęsknoty poety do matki, której ręce określone zostały jako 'spracowane' (PJ 34). Liryk, w którym odzywają się echa utworów Jesienina i Majakowskiego, jest wyrazem miłości i czułości autora do matki. Pozostała w rodzinnej miejscowości, podczas gdy mówiący tułał się po ogarnię-

---

[11] J. K r y s z a k, *Poetycki kronikarz emigracyjnej codzienności*, [w:] tegoż, *Literatura złej chwili dziejowej. Szkice o drugiej emigracji*, Warszawa 1995, s. 139.

[12] W. L i g ę z a, *Uczta instynktów i lekcja historii. O twórczości Mariana Czuchnowskiego*, [w:] tegoż, *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001, s. 145.

[13] Tamże, s. 144.

tym wojną świecie. Jest ona jedynym punktem oparcia dla syna, nadzieją, symbolem bezpieczeństwa, łagodności i dobra.

Problematyka pracy pojawia się w kolejnym tomie Czuchnowskiego – *Polach minowych* (1951) – w związku z różnymi sprawami, nie odnoszącymi się w sposób bezpośredni do tej kategorii. Na przykład bohater wiersza rankiem obserwuje krajobraz za oknem o świcie, słyszy odgłosy syren fabrycznych (*Pejzaż w czerni*, PM 6), zachwyca się kobietą sprzedającą owoce w sklepie (*Owocarnia*, PM 8). Ale już w tym zbiorze pojawiają się sygnały, które bezpośrednio odnoszą się do aspektu fizycznej pracy – w utworze *Zapalniczka* poeta wychwala ten przedmiot jako „pożyteczną ozdobę", nazywając ją „srebrzystym wulkanem kieszonkowym", jest pełen podziwu dla tych, którzy rzeczy tego typu wyrabiają. Mówi o górnikach, hutnikach, złotnikach, ukazując ich siłę, cierpliwość, wytrwałość, pracowitość. Z kolei w wierszu *Albo, albo* przeciwstawia piękno, autentyczność, prawdę oraz sprawiedliwość młodych robotników ludziom, którzy nazwani są „siwymi staruchami i kamiennymi starcami". To ci, których cechuje brak rozwoju duchowego, zacofanie, nieumiejętność dostrzegania prawdy. Czuchnowski nobilituje tu prostotę, samorealizację, samorodny talent ludzi niskiego statusu społecznego, obdarzając ich pozytywnymi cechami. Są wytrwali, silni, dumni, „mocni duchem", odważni, pozbawieni pychy i wyrachowania. W utworze tym poruszył poeta także problem emigracji oraz czasu historycznego, tego, w którym przyszło mu żyć. To właśnie starsi emigranci są przedstawieni negatywnie, natomiast młodsi jako ci, którzy mogą zmienić podłą rzeczywistość. Ważny jest tu także aspekt języka – starsi emigranci tworzą mity, nie znajdujące pokrycia w realizacji, młodzi, pracą fizyczną zarabiający na chleb, używają języka przystającego do rzeczywistości, autentycznego, prawdziwego, bowiem tego nauczyła ich zwykła, ciężka praca. Są realistami.

W tomie *Rozłupany przez perłę* (1952) wątek pracy pojawia się w związku z opisem kobiet. W wierszu *Oda* poeta wychwala kobiety-robotnice, mówi także bezpośrednio o sposobie poznania ludzi z niskiej warstwy społecznej. W tym tekście po raz pierwszy w powojennej

twórczości poetyckiej Czuchnowskiego ujawniona zostaje koncepcja piszącego – podmiot tej poezji to człowiek fizycznie pracujący, należący do społeczności robotników:

Więc jeśli chcąc być z ludem, musisz schodzić tam,
By widzieć bliskich, gdzie klozety marmurowe;
Gdzie kuchnie, ścieki, gdzie kloaki, ciemność, szczury;

Miejsce, w którym znajduje się podmiot poezji autora *Cynku* i z którego poznaje otaczający go świat, to wielkie miasto, stolica Anglii, obserwowana z dołów społecznych. Takie jest „miejsce na ziemi" Czuchnowskiego i takie też jest miejsce w świecie bohaterów jego poezji. Kobiety fizycznie zarabiające na chleb są wychwalane, na plan pierwszy wysuwa się opis rąk robotnic:

Ręce dziewcząt bezradne i niezgrabne nieco.
O poduszkach zgrubiałych, pulchne i gorące.
Ręce kobiet śmiałe, w haftach i koronkach świecą
Z szelestem. Znają już ciepło i powaby
Chust, pończoch, lnu, wełny, nagości, zapach skóry; tchnące
Wiedzą i zdrowiem palce szybko biegają w śniegach bielizny,
Jak nuty po białych polach klawiatury. [...]

Ręce pań. Ręce robotnic i chłopek z grubymi, szorstkimi palcami,
Spękane od wody, czerwone z mycia garnków i bielenia murów:
Delikatne i grube, śliczne ręce. Obie drogie, damy i kucharki.
(*Materiały i ręce*, RpP 24)

Praca jest tym, co nadaje sens życiu, ale także sprawia, że ludzie są piękni – wydaje się mówić podmiot poezji Czuchnowskiego. Zauważa on w każdym obserwowanym elemencie rzeczywistości obecność robotników:

Drgają już światła. Gwiazdy świecą. Murarze wracają
Z budowy. [...]
Miasto zasypia. [...]

(*Pejzaż*, RpP 29),

Syreny do fabryk wzywają. Spać idą księżne i złodzieje.
Robotnicy do pracy ściągają. Warczą autobusy.

(*Za każdą łzę*, RpP 30)

Miasto żyje dzięki robotnikom, to oni są twórcami metropolii, rytm ich codzienności wyznacza rytm życia miasta[14]. Ich energia sprawia, że miasto egzystuje, nie jest martwe, opuszczone, a pulsuje, drga, nieustannie zmieniane i kształtowane. Londyn ukazany jest w wierszach Czuchnowskiego z punktu widzenia człowieka, który musi wstawać wczesnym rankiem, ponieważ praca tego wymaga. Robotnicy są twórcami krajobrazu miasta, wnoszą do miejsc, gdzie pracują, siłę i dynamizm. Dlatego też w wierszu *Na budowie* „opuszczona przez pracujących ludzi budowa staje się dosłownie martwą naturą", ponieważ bez nich wszystko zamiera:

> Nocny pejzaż budowy – przedstawiony z realistyczną dokładnością, ale bez inteligenckich, estetycznych egzaltacji, porównany jest do milczących żywiołów [...][15].

„Proste sprawy i prości ludzie" to najważniejsze problemy w tym tomie. Podmiot tych wierszy odnajduje radość w zwykłych czynnościach. Zmęczony po dniu pracy, nadal o niej myśli. Mimo że odpoczywa – wciąż jest pogrążony w analizowanie swojego dnia:

Znów po staremu z murarzami,
Z cieślami w knajpie piwo piję,
Patrząc na mur, który nie żyje,

[14] Zob. W. L i g ę z a, *Uczta instynktów...*, s. 145.
[15] Tamże.

Stojąc za oknem w szklanej nocy.
My, pijąc piwo, wciąż myślimy
Ile surówki, złomu, gliny,
Ile betonu, światła trzeba,
By widzieć, jak się ten mur w dom zamienia.
Trzeba naprawdę w życiu dużo umieć,
By tyle słońca tchnąć i tyle nieba
Dać w ściany. Wszystko to było w naszej mocy.
Ciężko pomyśleć o tym. A jeszcze trudniej tu zrozumieć,
Ile w tym troski teraz jest, i ile naszego zmęczenia.
(*Na budowie*, RpP 42)

Podmiot poezji Czuchnowskiego sam określa się jako człowiek fizycznie pracujący, należący do wspólnoty robotników. Mówi o sobie: „I tylko jedno wiem na pewno, że żyć nie ma z czego zwykły robotnik, jak ja" (*Obelga dla pisarza*, RpP 52). Zna swoją wartość: „A żyć nie ma z czego d o b r y robotnik, jak ja (*Obelga dla pisarza*, RpP 52, podkr. P. T.). W zdaniach tych zawarta jest gorzka skarga na niesprawiedliwość społeczną – mimo że człowiek stara się być odpowiedzialnym i solidnym pracownikiem, nie dostaje za to godziwej zapłaty, pozwalającej mu normalnie żyć. Jedyną radością jest poczucie wspólnoty. Pomaga ono przezwyciężyć monotonię codzienności, rutynę dnia, gorycz emigracji. W tym znaczeniu poemat *Szpik egzystencji* jawi się – według Stanisława Jaworskiego – „jako czyn egzystencjalny, próba przerwania osamotnienia, wyjścia z izolacji, wejścia w nowy rodzaj wspólnoty. A równocześnie: jest próbą przełamania określonego stereotypu, stereotypu Odysa i proroków, wygnańca i wieszcza"[16]. Badacz zauważa też, że w poemacie Czuchnowskiego dominuje pragnienie przełamania obcości, wyjścia z osamotnienia, odczucia siebie jako cząstki pewnej zbiorowości[17]. Słowa te można równie dobrze odnieść do wcześniejszych od pierwszych

[16] S. J a w o r s k i, *Marian Czuchnowski: Poetyka codzienności...*, dz. cyt., s. 267.
[17] Tamże.

rozdziałów *Szpiku egzystencji* wierszy. Już więc w tekście, o którym była mowa przed chwilą, w utworze *Na budowie*, ale i w innych wierszach z tomu *Rozłupany przez perłę*, znajdziemy ową próbę wyjścia z osamotnienia dzięki wspólnocie, przyjaźni z kolegami z pracy, ze spotkań w pubie wieczorami, po roboczym dniu. Z tego punktu widzenia również tytuł tomu – *Rozłupany przez perłę* interpretować możemy jako odnoszący się do sfery wytworów ludzkich rąk. Chodzi wszak o pierścień – rzecz szlachetną i piękną, ozdobę kobiecej dłoni.

W zbiorze *Motyl i zakonnica* (1953) tematyka pracy jest obecna raczej w tle. W wierszach ukazane są kobiety – przedstawicielki różnych zawodów. Tytuł jednego z tekstów, *Odpoczywająca*, wskazuje na aspekt związany z problematyką pracy – bohaterką tego utworu jest kobieta, mieszkanka wsi, śpiąca w łóżku po ciężkim, roboczym dniu, marząca o miłości. Tom kończy wiersz, którego tytuł odsyła do sfery codzienności, ekonomii, zarobków i zakupów – *Ceny*. Podmiot tego tekstu zauważa:

W gardła fabryk się pchają praca, pieniądz, fontanny surowca.

Rzeczywistość ukazana tu została od strony konkretności socjalno-ekonomicznej, którą rządzą twarde prawa rynku. W kontekście tytułowego wiersza można odczytywać ten zamykający zbiór utwór jako raport z codziennych problemów ludzi, którzy martwią się o to, by mieć pracę i móc zarabiać na życie. *Motyl i zakonnica* w zestawieniu z tym tekstem jest wierszem o potrzebach duchowych człowieka. Bohaterka liryku to młoda mniszka, która śpi w ogrodzie. Na jej habit siadają motyle. Obraz ten jest symbolem piękna duchowego i cielesnego, piękna człowieka, skromnej kobiety i przyrody. Motyle cieszą przepychem barw, bogactwem kolorów, rozkwitem bujności natury. Postać zakonnicy ukazana została pośród kwitnących kwiatów i drzew. Wiersz można odczytywać jako tekst o kontemplacji, wyciszeniu duchowym, zamyśleniu, chwili zadumy wśród trudów codziennej krzątaniny. Mniszka odpoczywa w otoczeniu motyli, które przedstawione są jako stworzenia obdarzone uczuciem:

[...] motyl
[.....]
[...] na mniszce usiadł, zakochany
W jej śnieżnych szatach.
[.....]
Biedny cytrynek różki podniósł,
Wołając świadków swej miłości.
Wkrótce na różek głos
Przyleciał pawik. Za pawikiem
Motyle z całej wsi przybiegły,

Obraz ukazany w wierszu jest przeciwstawieniem szarości życia robotników, brudu związanego z ich fizycznym trudem, surowości ich obyczajów, pewnej brutalności, oschłości. Łagodność zakonnicy, jej dobroć, wiara, zostały podkreślone obecnością na habicie motyli. Niewinne stworzenia zwabione są pięknem i dobrocią mniszki.

Pora odpoczynku, która wielokrotnie występuje jako składnik sytuacji lirycznych w poezji Czuchnowskiego, jest w szczególny sposób wysunięta na plan pierwszy. Ona przecież daje wytchnienie bohaterom wierszy, ukazuje ich chwile spokoju, nabrania sił, zasłużonej radości z regeneracji:

Czuć świeżo zrąbane, dębowe drwa: obok
Leżą brunatne słoje, krucha kora, smoła tęgiego paliwa.
[.....]

Spokój, ciepło; tęgiej rosy szata siwa.
Więc drwalom w dąbrowie otuchy dodają z pastwiska
Śpiewy pastuchów, szmer rzeki, co z pobliskich sadów
Pełznie i dźwięczy. Jak srebrna trąbka na polesiu gra.

Siadają wspólnie drwale na klocu dębowym.
Jedzą chleb z serem, a potem z ogniska

Płonącą szczapą zapalają fajki, czuli dla dąbrowy,
Dla szkarłatnych liści, muraw, dzikich winogradów.
Palą i patrzą jak u nóg wesoło trzaskają w wilgotnym płomieniu soczyste drwa.
(*Drwa*, DwJPD 40)

W lirykach Czuchnowskiego takie momenty są nobilitowane, to nie tylko chwile zwykłego odpoczynku. Jest to czas nagrody, motywowany wysiłkiem włożonym w pracę. Daje poczucie dobrze spełnionego obowiązku, wykonanego w całkowitym oddaniu i skupieniu. Tym sposobem wiersze autora *Pól minowych* traktujące o pracy nabierają charakteru etycznego – praca jest wartością, dzięki której można określić dobro i zasady postępowania ludzi. Poezja Czuchnowskiego zawiera w sobie etos pracy, o czym już była mowa. W nim zawiera się sens życia. Praca kształtuje charakter człowieka. Jak pisał filozof:

> Uciążliwość pracy, przez wielu autorów ignorowana, polega nie na tym, że w ogóle trzeba pracować, tylko że trzeba pracować w sposób zdyscyplinowany. Do pracy należy monotonia czynności, niezależność od aktualnych potrzeb pracującego, punktualność i dokładność, niezależność od rytmów biologicznych i klimatycznych[18].

Czuchnowski ukazywał wszystkie te aspekty związane z pracą, opisywał różne oblicza pracy i odpoczynku, a więc opozycję działalności czynnej i kontemplacyjnego sposobu życia, czasu roboczego i czasu wolnego. W takim kontekście również w swoich poematach dał wyraz swemu zainteresowaniu refleksją nad pracą. *Poeta* tak czytany to poemat o pracy literackiej Mickiewicza, Norwida, poetów romantycznych, w ogóle ludzi zajmujących się sztuką słowa. Z kolei *Na wsi* prezentuje odwieczny rytm pracy, radość i święto w czasie wolnym. Następne poematy – *Angielska zima 47* i *Przechadzka w parku* – ukazują działalność oszustów, lenistwo emigrantów, słowa nie przystające do czynów.

---

[18] G. Böhme, *Antropologia filozoficzna. Ujęcie pragmatyczne*, przełożył P. Domański, przedmową opatrzył i redakcji naukowej przekładu dokonał S. Czerniak, Warszawa 1998, s. 133.

Równocześnie z ogłaszaniem *Szpiku egzystencji* drukował Czuchnowski w prasie wiersze, w których bohaterami uczynił robotników. Ukazywał zwykłe sytuacje, jak np. powrót z pracy sprzedawcy ryb, czy wyjście do pubu maszynisty dźwigu (*Ludzie z galerii*, „Kronika" 1968, nr 44–45), spotkanie zakochanych w porze lunchu (*W jedwabnym szalu*, „Kronika" 1968, nr 34–35), spacer w parku po pracy robotnika fabryki (*Spacer*, „Kronika" 1968, nr 29–30, *Wczoraj*, „Kronika" 1968, nr 15–16). Teksty te przedstawiają także negatywne strony pracy:

wypłukać marchewkę odłożyć na misę
ziemia jak ircha
pachnie i krucha
rozciąć cebulę
jędrna jak bestia z białymi kłami
dziewczyna myje czerwoną marchew
rozcina kulę twardego warzywa
wyciera oczy
jak mróz cebula szczypie w policzki
misa jest chłodna duża z emalii
emalii jak wyciąg z malin
trochę szkarłatnej
szczypie w policzki bardziej czerwone
brzuchaty kucharz dziewczynę przy zlewie
oskrob ziemniaki
zsyp je do wiadra
biały jak bułka młodziutki kuchcik
siąka w rękaw gapi się głupio
na dziewczynę przy zlewie
umyj talerze
wytrzyj szklanki
mówią do małej cichej przy zlewie
leżą srebrne łyżeczki drobne przy zlewie
zachodzi słońce nisko przy zlewie

czerwona gwiazda płacze przy zlewie
dziewczyna płacze przy zlewie
kucharz się upił bierze dziewczynę za mokry policzek
stoi przy zlewie
różowy kieliszek
lecą łyżeczki
wszystko blisko przy zlewie
stalowy nóż
srebrna czarka solniczki
dwie chochle pokryte śmietaną
wszystko przy zlewie
życie przy zlewie

(*Przy zlewie*, „Kontynenty" 1962, nr 46)

Ciężkie, twarde życie ludzi pracujących fizycznie opisane w wierszach Czuchnowskiego mają za zadanie przedstawienie prawdy o rzeczywistości w wielkim mieście, rzeczywistości czasem brutalnej:

bitego biją po twarzy
bitego po twarzy kopią na ziemi
tego w wykrzywionych buciorach umazanego błotem
ciągną za włosy kopią po brzuchu
wyczyszczone na glans buciki
lśniące buty
irchowe pantofle na grubej słoninie
zamszowe trzewiki zapinane na klamry
leniwo ciężko dołączają się potem
buciory i kończą bezmyślne dzieło dopóki się rusza
skrwawiona masa na ziemi
jeśli zamachniesz się młotem albo ciężkim kilofem
złamiesz kark od razu
wyczyszczonym bucikom
irchowym pantoflom

zamszowym trzewikom
nie kopiąc lśniącego ich piękna na ziemi
podziwiając je jak leży
możesz nie patrzeć na buciory za twymi plecami
jak się cofają, zjeżone nędzne brudne ich strachu
twój młot nawet nie zmierzy
(*Ordynarny chłopak pierwszy raz przy pracy*, „Kultura" 1962, nr 3)

Świat robotników jest bezlitosny, ale często sprawiedliwy i autentyczny. Tutaj nikt nie oszukuje w sposób wyrafinowany, maskowany wyższymi uczuciami. W poezji Czuchnowskiego z biegiem lat dochodzą do głosu sprawy związane z realiami społeczno-obyczajowymi, co było ukryte lub wręcz niewidoczne w wierszach z lat pięćdziesiątych. Ukazując robotników w realnym czasie i przestrzeni, przedstawiał wycinek świata drugiej połowy dwudziestego wieku, cywilizację zachodniej Europy, przestrzeń Londynu. W utworze *zamiatacze liści* mowa jest o pracy w parku, ale też o demonstracji:

Po południu w wielkim parku
Demonstracja. I w dzielnicy
Tłum się kłębi. Idą ostro robotnicy
Z metalowni, cementowni i gazowni.
Idą z nimi robotnicy z radiostacji i zbrojowni.
Rząd studentów w transparentach hałasuje.
Pod nogami im się pęta.
Koniec wszelkich w parkach prac.
(*zamiatacze liści*, „Oficyna Poetów" 1973, nr 3 [30])

Jak napisał badacz: „O ile w zapiskach lirycznych Czuchnowskiego-estety zaznacza się dystans wobec zwykłej codzienności, o tyle w świadectwach robotnika dotknięcie świata jest mocne i bardzo konkretne"[19].

[19] W. Ligęza, *Uczta instynktów...*, s. 145.

W okresie, który można nazwać „estetycznym" w poezji autora *Jaskrawą kredką* widoczne było zainteresowanie pięknem rzeczywistości, dystans skierowany był przeciwko tym elementom, które burzyły ład, harmonię świata, a więc zwykła, szara codzienność ukazana była w sposób „hymniczny" albo była nie dostrzegana, a tym samym nie ukazywana. Potem nastąpił etap dostrzegania ciemnych stron rzeczywistości – ośmieszał Czuchnowski emigrantów. Wreszcie – obraz świata, jaki przedstawiony był w wierszach autora *Kobiet i koni* w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, przynosił realność i konkretność dosadną, mocną, chwilami naturalistyczną.

Jak napisałem w zakończeniu poprzedniego rozdziału, tak śledzona ewolucja tej poezji, wyraźnie przybiera kształt: od estetyki do ontologii. Wydaje się, że nie będzie zbytnim nadużyciem, jeśli powołam się na słynną koncepcję „stadiów na drodze życia" Kierkegaarda w odniesieniu do twórczości poetyckiej Czuchnowskiego, szczególnie po drugiej wojnie światowej. Otóż wyraźnie kształtuje się ona w taki oto sposób: stadium *estetyczne* (zmysłowe), stadium *etyczne* (refleksyjne) i stadium *religijne* (refleksyjne). Myśl autora *Reportera róż* ujawniona w jego kolejnych tomach ewoluuje właśnie w takim łańcuchu stadiów. Ostatnie stadium łączy kilka filozoficznych aspektów. Są tu kwestie antropologiczne, fenomenologiczne, egzystencjalne, wreszcie – metafizyczne i ontologiczne.

Wiele łączy poezję Czuchnowskiego z wierszami Wacława Iwaniuka, szczególnie w wymiarze egzystencjalnym. Obie poetyki łączy perspektywa, z której podejmują swoje rozważania – jest nią „optyka zwyczajnych zdarzeń dnia powszedniego"[20]. Egzystencjalizm jest w takim rozumieniu skupieniem zainteresowania na analizie konkretnego istnienia człowieka. Istnienie to ma specyficzny charakter, właściwy tylko temu człowiekowi. Faktura języka poetyckiego Czuchnowskiego i Iwaniuka, również w końcowych okresach ich twórczości, jest podobna – niemal

[20] Zob. J. W o l s k i, *Egzystencjalny wymiar poezji Wacława Iwaniuka*, „Kresy" 2000, nr 4 (44), s. 72–80.

„odarta" z poetyckich nacechowań stylu, zbliżona swym kształtem do potoczności, języka prozy. W dalszym toku analizy nad *Szpikiem egzystencji* wypadnie do tych spraw powrócić. Tutaj warto zasygnalizować, że kwestie antropologiczne łączą się z kwestiami ontologicznymi – dla Czuchnowskiego problem ontologiczny to problem w rozumieniu Heideggerowskim – faktu egzystencji realizującej się w każdym człowieku. Wystarczy zacytować taki oto wiersz:

Być i chcieć, jak zwierzęta chcą.
Jak kwiaty rosną. Cisza rzewna trwa.
Sok mieć do życia, jak wodę mają wiadra.
Palić się, jak zdrowe, suche drwa.
Szybkość mieć jak odrzutowców eskarda.
Mieć urodę ziół i trwałość kamieni.
To wszystko prawdy największej nie zmieni,
Że aby żyć po ludzku trzeba mieć więcej od skał.
Mądrych zwierząt, srebrnych ziół, silnego ognia,
Dokładnych maszyn. Trzeba być co dnia
Silniejszym niż zwierzęta są:
Być całym światem, co sobą się stał.
(*Być*, „Kronika" 1968, nr 34–35)

Takie określenie definicji człowieka, „bytu dla siebie", jego esencji związane jest z próbą odnalezienia podstawowego sensu istnienia – „bycia w świecie", „bycia tu". Codzienne budowanie własnego świata, kształtowanie siebie, przezwyciężanie słabości – to istota życia. Tworzą ją też wysiłek, ból, granice i prawa ciała, potrzeby fizjologiczne. Biologia jest przedmiotem refleksji poety i źródłem zachwytu nad życiem:

Gdy powstaje w matce istnienie, nowa forma bytu
Z dwu zacięcie walczących w niej istot materialnych,
Póki siebie całkiem w walce nie pochłoną,
Zamieniając się jednak w inne życie, a nie zgliszcza,

Matka jest podstawą ich rozkwitu, narodzin i rośnięcia,
Jak źródło leśne odbijające czysto chude
Nogi lisa pędzącego za wroną.
Kobieta blednie, wiedząc już, że jest teraz wszystkim:
Domem, spiżarnią, polem bitwy, oceanem,
Puszczą zieloną, ogrodem, winnicą, w której rośnie krzak,
Co dźwiga w cieple gałązki nad ranem.
Myśl taka człowieka oczyszcza.
Pachnie życiem i świeżym sianem.
Zachwyca, jak wieczór borealny;
Złoty wierzchem, na spodzie z błękitu.
Matka nie ma żadnej wątpliwości, że jest sokiem róż,
Przystanią, w której dziecko ryba, dziecko ptak,
Srebrna gwiazda, ruda mrówka się żywi jej krwią,
Póki się tworzy w zaciekłej walce o istnienie
Dusza materii
W jej oceanie, okręcie, życiodajnej jaskini.
Póki siebie o to wini, czy się uda,
Że z jej soków rośnie, jak rysunki jagniąt w owcach,
Ciała postrach – ruda, ruchliwa, gorąca kula,
Słowo: człowiek

(*Kwadratowa chusteczka*, „Oficyna Poetów" 1972, nr 1 [24])

Prawa biologii, elementarne sprawy tworzą krąg zainteresowań poety. *Szpik egzystencji* to tekst, który można określić w kategoriach „filozofii człowieka": jako swoisty „rejestr", opis „wymiarów" ludzkiej egzystencji, takich jak miłość, cielesność, praca, śmierć, wiedza, świadomość, człowiek w społeczeństwie, cywilizacja techniczna, piękno. Są to kategorie antropologii filozoficznej. I mimo że Czuchnowski w swoim poemacie występuje przeciw kulturze oraz filozofii, swoim utworem dał wyraz głębokiej wiedzy, umiłowania mądrości. Jak napisał badacz: „Prawdy książkowe są rażąco niepraktyczne, lektura – niezrozumiałą ekstrawagancją",

a „obszar idei nie komunikuje się z konkretem egzystencji", bowiem „przeżycie dnia staje się ważniejsze od napisania księgi"[21]. Prawda i wiedza uzyskana została przez poetę na drodze doświadczenia, był on antropologiem codzienności, który obserwując i notując w kształcie poetyckim swoje spostrzeżenia i przeżycia, stworzył rzeczywiście „księgę poetycką" o wymiarze antropologicznym.

Poemat publikowany był przez piętnaście lat. Pierwsze osiem części tekstu były ponumerowane przez autora, kolejność dalszych jest tylko kolejnością druku. Nie wiadomo, czy powstawały następne rozdziały utworu. W każdym razie należy uznać *Szpik egzystencji* za najważniejsze osiągnięcie twórcze Czuchnowskiego i rzecz kluczową dla rozumienia całego jego dorobku pisarskiego. Wielu badaczy tej poezji tak sądzi. Sam autor uznał poemat za najistotniejszy w swojej twórczości.

Jest to tekst niezwykły we współczesnej polskiej poezji. Każdy rozdział utworu może być traktowany jako osobny fragment, ale dopiero całość stanowi jego szczególną jakość. Przynależność *Szpiku egzystencji* do gatunku poematu sprawiła, że Czuchnowski pozostał poetą oryginalnym, który potrafił stworzyć tak ambitną konstrukcję. Co złożyło się na poematowość struktur tekstowych autora *Reportera róż* – od *Poety* do *Szpiku egzystencji*? Otóż były to takie cechy, jak: współwystępowanie epickości i liryczności – dwóch różnych postaw wobec świata; twórcze nawiązywanie do różnych wzorców stylizacyjnych – źródło wielogłosowości i synkretyzmu; wieloaspektowe spojrzenie na rzeczywistość umożliwiające stworzenie „systemu wniosków emocjonalnych" dotyczących ludzkiej egzystencji; szczególne przywiązanie wagi do rozmiaru konstrukcji – cechy decydującej o rozpoznawalności gatunku[22]. Poemat, wedle określenia Jacka Łukasiewicza, jest „szukaniem rzeczy-

[21] W. Ligęza, *Uczta...*, s. 148.

[22] Zob. J. Łukasiewicz, *Oko poematu*, Wrocław 1991 oraz V. Kikans, *Sowriemiennaja sowietskaja poema*, Riga 1982, s. 186. Zob. też.: J. Tynianow, *Fakt literacki*, Warszawa 1978.

wistym"[23], sprzyja wyrażaniu niepewności kondycji poety i poezji[24]. Ale również jest wyrazem akceptacji wpisanych w formułę gatunkową poematu „zasad modelowania świata" przy jednoczesnym stosowaniu indywidualnych rozwiązań artystycznych, które stanowiły o wysokiej wartości tekstu. U Czuchnowskiego nie znajdziemy wyrazu niepewności tzw. kondycji poety i poezji. Wręcz przeciwnie – poemat jest nobilitowany jako taki gatunek, który najpełniej, najlepiej jest w stanie wyrazić rzeczywistość, obserwowaną i notowaną w trudzie. W książce Łukasiewicza *Oko poematu* znajdziemy analizy poematów wielogłosowych średnich rozmiarów, z dominantą liryczną, które przyjmowane były – ze względu na zawarte w nich stylizacje – jako forma zachowawcza. Były poza tym uwikłane w sytuację polityczną. Badacz twierdzi:

> Najlepsze wiersze napisane u nas po wojnie są prawdopodobnie krótkie, monofoniczne i tak po prostu – choć w sposób nowoczesny (zgodnie z normami dzisiejszego wysokiego gustu) – liryczne. Wśród autorów poematów omawianego tutaj typu [tzn. wielogłosowych, średnich rozmiarów, z dominantą liryczną – przyp. P. T.] nie ma na przykład ani Różewicza, ani Herberta, ani Przybosia, ani Jastruna. Także Białoszewski nie odczuwał pewnie najmniejszej potrzeby pisania takich właśnie utworów[25].

Zauważa też, że typ lirycznego wielogłosowego poematu średnich rozmiarów nie był niczym nowym ani w polskiej poezji, ani w poezji światowej. Miał bogatą tradycję dwudziestowieczną, miał swoich antenatów (a niektórzy sądzą, że i szczytowe osiągnięcia) w pierwszej połowie XIX stulecia[26]. W pierwszych dziesięcioleciach XX wieku główne europejskie poematy średnich rozmiarów miały charakter awangardowy, burzyły normy – *Strefa* Apollinaire'a, *Wielkanoc w Nowym Jorku*, *Proza transsyberyjskiej kolei i małej Żanny z Francji*, czy *W sercu świa-*

[23] Zob. J. Łukasiewicz, dz. cyt., s. 8.
[24] Tamże, s. 325.
[25] Tamże, s. 8.
[26] Tamże, s. 327.

*ta* Cendrarsa, *Obłok w spodniach* Majakowskiego, *Ziemia jałowa* Eliota. Po drugiej wojnie w Polsce poemat nie był odbierany jako forma poetycko-rewolucyjna. *Szpik egzystencji* jest jednak poematem o ogromnym rozmiarze, każda z jego części może być nazwana poematem średnich rozmiarów, ale całość liczy sobie ponad pięć tysięcy wersów. Wybór genologiczny wiązał się z jego koncepcją świata, ale również był warunkowany sytuacją emigranta, która wpłynęła także na sposób mówienia literackiego.

Janusz Kryszak w swoim cyklu wykładów poświęconych emigracyjnym poematom (UMK 2000, 2001) omawiał teksty przynależne do tego gatunku w ich przeglądzie chronologicznym[27]. Kryszak uznał kategorię 'poemat emigracyjny' nie za kwalifikację genologiczną, a jedynie za ukazującą pewną problematykę sytuacyjną. Emigracyjność bowiem jako doświadczenie losu, jak się wydaje, sprzyja szczególnie tym typom wypowiedzi, które zawierają w sobie jakąś próbę porządkowania doświadczeń życiowych w obliczu nowej i do końca jeszcze nie rozpoznanej sytuacji. Ta sytuacja jest wielką niewiadomą, bowiem trudno przewidzieć, jak dalej potoczą się losy emigranta, od momentu, kiedy wybrał emigrację jako sposób życia. To wymusza niejako na osobie narratora czy autora, by poszukiwał epickiego dystansu dla swojej opowieści, by szukał możliwości zobiektywizowania tego, co jednostkowe i subiektywne. Emigracja jest bowiem wyrokiem historii, polityki, ekonomii, a na to pojedynczy człowiek nie ma bezpośredniego wpływu. Jest to coś, co obiektywnie obok człowieka istnieje, warunkuje jego losy, decyduje o takim, a nie innym porządku jego życia. Ale jednocześnie to doświadczenie życiowe każdego pojedynczego emigranta ma wymiar także jednostkowy, subiektywny. Trzeba temu, co jest subiektywne i jednostkowe, nadać wymiar obiektywny, a więc wprowadzić element epickiego dystansu do

[27] Były to następujące poematy: *Rzecz sumienia* (1942) Stanisława Balińskiego, *Poemat nielogiczny* (1949) Bronisława Przyłuskiego, *Piąty poemat* (1950) Jerzego Pietrkiewicza, *Miasto bez imienia* (1963) Czesława Miłosza, *Z mojej Księgi Rodzaju* (1969) Wacława Iwaniuka oraz *Poemat bukoliczny* (1964) Aleksandra Wata.

opowieści o sobie samym. Jednocześnie emigrant musi ogarnąć dużą sekwencję epizodów życiowych, które mu się przytrafiły. Musi spojrzeć jak gdyby raz jeszcze na swoją dotychczasową biografię, tak jak układa się ona z różnych sekwencji i epizodów. To „wmontowuje" opowieść emigranta o sobie w dość szeroki plan tematyczny. Na ogół opowieści te nie są jednotematowe, wchłaniają w siebie cały szereg różnych tematów. Dysponują również pewną doniosłą treścią. Doniosłą dlatego, że tu człowiek jest postawiony wobec polityki, historii, tego wszystkiego, co od pojedynczego człowieka jest niezależne, ponieważ jego biografia rozstrzyga się na przecięciu sił, które przerastają wymiar pojedynczego życia. To sprawia, że różnorodność tematyczna, która wprowadzona jest do opowieści, ma charakter poważny, bo sytuacja, w jakiej człowiek się znalazł, jest dramatyczna.

Wszystkie te elementy – dystans, szeroki plan tematyczny, doniosłość treści, emocjonalność, ujawniająca się uczuciowość, bezpośrednio czy pośrednio – poprzez obrazy, jakie są konstruowane w tekście – wszystkie te czynniki jak gdyby potencjalnie uczestniczą w strukturach poematowych. Ten typ doznań naturalnie sprzyja dłuższym formom poetyckim, które określa się mianem poematów.

Wydaje się zatem, że należy pamiętać o wpisaniu utworu Czuchnowskiego w kontekst emigracyjnych poematów. Łączą je elementy, o których była mowa wyżej. Ale poemat *Szpik egzystencji* jest na ich tle zupełnie osobny. Po pierwsze choćby ze względu na rozmiar. Po wtóre ze względu na kontekst jego wszystkich poematów – tych z okresu dwudziestolecia międzywojennego oraz tych ogłoszonych w latach 1956–1966. Ukazują one sposób rozumienia przez autora *Powodzi i śmierci* funkcji poezji i poety. Jak pisał Łukasiewicz, a do tych zdań należy włączyć także sąd Kryszaka o specjalnym typie sytuacji, w jakich powstawały emigracyjne poematy: „Poematy to obrzędy ściśle związane z czasem, w którym powstawały i w którym zostały opublikowane. Są formami publicznej działalności"[28]. Także Maria Tarnogórska w swojej książce

[28] J. Łukasiewicz, *Oko poematu...*, s. 335.

*Poemat międzywojenny* zwraca uwagę na to, że gatunek poematu jest typem wypowiedzi realizowanej w konkretnej sytuacji komunikacyjnej, która podlegała zarówno charakterystycznym tendencjom epoki, jak i świadomości twórców[29].

Pora więc przyjrzeć się dokładniej poszczególnym rozdziałom poematu *Szpik egzystencji* Czuchnowskiego. Pierwsza część zatytułowana jest *W fabryce*, napisana w konwencji wiersza wolnego, ukształtowana w całość stychiczną. Nie stosuje w niej poeta wielkich liter ani znaków interpunkcyjnych. Taka struktura obowiązuje w rozdziałach poematu 1–4 oraz 9–16, z tym, że w częściach 9–16 (oprócz 13 i 15) nie ma całości stychicznej, a jest podział na mniejsze fragmenty, które przedzielone są w tekście znakiem graficznym w postaci gwiazdki – „*". Ostatni rozdział *Szpiku egzystencji* to całostki strofoidalne. W częściach 5–8 i 13, 15 występują duże litery na początku wersów oraz znaki interpunkcyjne (są to rozdziały ogłoszone w „Kronice" (5–8) i „Oficynie Poetów"). Rozdział 8 także podzielony jest na kilka części znakiem „*".

Poemat rozpoczyna się od przywołania dwóch odmiennych od siebie postaci – inżyniera i rybaka. Pierwszy jest ucieleśnieniem człowieka pracy, bez reszty oddanego swojemu zawodowi, drugi natomiast ma naturę kontemplacyjną. Pierwszy nie dostrzega prostych spraw życiowych, drugi – umie z nich czerpać satysfakcję:

w ciekłości rzeki rozkochany inżynier
przerzucał nad nią mosty ujmował nurt w tamy
rył pod nią tunele zaświecał statkami
rzeka płynęła dalej
stary rybak palił fajkę
siedząc na brzegu trzymał krzepko wędzisko
co skoczył prędki pstrąg albo gwiezdna płotka
pyknął z fajki uśmiechnął się lekko

[29] Zob. słowa recenzenta książki, J. Kryszaka na okładce: M. Tarnogórska, *Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku*, Wrocław 1997.

pochłonięty całkowicie muskaniem kamieni
[.....]
rybak palił nie wiedział nic o inżynierze
ani go ciekłość wody w rzece ani piękno mostu
ani żadne inne problemy nie pasjonowały
nie pragnął w tej chwili niczego innego
prócz spokoju na brzegu ciepła słońca

Inżynier jest właściwym bohaterem tej części poematu, pierwszoosobowy narrator opowiada o jego losach. Spotykają się w fabryce, gdzie obaj pracują. Inżynier trafia tam po wypadku, utracie rodziny i pracy. Narratora poznajemy dokładniej w dalszej partii tekstu, gdzie opowiada o sobie. Bohaterowie zaprzyjaźniają się, łączą się ich losy – nagła zmiana sytuacji powoduje, że podejmują pracę fizyczną.

Postać narratora możemy utożsamić z autorem, świadczą o tym informacje, które podaje o sobie – w sposób autoironiczny. Jest to zabawne samookreślenie:

potem żona myje naczynia córka pisze
zadanie domowe ja usiadam przy maszynie
pół godziny gram na remingtonie
chopin literatury który na życie zarabia w fabryce

Rzeczywistość ukazana w tym rozdziale przedstawiona jest jako bezlitosna, zdolna zmienić bieg życia każdego, zdolna zmiażdżyć i poniżyć nawet najlepiej – zdawać by się mogło – usytuowanego człowieka. Dobry inżynier, fachowiec w swojej branży, traci pracę i zostaje zdegradowany do roli robotnika. Jego dramatyczna historia stanowi oś pierwszej części poematu. Kończy się ta opowieść dobrze – udaje się inżynierowi odbudować siebie, powstaje z upadku, odnajduje nadzieję, wyjeżdża do Francji, gdzie pracuje w dawnym zawodzie. Narrator doskonale rozumie sytuację, w jakiej był jego starszy kolega i z której udało mu się wydostać:

wiedziałem co to znaczy powrót do gniazda
wiedziałem co to znaczy upadek
wiedziałem co to znaczy niezawiniona klęska

Miejsce inżyniera w fabryce zajmuje ktoś inny i jego przyucza do zawodu narrator. Pierwsze 150 wersów poematu poświęcone są opowieści o losach inżyniera, dalsze fragmenty tekstu dotyczą życia narratora. Mówi on o swojej codzienności, rodzinie, wieczornych zajęciach. W tej partii utworu poznajemy „filozofię życia" Czuchnowskiego:

[...] zwykłe ordynarne życie
cóż może być od niego bardziej ordynarnego
bardziej drogiego czysta naga egzystencja
trwanie praca jedzenie sen sen praca jedzenie
rok za rokiem tak samo praca jedzenie sen
nie sądzę żeby ktoś wymyślił lepszą rzecz niż życie
co jednak można wymyślić lepszego
niż praca jedzenie i sen

Zwykłe, rodzinne czynności, towarzyszące jedzeniu kolacji, rozmowy z córką i żoną budują dalsze wersy rozdziału. Narrator mówi o prostych radościach, odprężeniu po dniu, tygodniu pracy, zadowoleniu z powodu zarobionych ciężko pieniędzy. Kolejna partia tekstu dotyczy rozważań na temat życia ludzi pracujących fizycznie. Narrator charakteryzuje wspólnotę dołów społecznych, ukazuje twardą i ponurą egzystencję:

tam gdzieś w górze gdzie się razem spotykają
wieże kościołów baszty banków gwiazdy i mury więzienia
ukrywają się anonimowe centrale
wielkich biur
zatrudniają one
parszywie wyglądających mężczyzn

kobiety z tanimi twarzami
każdego poniedziałku zjeżdża
ta sfora ogląda się niespokojnie parkuje w ukryciu
swe samochody skrada się do domów stuka
inkasuje pieniądze czasem kopniaka czasem
w mordę ale niestrudzenie zsypuje
srebro do walizek banknoty zszywa palcami w paczki
potem gazu i chodu i znów w następny poniedziałek
zbiera raty od raciarzy opłacana także w ratach
w epoce rat [...]

Mamy tu do czynienia z dominantą słów: „taniość" i „raty", praca jest towarem, ale też jakością ludzką. Interesującym genotypem antropologicznym jest tu formuła „kobiety z tanimi twarzami".

Należy zauważyć też to ironiczne zestawienie – ludzie „dołów" pracują w „górze", ale tak naprawdę ich życie toczy się gdzieś w podziemiach. Dlatego też jeżdżą do pracy tanimi samochodami, które parkują „w ukryciu" albo też podróżują kolejką podziemną, *the London Underground*, którą londyńczycy zwą potocznie *The Tube*. Ich miejsca określone są punktami trasy: dom–praca. Warto przypomnieć, że w latach 1914–1938 Londyn powiększył się przeszło dwukrotnie. Krach na giełdzie uderzył w oparty na węglu przemysł ciężki, ale kiedy skończył się najgorszy okres, na przedmieściach przy głównych drogach pojawiły się nowe zakłady, zasilane elektrycznością. Obok wyrosły „dzielnice-sypialnie", w których zamieszkali wykwalifikowani robotnicy; wydłużono też znacznie linie metra. W architekturze pubów, kin, bloków, a nawet kościołów zapanował nowy styl – *art deco*. W latach powojennych Londyn nadal ambitnie rozwijał swą infrastrukturę, stając się jedną z najważniejszych światowych metropolii. Ukazany w poemacie Czuchnowskiego obraz tego miasta podkreśla różnicę między dwoma obliczami Londynu – kapitalistycznego i proletariackiego. Codzienne podróże robotników opisuje Czuchnowski w ten sposób:

razem z żoną i córką wstaję o świcie
razem z podobnymi mężczyznami usmarowanymi gliną
wapnem smarami lor sadzą kurzem paląc papierosa
wsiadamy wszyscy do pociągów które nas wiozą
na określone miejsca tam tak samo z innych stron
pociągi wyrzucają tysiące mężczyzn umazanych wapnem
a potem za nami za dwie godziny właściciele
ratalnych samochodów kobiet telewizyj domów
trąbią na ulicach pędzą do swych nor gdzie
oszukują ludzi oszukują siebie ale czasu nie mogą oszukać

Pierwszy rozdział poematu zamykają zdania informujące o końcu dnia robotnika, narrator zasypiając rozmyśla o swoim życiu i o tym, czym ono jest w swej istocie:

dwunasta bije w dzielnicy robotniczej
zapada cisza stygnąc w kwadratowe kostki
kto chce wstać o piątej rano musi zasnąć o północy
tylko ja nie mogę zasnąć rzucam się na łóżku
co jest życie pytam na próżno spalanie się cząstek materii
związanych razem tajemniczo z cząstkami antymaterii
w istotę złożoną z samych sprzeczności
w miriady różnych istot
przez trzecią przez nas niezbadaną siłę
która materią nie jest ani antymaterią
pluskanie kropel wody w sztolni
szelest tokarni maszynowej
dźwięk schnącej cegły
zapach mokrych liści po deszczu
chloroform ukryty w dłoniach księżyca
piosenki żab na wsi
człapanie kopyt końskich

lekko w skroniach
wreszcie upragniony sen
głęboki pięciogodzinny sen

Narrator zatem zastanawia się, czym jest życie, materialna konkretność, a czym – metafizyka (zgodnie z etymologią tej nazwy – coś, co jest „po fizyce" – poza doświadczeniem, zmierza zaś do poznania istoty rzeczy[30]). Czym więc są te kategorie? Można metaforycznie powiedzieć, że czasem utraconym i czasem odnalezionym w pamięci, teraźniejszością i przeszłością we wspomnieniu, dźwiękami, obrazami i zapachami. Powszedni dzień pracy skończył się. Już można powiedzieć:

Dobranoc, Cynthio, Phyllis i Cerero!
Wszyscy jesteśmy biedni, chociaż nie jednacy.
Mrok ogromny wiruje przede mną.

Oraz słowami Carla Sandburga (w tłumaczeniu Michała Sprusińskiego):

Różnie można wymówić słowo dobranoc.

Ognie sztuczne w porcie dnia Czwartego Lipca
głoszą je ognistymi kołami z żółtymi szprychami.
Wzbijają się sycząc i gasną dotknąwszy wody.
Biegną po torach ze złota i lazuru,
a potem nikną.

[30] Pisze Jan Andrzej Kłoczowski: „Filozofia zaczyna się od „filozofii w człowieku", od pytania, jakie on sam sobie stawia: *„prawda jawi się człowiekowi najpierw pod postacią pytania: czy życie ma sens? Ku czemu zmierza?"* [...]. Pytanie nie jest retoryczne ani akademickie, od tego zależy być albo nie być człowieka, jego najbardziej zasadnicze decyzje życiowe. Jest pytaniem fundamentalnym, bowiem od odpowiedzi zależy sama podstawa, na której człowiek byłby zdolny budować swoje życie", *Wiara i rzeczywistość* (*O encyklice „Fides et Ratio"*), „Tygodnik Powszechny" 1998, nr 46, s. 1, 11.

Pociągi mówią to słowo nocą białym słupem dymu
z kominów.

Parowce zataczające łuk na Missisipi wołają barytonem
przez niskie pola bawełny aż po grzbiety gór.

Łatwo można wymówić słowo dobranoc.
Rozmaicie można wymówić słowo dobranoc[31]
(z tomu *Dym i stal* (1920) - *Smoke and Steel*).

Warto przypomnieć również wiersz *Spoczynek* z tomiku Mariana Czuchnowskiego *Kobiety i konie*:

Zmierzch pola sklepione siwizną oprószył i błyszcząc gasi nieba ściany.
Czeka wieczoru.
Gdy cichy marsz wierzb, wzdłuż dróg w takt pozamykany,
ciemność przeszywa, i zrazu
odpłynie w milczenie,
deszcz w szybach porozpłakiwany.
Odjeżdżają cienie:
wiatrem sucho pachnące i korą.
I wraz ze mną wjeżdżają w drzewa: żółte mury krajobrazu[32].

Tym sposobem pierwszy rozdział poematu przedstawia codzienność narratora – robotnika, losy inżyniera, który podniósł się po ciosach zadanych mu przez życie, odbudował swój świat i znalazł szczęście.

Kolejny fragment *Szpiku egzystencji* ukazał się w tym samym roku, co pierwsza część tekstu – w 1962. Nosił on metaforyczny tytuł *Jedwabne życie*, poddający wartościowaniu kategorię egzystencjalną bohaterów utworu. Poprzedni bowiem wskazywał na krąg codzienności postaci –

[31] C. Sandburg, *Wybór wierszy*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Sprusiński, Warszawa 1971, s. 114.

[32] M. Czuchnowski, *Kobiety i konie*, Poznań 1931, s. 12.

fabryka była *pars pro toto*, określała miejsce pracy robotników, ale sugerowała jednocześnie całą przestrzeń tej części Londynu, gdzie żyli, pracowali i mieszkali ludzie fizycznie zarabiający na swoje życie.

Już pierwsze słowa drugiego rozdziału informują o czasie i przestrzeni sytuacji narracyjnej:

> w fabryce przerwa na kubek herbaty
> siedzimy na rurach z gorącą wodą
> [.....]
> ranek ponury [...]

Następuje opowieść młodego chłopaka, który jest „nowym" w pracy. Jego historia jest prosta – zdaje on relację z tego, w jaki sposób matka nakłaniała go do podjęcia pracy. Nazwała ona „jedwabnym życiem" pracę murarza. Młody mężczyzna o imieniu Dave podejmuje zatem taką funkcję. Opowiada kolegom w fabryce, na czym polegała ta praca, jak było mu ciężko, ponieważ utrzymywał matkę i siostrę, w więc na jego potrzeby zostawało niewiele pieniędzy. Pewnego razu usłyszał, jak matka i siostra kłócą się i wtedy okazało się, że siostra ukradła pieniądze zarobione przez niego, a oddane matce. Chłopak zdenerwował się i porzucił rodzinę. Dalsze jego losy były również dramatyczne – upił się z żalu i okradziono go. W dodatku postanowił porzucić hotel, gdzie mieszkał, ponieważ wciąż tam urządzano mu awantury. Zrozpaczony, bez pieniędzy i dachu nad głową, nie wie, co robić, jego sytuacja jest fatalna. Na szczęście wszystko kończy się pomyślnie – znaleziono jego walizkę z rzeczami, w której na dnie ma ukryte wszystkie swoje oszczędności. Poznaje kobietę, z którą się umawia na wieczór. Ten rozdział poematu kończy się słowami opowiadającego mężczyzny, a następnie narrator zamyka tekst, ujawniając klamrę narracyjną:

> przebrałem się w znalezione w walizce ubranie
> potem po raz pierwszy od kilku tygodni z rozkoszą zapaliłem
> papierosy leżały na stoliku w brązowym pudełku

z napisem palcie tylko chesterfieldy
czułem że byłem uratowany
dzwonek nam przerwał wstaliśmy z rur
my kobiety palacz chesterfieldów

Po raz kolejny zatem Czuchnowski przytacza opowieść człowieka skrzywdzonego przez los, któremu udaje się wybrnąć z dramatycznego położenia. Historie starego inżyniera i młodego mężczyzny łączy podobieństwo utraty rodziny, samotność przezwyciężona przez poznanie nowych ludzi, zmiana dotychczasowego życia.

Trzeci rozdział poematu ukazał się w „Oficynie Poetów" w roku 1966, w numerze drugim. W tym samym numerze kwartalnika opublikowano fragment czwarty tekstu. Tym razem narrator utworu snuje historię swojej znajomości z palaczem. Charakteryzuje jego sylwetkę, mówi o zainteresowaniach. Kolega z pracy zwierza się narratorowi ze swojego smutnego dzieciństwa, dorastania, pierwszych kontaktów erotycznych z kobietami. Opowieść palacza zostaje przerwana pojawieniem się przyjaciółki narratora, Jacqueline. Od tego fragmentu tekstu fabuła dotyczy właśnie znajomości tych dwóch postaci – kobiety i mężczyzny. Narrator mówi o spotkaniach z dziewczyną, a szczególnie o jednym. Kupił jej wówczas niebieskie anemony, siedzieli w parku na ławce. Słuchał jej wyznań – powiedziała mu o swoich uczuciach do niego, pragnęła jego bliskości. Punktem kulminacyjnym tego rozdziału są ostatnie wersy tekstu, w których mowa jest o tym, że rozgorączkowana kobieta wstaje gwałtownie z ławki i kwiaty wpadają do błota. Rzuca się w ramiona narratora. Oto zamykające utwór słowa:

pół przytomnie szeptała
przebaczysz przebaczasz
podniosła obłocone kwiaty
przyciskając do piersi kruche łodygi
przebaczysz przebaczam
szliśmy na stację a ona przez drogę płakała

Tytuł tego rozdziału został zaczerpnięty właśnie ze sceny finałowej, brzmi on – *Kruche łodygi*. Kwiaty podniesione z błota i przyciskane do piersi przez Jacqueline są wyrazem pragnienia czułości, bliskości, miłości. Dziewczyna pragnie bohatera, który jej unika, bo boi się zbliżenia. Nie wiadomo, czego się obawia, bo przecież sam wyznaje, że ją bardzo lubi, mówi o niej z czułością i sympatią. Dziewczyna jest młoda i delikatna. Natomiast narrator powiada o sobie i palaczu w ten sposób:

pomyśleliśmy pewnie obaj równocześnie
jacy jesteśmy ciężcy nieruchawi starzy

Postać Jacqueline pojawia się w kolejnym rozdziale poematu, ale tylko jest przywołana, ponieważ nia ma jej w miejscu, w którym toczy się akcja tego tekstu. A jest to pub, stąd tytuł – *W pubie na rogu*. W utworze tym zatem ważną rolę grają przestrzeń i czas, związane z pracą, rzecz dzieje się w przerwie w pracy, w miejscu odpoczynku, podczas spotkania ze znajomymi:

są tu już wszyscy my obaj z ernestem
wchodzimy do pubu na końcu
trzy duże bary każdy przekreślony
ścianką jak kubatura w komorze serca
jest gruby foreman z trzeciego oddziału
jest smarkacz michael od nas
jest john tylko jacqueline nie przyszła

Narrator i inni bohaterowie, o których jest mowa w tym wprowadzeniu do fabuły utworu, słuchają opowieści Ernesta. Chciał on zostać budowniczym okrętów, ale ojciec namówił go, by przejął po nim sklep. Mężczyzna opowiada o swoich losach – walczył na wojnie w 1914 roku, był w obozie, zbiegł z niego, potem losy rzucały go w różne rejony świata, wrócił w 1922 roku do domu, jego ojciec umarł, nie zostawiając mu sklepu. Wyjechał więc do Brazylii, tułał się po świecie, pracował jako

marynarz na różnych okrętach. Opowieść zostaje przerwana, ponieważ kończy się przerwa w pracy. Narrator tak oto zamyka tę historię:

na statku ciemno
w lepkiej słocie gdy pokład skrzypi
świecą i straszą mnie na wachcie
koło cejlonu umarłych kości
dopijamy pijemy dopijamy
zahuczała pierwszy raz syrena naszej fabryki
wkrótce wybije druga godzina trzeba się spieszyć
ernie skończył właśnie trzeci kieliszek ginu
ja kończę whisky
zapominając o szmaragdowych resztkach słoniowych
mamy dość mówię chodźmy już
mamy dość życia na dzisiaj chodźmy
po bruku milcząc człapiemy do pracy

Biograficzne opowieści bohaterów poematu kierują się ku przeszłości, narrator opowiada o teraźniejszości. Ale w kolejnym rozdziale *Szpiku egzystencji* mówi o wydarzeniach z dawnych lat. Jest to historia życia Teofili San. Postać kobiety jest jakby wymodelowaniem własnego doświadczenia autora *Motyla i zakonnicy*, traumatycznego doświadczenia historii[33]. Przedwojenna komunistka, więziona za swoją działalność, spędziła trzy lata w sowieckich łagrach, wyrzucona z kolei za swoją przeszłość z pracy w USA, aż wreszcie „pomieszało się jej wszystko", nastąpiło rozszczepienie osobowości. Ale tekst ten powiada również o pragnieniu miłości – kończy ten fragment poematu scena pożegnania Teofili z ukochanym, który nazywał ją „całuśnicą" – stąd tytuł tego rozdziału.

Pierwsze cztery części poematu złożone były z niewiele ponad trzystu wersów każda, kolejne cztery są dłuższe – zawierają od prawie pięciuset do niemal siedmiuset linijek. Takie ukształtowanie tych utworów

[33] Zob. S. Jaworski, *Marian Czuchnowski: Poetyka codzienności*, dz. cyt., s. 269.

związane jest z podjętą w nich tematyką – opowieści stają się bardziej szczegółowe, obejmują szersze plany temporalne, są zbliżone do epiki.

Szósty rozdział poematu nosi tytuł *Złote karczochy*. Jego bohaterką jest postać z poprzedniej części – Teofila San, ukazana w tym momencie swojego życia, kiedy liczy sobie ponad 45 lat. Ramy czasowe opowieści zawartej w tym fragmencie tekstu obejmują zaledwie rok – od lata 1950 roku do grudnia roku 1951. Fabuła utworu rozpoczyna się zimą 1951 roku. Trzecioosobowy narrator opowiada historię miłości kobiety. Początek tekstu ukazuje codzienność Teofili San – pracuje ona w biurze, wraca do domu, rozmyśla o swoim życiu. Słowa otwierające rozdział przynoszą informacje o czasie i przestrzeni fabuły:

Brr! Jak zimno. Ostry zawał grudnia.
Nad Londynem pokapuje z wierzchu.
Tak i siak. Wszędzie chłód. Dachy
Jak miseczki srebrne pełne deszczu.
Mgła z Tamizy od Chelsea się snuje.
[.....]
Pociąg pod mostem Cromwell Road
Całą dzielnicę zaludnia. Pod Lexham Gardens
Na prawo w dół wciąż świeci w oknach
Ziemista cera zmierzchu. Tam moknie.
Pociąg mknie do Earl's Courtu i stuka.

Poznajemy bohaterkę tekstu, gdy wraca wieczorem do domu. Dowiadujemy się, że jej życie w ostatnim czasie nie było zbyt udane: „tydzień miała szary./Rok miała szary. W biurze czysta nuda". Narrator opowiada o jej monotonnym losie. W jej życiu pojawił się mężczyzna, z którym zaczęła się spotykać. Poznali się w klubie, przyjeżdżał do niej całe lato do późnej jesieni roku 1950. Kobieta uświadomiła sobie, że kocha swojego partnera w chwili, gdy nastąpiła banalna, a jednocześnie wzruszająca chwila. Otóż wspomniała kiedyś, że zapachniały jej nagle karczochy, on to zapamiętał i pewnego razu zrobił jej niespodziankę – kupił to

warzywo. Teofilę rozczulił ten gest. Odtąd mężczyzna kupował wciąż karczochy, które jadali. Tytuł tego rozdziału zatem nawiązuje do owej przełomowej sytuacji, w której kobieta zbliżyła się uczuciowo do swojego przyjaciela. Końcowe fragmenty utworu przynoszą wspomnienia bohaterki sprzed roku. Przygotowała ona kolację wigilijną, oczekiwała na ukochanego. On jednak się nie zjawiał. Wreszcie wyszła z domu zatelefonować do niego. Na zewnątrz spotkała policjanta, z którym pojechała do West Kensington – tam leżał jej przyjaciel, który zmarł nagle na atak serca, przy wejściu do metra. Obok niego leżała torba z prowiantem, w rękach trzymał karczochy. Ta przejmująca scena zamyka rozdział szósty *Szpiku egzystencji*.

Utwór ten jest zatem historią miłości dwojga dojrzałych ludzi, których samotność rozświetlona zostaje poznaniem kogoś bliskiego. Tragiczny finał przerywa szczęście. Opowieść ta kojarzy się, co nie znaczy, że Czuchnowski miał tego świadomość, z równie smutną nowelą Iwana Bunina *W Paryżu*, w której również mowa jest o nagle wybuchłym uczuciu między starszym mężczyzną a kobietą w wieku lat trzydziestu, którzy poznali się w rosyjskiej knajpce. Oboje byli emigrantami w stolicy Francji, Rosjanami – on przyszedł do bistro na kolację, ona pracowała tam jako kelnerka. Zakochali się w sobie i zamieszkali razem. Nowela kończy się nagłą śmiercią mężczyzny w wagonie metra. Finałowa scena ukazuje kobietę, jak wraca z pogrzebu do pustego domu, ostatnie słowa przynoszą przejmujący fragment:

> Po powrocie do domu zaczęła sprzątać mieszkanie.
>
> Na korytarzu, w szafie ściennej, dostrzegła jego dawny letni płaszcz, szary z czerwoną podszewką. Zdjęła go z wieszaka, przytuliła do twarzy i tuląc tak usiadła na podłodze, wzdrygając się od szlochów i krzyku, błagając kogoś o zmiłowanie[34].

Teofila San z rozdziału *Złote karczochy* zostaje osamotniona, traci ukochanego mężczyznę w sposób nagły i niespodziewany. Ich wspólne

[34] I. Bunin, *W Paryżu*, przeł. I. Bajkowska, [w:] tegoż, *Ciemne aleje i inne opowiadania*, Warszawa 1980, s. 427.

życie jeszcze na dobre się nie rozpoczęło, dopiero mieli podjąć ważną decyzję, dotyczącą ich przyszłego życia we dwoje. Kobieta i mężczyzna mieli spędzić razem wigilię, rozmawiając o swoich uczuciach i planach. Ich zamiary zostały brutalnie przerwane przez śmierć.

Kolejny rozdział poematu *Z modelką trzeciego dnia po pogrzebie malarza* łączy się problemowo z poprzednim. Mówi bowiem o śmierci męża bohaterki tego tekstu, Marioli King oraz o jej losach. Ponownie zatem główną postacią utworu jest kobieta, po raz kolejny pojawia się motyw miłości i śmierci. Mariola jest modelką, która nie miała szczęścia do partnerów, ponieważ od niej odchodzili, porzucali ją, oszukiwali. Narrator opowiada jej historię, w dalszej partii tekstu pojawia się postać tego, kto opowiada – jest to ten sam podmiot mówiący, który występował w pierwszych rozdziałach poematu:

O! Wiele lat potem, na morskim pikniku
Poznałem Mariolę, przez jej siostrę Daphne.
Razem z Barbarą Wood (Daphne była Mrs. Ryan),
Jej najmłodszą siostrą, pracowała w tej samej fabryce.
Jadąc rano do pracy na Hammersmith
W drugim wagonie od przodu, dla palących,
Paliliśmy z Mrs. Ryan mocnego papierosa
I gadaliśmy z nawyku

Tekst ten kończy się sceną *party* w mieszkaniu Marioli, skąd chyłkiem wychodzi narrator i idzie „brzegiem czarnego kanału do stacji Warwick Avenue". W następnym rozdziale, zatytułowanym *Związki semantyczne*, postaci kobiet ukazane w poprzedniej części poematu pojawiają się w finale. Mowa jest tu o ślubie jednej z postaci tego fragmentu *Szpiku egzystencji*, Sandry. W urzędzie stanu cywilnego spotykają się bohaterowie znani z rozdziału siódmego. Tekst *Związki semantyczne* kończy informacja o śmierci Sandry wkrótce po porodzie. W całym rozdziale mowa jest o kilku wątkach, głównie są to krótko opowiedziane historie z życia paru kobiet poznanych przez narratora

w fabryce. Utwór otwiera scena w fabrycznej stołówce, gdzie spotykają się pracownicy – mężczyźni i kobiety. Narrator obserwuje pilnie dziewczęta, swoją uwagę koncentruje na jednej:

Ale trudno jest jeść i czytać w kantynie.
Przyglądam się więc nowej dziewczynie
W przezroczystej bluzce z świeżej gazy.
Taki sam ma gazowy stanik. Jest bujna i patrzy
Czy widzę malutkie dwie sutki brązowe,
Chytrze na pół ukryte i piersi perłowe.
Nie wygląda na zamężną kobietę.
Wie co myślę. Że są śliczne. Nieduże.

Przysłuchuje się opowieści nieznajomej dziewczyny. Jakiś czas później zaprzyjaźnia się z nią, poznając wcześniej historię jej nieszczęśliwej miłości – zakochała się w mężczyźnie żonatym, który nie powiedział jej o tym, że ma żonę i dzieci. Nieznajoma dziewczyna to Sandra O'Connor, której ślub i śmierć kończy ten rozdział poematu. Dalsze partie tekstu *Związki semantyczne* przynoszą historię innej dziewczyny z fabryki, Nelly, która opowiada o samobójczej śmierci swojego męża. Pojawia się też w utworze scena z telewizyjnej transmisji demonstracji w Chicago – narrator ogląda wieczorne wiadomości, a w nich przerażającą scenę bicia kobiety na ulicy. Aktualne sprawy świata wkraczają też do tekstu poprzez przywołanie wojny w Wietnamie podczas rozmowy wśród robotników w fabryce.

Jak więc widać, rozdział ten znacznie się różni od pozostałych ze względu na wiele wątków występujących w tekście. Wszystkie jednak łączą się tematycznie – w każdym mowa jest o miłości. Pierwsze dwa utwory kończą się pomyślnie, reszta z dotychczas omówionych – pesymistycznie. Ostatnie cztery opowiadają o losach kobiet, one są bohaterkami tych rozdziałów, ale już w części 3 pojawia się kobieta jako najważniejsza postać tekstu (Jacqueline). Fragmenty 5–8 łączy też sposób zapisu, o czym była już mowa, oraz występujące rymy. Są one z re-

guły oddalone od siebie, ale pojawiają się też parzyste. Świadczy to o tym, że chciał Czuchnowski nadać rozdziałom charakter poetycki. Gdyby zlikwidować podział na wersy w tych tekstach, powstałaby proza rymowana.

Warto w tym miejscu zastanowić się, dlaczego w swoich utworach prozatorskich, używa autor *Kobiet i koni* języka silnie zmetaforyzowanego. Otóż wydaje się, że metafory i obrazy metaforyczne w prozie Czuchnowskiego służą poetyzacji tekstu, ujawniają „światoodczucie" autora, który chciał, by język w jego prozie pełnił funkcję autoteliczną, natomiast funkcja poznawczo-komunikatywna zepchnięta została na plan dalszy. Gatunek nie jest tylko „zewnętrznym szablonem", lecz typem rzeczywistości aksjosemiotycznej – nośnikiem wartości i znakiem określonego modelu świata. Wybierając gatunek powieści, chciał Czuchnowski opowiedzieć jakąś historię, dzieje postaci, ale też zwrócić uwagę na to, że centralną pozycję w utworze zajmuje nie fabuła, a „ja" mówiące, które nie jest tylko narratorem, a stanowi wyrazisty „obraz autora" w tekście, podmiot czynności twórczych. Z kolei bliżej do prozy jest poematowi *Szpik egzystencji*, tu bowiem język służy nie funkcji poetyckiej, ekspresywnej, estetycznej wypowiedzi, ale poznawczej. „Ja" liryczne w poemacie Czuchnowskiego przyjmuje postawę epicką także wobec siebie – stając się wielogłosowe, przemawiające różnymi głosami. Dominacja „ja" lirycznego nie eliminuje typowo epickiego, fabularnego uporządkowania poematu, chociaż jej skutkiem jest daleko posunięta fragmentaryczność przekazu. W utworze *Szpik egzystencji* obrazy epickie łączy liryczna zasada asocjacji, szczególnie w rozdziałach 8–16. W omawianym poemacie autor świadomie używa języka potocznego, swobodnego, charakteryzującego się antropocentryzmem, ekspresywnością, konkretnością, a ta z kolei daje podstawę tej właściwości stylu potocznego, którą zwykło się określać mianem o b r a z o w o ś c i. Jak pisze Jerzy Bartmiński: „Wynika ona [obrazowość] z metaforycznego mówienia o zdarzeniach niewyobrażalnych (psychicznych, społecznych) w terminach zdarzeń wyobrażalnych, doświadczanych zmysłami, zwłaszcza dotykiem, wzrokiem i słuchem. [...] Metaforyczność anga-

żująca słownictwo konkretne i związane z nim pojęcia i wyobrażenia jest niesłychanie istotnym składnikiem naszego codziennego języka. Nie jest ona tylko dodatkiem poetyckim i ozdobą retoryczną, lecz – w swoich różnych typach – rządzi językiem i nawet myśleniem"[35]. W utworze Czuchnowskiego znajdziemy wiele ważnych znaczeń obrazów metaforycznych, ukazujących relacje między ludźmi, czy też uczucia głównego bohatera-narratora. Pełni on rolę *cicerone*, oprowadzającego nas – czytelników po nie odwiedzanych zwykle regionach metropolii, po obrzydliwych trzewiach miasta – krainach odpadków i śmieci. Ukazuje nam także narzucającą się w utworze dwoistość nastawień emotywnych oraz środków stylistycznych – napięcie pomiędzy brutalnością i czułością. Kiedy zatem mówi o negatywnych relacjach między ludźmi, stosuje leksykę wulgarną, dosadną, mocną, kiedy zaś opisuje swój – narratora-bohatera – zachwyt spowodowany na przykład widokiem kobiety, używa słów delikatnych, ale także niezbyt wyszukanych, zwyczajnych, prostych, znanych nam z codziennego, ustnego rejestru leksyki. Jest to język narratora – Polaka-robotnika – usytuowany w języku obiegowym, powszechnym w środowisku międzynarodowej społeczności robotników w Londynie. Więzi łączące wspólnotę ludzi pracujących fizycznie w metropolii to wszak podobieństwo codzienności – pracy, tematów rozmów: o zwykłych, banalnych wydarzeniach, ale równocześnie przecież niebanalnych, bo stanowiących ich powszedni los, to, co składa się wszak na życie. Tu nikt nie opowiada o muzyce, malarstwie, literaturze, kinie, teatrze, nie analizuje wielkich i palących problemów kraju i świata, ale o zmęczeniu, marzeniu lepszego życia, wytchnienia, przezwyciężeniu samotności, pragnieniu znalezienia miłości. Bohaterowie poematu mówią o sobie, nie o innych, o wydarzeniach ze swojego życia, a nie o wydarzeniach świata, opisują swoje losy, nie losy znanych im osób. Narrator jest wdzięcznym słuchaczem, dokładnie notuje to, co usłyszał. W kolejnych partiach poematu zmienią się jednak proporcje – główny bohater-narrator, pozostający do tej pory

[35] J. Bartmiński, *Styl potoczny*, [w:] *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku. Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Wrocław–Lublin 1993.

w cieniu, będzie opowiadał o sobie, zamyślał się nad sobą, wtajemniczał czytelników w meandry swojego losu.

Od roku 1972 do 1977 ogłaszał autor *Rozłupanego przez perłę* kolejne części swojego poematu w kwartalniku „Oficyna Poetów". Nie są one już tak obszerne jak fragmenty 1–8. Jedynie ostatni zawiera ponad pięćset wersów, rozpiętość pozostałych waha się od 165 do 300 wersów.

Pierwszy z wydrukowanych w piśmie Bednarczyków rozdział, a dziewiąty z kolei, składa się z sześciu części, rozdzielonych znakiem graficznym – „*". Nadaje to utworowi dodatkową fragmentaryczność, pozwalającą zawrzeć w każdej części inną tematykę. Łączy je osoba podmiotu mówiącego. On to właśnie jest bohaterem tego rozdziału.

We fragmencie pierwszym mówi bezpośrednio o sobie, czerpiąc satysfakcję z tego, że życie przyniosło mu prywatne, jego własne zwycięstwo nad możnymi tego świata:

skąd mogłem wiedzieć czterdzieści pięć lat temu
że z wszystkich moich wielkich ideałów
co się naprawdę spełnił dziś
największym jednak był gruby
szary jak pięść garbatego murarza
najprostszy ideał
skromny a więc prawdziwy że
małe i wielkie kanalie przeżyłem w europie
o wiele wiele lat
prosto zwyczajnie jak każdy inny zmęczony człowiek

Mówi to człowiek rozgoryczony, znający niedole losu, ale zadowolony z tego, że jego prawda okazała się słuszna, że to on miał rację i wybory, jakich dokonywał, nie były chybione i nie poszły na marne. Kolejny fragment tego rozdziału przynosi równie szczere wyznanie:

żadnych nie zgłaszam żalów do losu
zadrwiłem nieraz z ciekawskiej historii

wścibskiej brutalnej i drwił będę z niej
jeszcze bardziej po śmierci

Czuchnowski wprost mówi o tym, że to on właśnie znalazł wolność, przyszło mu za to zapłacić wysoką cenę, ale odczuwa spokój. W trzecim fragmencie zwraca się do swoich wrogów, twierdząc, że i ich przeżyje. Następna część tekstu ujawnia sytuację narratora – po raz kolejny w poemacie pojawia się przestrzeń fabryki i znajomy z pracy, z którym łączą bohatera obowiązki robocze. Przedostatni fragment ujawnia autotematyzm utworu:

i krajobraz jest chyba trochę jaśniejszy
a cóż może być w życiu jaśniejszego od wierszy

Poeta ujawnia tu wprost zamysł swojej twórczości – chciałby, by wiersze nie były skomplikowane, zagmatwane, by „rozjaśniały" rzeczywistość. W dalszych wersach mówi o autentyzmie i prawdzie swoich utworów:

bylibyście inni ucząc się na moich książkach
przynajmniej ludzcy i trochę uczynni
mnie uczyło pisać życie wiatr i mróz
czytać nauczyłem się na strumieniu górskim
wiersz wychodził jak złota wstążka magika z ust
wiatr wargi do niego przytykał w zdziwieniu
mróz w osrebrzonym bogato futrze
świeżo go zewsząd przenikał

Ostatnia część tekstu przynosi wspomnienia Czuchnowskiego. Tytuł – *Wielki toast urodzinowy* wskazuje na jubileusz pisarza. Kończąc sześćdziesiąt lat podsumowuje swoje życie, mówi o momencie narodzin, łącząc sytuację obecną z przeszłością:

nie mogę zebrać cisnących się myśli
wciąż w uszach straszna burza mi huczy
choć wokół w fabryce poranna panuje cisza
straszna burza
dmie majowymi błyskawicami w szeroko otwarte oczy
ta sama burza
która huczała mej matce w Polnej
o świcie
dwudziestego drugiego maja
tysiąc dziewięćset dziewiątego roku
gdy w bardzo samotnym i nieprzytulnym
na pół w ruinie średniowiecznym zameczku kotczym
z białego kamienia na nagim wzgórzu
długo i w wielkich bólach rodziła mnie

„Ja" liryczne przyjmuje w tym rozdziale dominującą postawę, co różni ten fragment poematu od części 1–8, w których głównymi bohaterami są inni, nie zaś osoba narratora. „Ja" jest tam cząstką pewnej zbiorowości, spośród której przemawiają inne „głosy" w rozdziałach poematu. „Ja" służy jedynie temu, by przyjąć postawę kronikarza, notującego ich opowieści. Ten stan odwraca się w kolejnych partiach *Szpiku egzystencji*, chociaż i tutaj narrator opowiada losy bohaterów, wplatając w te historie swoje refleksje, wspomnienia, uczucia. Ale przecież z takim zabiegiem mieliśmy do czynienia już wcześniej – w rozdziałach 1, 3, gdzie poznaliśmy dokładniej uczucia i losy mówiącego.

Jak już przedtem była mowa, następnymi częściami poematu rządzi zasada montażu samodzielnych semantycznie jednostek, sugestywnych scen i obrazów. Przypomina to technikę filmową – zasadę sekwencji. Temu służy podział w każdym rozdziale na fragmenty rozdzielone znakiem graficznym – „*". Każdy taki fragment przynosi inną scenę, inny obraz, nie łączący się z innymi albo łączący się dalekimi asocjacjami. Jednak konstrukcja wymaga, by w całości były one jednością – ich łączli-

wość jest zatem powodowana i usprawiedliwiona myślą, sensem, semantyką tekstu.

Rozdział dziesiąty, *Co pisze jasno*, złożony jest z ośmiu takich samodzielnych semantycznie jednostek. Łączy je motyw fizycznej pracy oraz osoba narratora, który mówi nie tylko o swoich uczuciach, ale notuje wydarzenia, które spotkały ludzi z jego otoczenia. Już początek tekstu jest wielce znaczący, ukazuje świat ludzi pracujących fizycznie, dla których nie liczą się spekulacje intelektualne i kultura, a jedynie konkret egzystencji. „Ja" jest tu częścią zbiorowości, która nabywa wiedzę o świecie nie z gazet i ksiąg, lecz z doświadczenia, nabytego w codzienności znaczonej pracą, spotkaniami z ludźmi:

na tej planecie
na której ja żyję
nie wychodzą żadne pisma
nie czyta się gazet wczesnym rankiem
wsiadają po stu po dwustu do pociągów autobusów ciężarówek
maszerują po brukach od świtu do rana
setki tysięcy ludzi co żywią opalają ubierają miasto
filtrują wodę do picia czyszczą ścieki przepuszczają
przez kraty do tamizy rzeki gówna i zdechłych szczurów
perłowe ławice zużytych nocą kondomów
nieżywe kobiety co źle upadły do wody
ich pot wart jest więcej niż wszystkie hesperyjskie ogrody
filozofowie kurwy ubranie w szkocką kratkę
książka do nabożeństwa nigdy do końca nie przeczytana

„Ja" wypowiada się tu z pozycji „my", ale mówi też bezpośrednio o sobie:

czego chcecie ode mnie panowie
nie myślę o filozofii nie czytam wierszy
książkę czytałem ostatni raz dwadzieścia lat temu

Opowiada o prostym życiu, które jest ubogie, surowe, brutalne, wypełnione pracą i zwykłymi radościami. Te elementy ukazane są w kolejnych częściach – fizyczna działalność powoduje, że c o ś się p o j a w i a, zmienia, ludzkie mięśnie kształtują rzeczywistość:

ile zmęczenia mięśni
tykającego w odkurzaczu dywanów
aby kryształ się świecił kieliszek błyszczał
dywan był świeży

Można przytoczyć w tym miejscu myśl Stanisława Brzozowskiego:

> Nic nie istniałoby, nie istniałaby żadna właściwość psychiczna czasu, gdyby nie była dokonywana dzień po dniu cała masa fizycznej przede wszystkim pracy[36].

Jak pisze Czesław Miłosz: „Zarzucano nieraz Brzozowskiemu, że jego uwielbienie pracy ma cechy obsesyjne. I z pewnością wolno byłoby dopatrzeć się w nim jakiejś samopompującej się retoryki, gdyby nie to, że swoje prawo nabył „zużyciem całej swojej istoty". Ktokolwiek wie, ile fizycznej energii wymaga napisanie jednej książki, z rodzajem zgrozy musi myśleć o tym człowieku, który żył lat 32, był na całe tygodnie i miesiące obezwładniony przez chorobę, operacje, rekonwalescencje po operacjach i zostawił kilka tysięcy drukowanych stronic przewracających do góry nogami pojęcia zadomowione wśród literatów jego kraju. [...] on realizował siebie jako robotnik pióra"[37]. Czuchnowski także był „robotnikiem pióra", nie tylko pracował fizycznie, ale także pisał książki. Nie był rzecznikiem obsesyjnego uwielbienia pracy, on jedynie stwierdzał fakty – człowiek pracujący fizycznie miał inną wiedzę o świecie:

---

[36] Zob. Cz. M i ł o s z, *Człowiek wśród skorpionów. Studium o Stanisławie Brzozowskim*, Kraków 2000, s. 108.

[37] Tamże, s. 111.

najnieporadniejsi znawcy życia to filozofowie
tysiące młodych ludzi traci bezcenną młodość
i wiek dojrzały aby stwierdzić tylko
że nauki przewrotnych mędrców i ich myślowego haremu
nie są warte funta fasoli potrzebnej głodnemu
żeby przeżyć dzień

Kazimierz Adamczyk mówi wprost o postawie lewicowej Czuchnowskiego widocznej w *Szpiku egzystencji* – bohaterowie poematu to przedstawiciele „ludu wyzyskiwanego przez kapitał"[38]. Autor *Reportera róż* czerpie jednak z idei lewicowości to, co jest także cechą idei prawicy – zwykłe ludzkie współczucie dla biedy, ciężkiego losu, chęć poprawy bytu robotników.

Tytuł rozdziału poematu *Co pisze jasno* pochodzi z fragmentu, w którym narrator opowiada o spotkaniu po pracy w pubie. Tam jeden z pracowników baru mruczy do siebie:

poetą jest ten wybraniec
co pisze jasno

W usta tej postaci włożył Czuchnowski zamysł swojej twórczości, już wcześniej pojawił się ten aspekt jego autotematyzmu. Język wierszy ma przystawać do rzeczywistości, tu już autor *Na wsi* nie postępuje wedle Peiperowskiego zdania, że „rozwój poezji polega na tym, że słowny ekwiwalent oddala się coraz bardziej od imienia rzeczy"[39]. W poemacie Czuchnowskiego jest przeciwnie – bo to wszak język zbliżony do prozy, a ta „nazywa", mówiąc słowami Peipera, a nie „pseudonimuje" jak poezja. Przypomnijmy – w klasycznej już książce *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, w rozdziale drugim, zatytułowanym *Słowo po-*

[38] K. Adamczyk, *1 Maj 1959 – wokół postrewolucyjnego wiersza Mariana Czuchnowskiego*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, dz. cyt., s. 192.

[39] T. Peiper, *Poezja jako budowa*, [w:] tegoż, *Nowe usta*, Lwów 1925, s. 23–47.

*etyckie naprzeciw rzeczy*, Janusz Sławiński, pisząc o *ekwiwalentyzowaniu* i *pseudonimowaniu* – „bojowych zawołaniach awangardy"[40] – wyjaśnia tak oto sens tych terminów:

> „Ekwiwalentyzacja" to znak poetycki ujmowany od strony jego stosunku do rzeczy (i przeżycia). Natomiast „pseudonimowanie" to ten sam znak, ale ujmowany od strony jego stosunku do nazwy. „Ekwiwalentyzacja" jest swoistym przetwarzaniem rzeczy – w słowach, „pseudonimowanie" zaś jest przetwarzaniem stosunków międzysłownych tak, by stawały się zdarzeniami językowymi. [...] Ekwiwalentyzacja jest wyrazem niezgody na zastany kształt rzeczy[41].

Język ma zatem być niczym rzeczowa rejestracja, mowa codzienności, kolokwialna i dosadna. Ma oddać autentyczność przeżyć, surowość życia, służyć do prostej komunikacji. Mowa jest bezradna wobec brutalności losu:

świat jest dobry tylko ludzie źli
mówi gdy idę do pracy murzyn mój sąsiad najbliższy
patrząc na swój przed domem zdeptany do szczętu ogródek
nie zdeptał go srebrny deszcz
choć padał całą noc
wrócił z nocnej zmiany na kolei
i zobaczył jeszcze jedno nieszczęście
rozwydrzone dzieci i córki ulicy
w bezmyślnej i dzikiej uciesze
zdeptały mu malwy niebieskie łubiny
geranium które hodował kilka miesięcy
w kwiatach zakochany gdy nie mógł kochać ludzi
aby je pokazać córce co miała przyjechać

---

[40] J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998, s. 185.

[41] Tamże, s. 185–186.

za kilka dni z trinidadu po zamęściu
co mogłem mu powiedzieć jak pocieszyć
gdzie lekarstwo na takie rany
stoi i płacze niewyspany
przebiera palcami podobnymi do moich
zgrubiałymi od ciężkiej roboty
zbiera okruchy jakieś złote źdźbła trawy rajskiej
składa pogniecioną różę bordo
wyciera dłonią główkę ozdobnego maku
podnosi z kupy cegieł i kamieni ostrożnie
posiniałą buzię wczesnej georginii i bezmyślnie
i bezradnie chce jej płatki złożyć w całość
z kępką trawy znika w drzewach

Takie współczujące spojrzenie narratora widać w wielu partiach poematu. Słowa kończące rozdział dziesiąty przynoszą opowieść o nagłej śmierci robotnika, który wraca zmęczony wieczorem z pracy do domu, wita się z żoną, udaje na spoczynek, w nocy umiera. Ta historia jest wycinkiem z całości widoku na obcą „planetę" robotniczego Londynu, przykładem jednym z wielu, ukazującym banalność śmierci.

Następny rozdział (11) *Szpiku egzystencji – Ten srebrny przemyt* składa się z czterech części, całostek stychicznych, powiązanych kategorią „ja" lirycznego włączonego w zbiorowość, w imieniu której narrator się wypowiada. Fragment pierwszy przynosi pesymistyczny obraz przyszłości, któremu przeciwstawia się chwilę teraźniejszą. Jedynym ocaleniem przed groźbą zagłady ludzkości jest słowo pisane oraz „skarby piękna" – „piersi młodych kobiet". Są one symbolem niewinności i nadziei. Po raz kolejny narrator czyni bohaterkami swojego tekstu dziewczęta – istoty „czyste", „soczyste szczęściem i pragnieniem", „pachnące zdrowiem". Poeta wyraża się niepochlebnie o człowieku, życie jawi mu się jako „przeklęty dąs" , a reszta to „mary mgliste na pół widzialne/kręte dziwactwa istnienia". Tej zjawiskowości, nierealności przeciwstawia konkretność natury, przyrody, biologii, piękno kobiecego ciała, sens działalności kul-

turalnej człowieka. W drugim fragmencie wspomina swoją przeszłość – chorobę przebytą w dzieciństwie, wojnę, która przetoczyła się w okolicach jego rodzinnej miejscowości, gdy miał lat sześć. Mówi:

nie wiem od tego czasu co to jest strach
kpię zawsze z grozy i groźby
widziałem walki w dzień i w nocy w trzasku rakiet świetlnych
podawałem wodę rannym
widziałem zabitych żołnierzy z podkurczonymi nogami

To traumatyczne przeżycie na pewno wpłynęło na jego dzieciństwo, pozostawiło trwały ślad w pamięci. Przeszłość i teraźniejszość znaczona tragicznymi doświadczeniami nie pozwala ufnie patrzeć w przyszłość, ale mimo to narrator wierzy, że nadejdą czasy, gdy ludzkość zdoła się moralnie odrodzić. W części trzeciej rozdziału jedenastego powiada o powstaniu krainy, swego rodzaju raju na ziemi, w którym panować będą dobroć i szczęście. Jest to nie utopijna ojczyzna, państwo ducha, miejsce, gdzie nie dochodzi ból i zło świata. Może chodzi tu o Polskę jako kraj wyzwolony, wolny od wszelkich totalitaryzmów i niesprawiedliwości społecznej? A może o każde miejsce na ziemi, w którym człowiek czuje się dobrze, w którym można odnaleźć arkadyjską harmonię? To wyraz tęsknoty za światem utraconym, światem dzieciństwa, ale i rajem znanym z Biblii. W takim znaczeniu to także tęsknota metafizyczna za powrotem do miejsc pierwszych. Janusz Kryszak nazywa to poczuciem istnienia duchowego centrum, w którym przechowane i przeniesione przez czas trwają wiecznie żywe składniki pamięci[42]. Oto słowa narratora:

gdzie się spotkamy
spotkamy się w skomplikowanym krajobrazie
który do naszego kraju przemycił

[42] J. K r y s z a k, *Urzeczeni biologią i historią. Rzecz o Marianie Czuchnowskim i Józefie Łobodowskim*, dz. cyt., s. 71.

zdrowy i mądry romantyzm
krajobraz jest nieludzko skomplikowany
[.....]
wszystko w nim tchnie polskością
jak kryształowa czara parą obłoków
reszta naszej planety jest poza czarą

A więc „nasz kraj" to nie tyle umiejscowiony w konkretnym miejscu na ziemi obszar wytyczony granicami, ale raczej „kraina duchowa", wewnętrzny składnik elementarnych zasad postępowania, zasobów tradycji i pamięci. Chodzi też o polskość jako o rozpoznanie swojej tożsamości, przynależności do określonego kręgu kulturowego. Czuchnowski mówi tu też o niewoli Polski oraz o swojej niewoli. W ostatnim fragmencie tekstu przywołana jest postać obłąkanego Czecha, który włóczy się po ulicach Wiednia wykrzykując hasła nawołujące do walki o wolność. Finałowa scena ukazuje, do czego może doprowadzić zastraszenie człowieka:

tylko polak malutki zbiedzony
z murarskimi narzędziami pod pachą
widać robotnik spieszący do pracy
mówi wtykając mu pajdę chleba z serem do ręki
łagodnie ty brachu uciekaj uciekaj uciekaj stąd
uciekaj

Postać Polaka, który aż kilkakrotnie namawia Czecha do ucieczki to postać – jak można się domyślać – tragiczna, znająca dobrze gorycz niewoli i wygnania. Polak wie, że najlepszym wyjściem jest ucieczka, ponieważ siły wrogów są liczniejsze. Ale mimo tak pesymistycznego wydźwięku, jedenasty rozdział poematu daje się odczytać jako wyraz wiary Czuchnowskiego w optymistyczną przyszłość.

Następny fragment poematu (12) zatytułowany *Skoczył do kiosku po papierosy* przynosi znany już schemat konstrukcyjny utworów składa-

jących się na *Szpik egzystencji*. W części pierwszej narrator mówi o czasie i przestrzeni tej całostki stychicznej – jest to grudzień roku 1970, rzecz dzieje się podczas spaceru w parku. Zdradza nam swoją sytuację, mówi, że był to ciężki dla niego rok, ponieważ był bez pracy, ale miał wielkie pisarskie nadzieje. Podczas przechadzki rozmawia ze znajomą kobietą, miss Jackson, która opowiada mu o swojej pracy. A więc schemat konstrukcyjny, sytuacyjny się powtarza – podmiot mówi o sytuacji narracyjnej, następnie oddaje głos postaci, która snuje opowieść. Tym razem bohaterka tekstu przytacza słowa innej postaci – jest to opowieść jej kolegi z pracy, Toma. Historia ta zawarta jest w drugim fragmencie. W kolejnych – ponownie kobieta opowiada o sobie, wspomina parę wydarzeń z dzieciństwa. Finałowa scena przynosi smutne doświadczenie z przeszłości miss Jackson, kiedy to jej ojciec wróciwszy do domu i zastawszy jak zwykle „gromadkę wrzeszczących dzieci" i „spoconą żonę w kuchni", nie wytrzymał i wyszedł niby po papierosy, a w rzeczywistości – uciekł od monotonnej i męczącej codzienności.

Tak więc po raz kolejny bohaterką rozdziału *Szpiku egzystencji* jest kobieta, która opowiada narratorowi swoją historię, a ten ją przytacza. Gorzka i smutna opowieść ukazuje zmagania ludzi ze swoją samotnością i nieszczęściem. Koleżeństwo, znajomość, przyjaźń narratora z różnymi osobami sprawia, że chcą oni być wysłuchani przez kogoś, kto ich zrozumie. Chcą „wyrzucić z siebie" żal, rozpacz, ból albo pochwalić się, podzielić z kimś swoją satysfakcją z tego, że potrafili podnieść się z upadku i znów normalnie, godnie żyć po ciężkich przejściach i kolejach losu. Najważniejszą kategorią łączącą wszystkie części poematu jest p a m i ę ć. To ona pozwala bohaterom uświadomić sobie, co ich spotkało w przeszłości, stwierdzić swoją tożsamość, dać przestrogę na przyszłość. Opowieści biograficzne tych postaci są jak pamiętniki, w których zapisały one najistotniejsze wydarzenia ze swojego życia. Przekazy oralne mają być podane ku przestrodze, by i inni nauczyli się omijać pułapki zastawiane przez ludzi.

W rozdziale *Między Virginia Waters i Windsorem* (13) trzecioosobowy narrator mówi o wyjściu na ryby kilku znajomych z pracy. Przy-

toczone są tu wspomnienia tych postaci, szczególnie inżyniera Kazimierza Złącza, który rozmyśla o swojej młodości. Przed oczyma stają mu wydarzenia z lat wojennych, kiedy przekradł się z leśnego oddziału do domu brata, by tam spotkać się ze swoją żoną. Jego partnerka umierała. Na tym kończy się ten rozdział, ale wcześniejsze wersy ujawniają, że nie udało jej się przeżyć i było to straszne doświadczenie dla Złącza. Wycieczka, która miała mu przynieść spokój i odprężenie, w dniu wolnym od pracy, kiedy wybrał się z kolegami na ryby do parku nad jezioro Virginia Water, ożywiła w nim jedynie przykre wspomnienia.

Przeszłość jest także tematem rozdziału kolejnego, *Ściśniesz garstkę śniegu* (14), w którym „ja" liryczne wspomina swoje minione lata. Drugą kwestią są rozważania na temat natury pisania. Ale i tu pojawia się inna postać oprócz narratora, bohatera tekstu. Jest nią jego znajomy, Joe, który powiada do niego:

zimą [...] ściśniesz garstkę śniegu
ściśniesz kroplę wody w dłoni

Gest ten ukrywa w sobie symboliczne znaczenie. Woda jest tutaj symbolem przemijania, garstka śniegu – ulotności, płynności. Właściwym bowiem tematem tego utworu jest przemijanie, czas:

dzień minie
tydzień minie
rok minie

Próba złapania śniegu w dłonie jest tym samym, co próba zatrzymania czasu, szczególnej chwili, tak samo ulotna i niemożliwa. Istotną wartością jest siła człowieka, który może przetrzymać najcięższe chwile:

wiedziałem że moje siły wystarczą
pojąć raz jeszcze wielką tajemnicę
którą ukrywały starannie wieki

śmiejąc się w kułak pojąłem dużo
życie jest wtedy gdy człowiek tułacz
wciąż jeszcze może wziąć na swe barki
wszystko co na nie włożył mu los
po wiekach potem znowu zapalą stos
wypalą nowy plac pod budowę
będą znowu zginać swe karki budować nowe
ściśniesz garstkę śniegu ściśniesz kroplę wody

Można interpretować ten symboliczny gest człowieka jako nabranie cielesnej oraz duchowej siły z wody – symbolu pierwotności stworzenia. Metaforyczne określenie człowieka jako tego, kto bierze ciężar na swoje barki, kojarzy się oczywiście z mitem Syzyfa i jego ujęciem przez Alberta Camusa w słynnej książce *Mit Syzyfa* (1942). Szara i zmęczona twarz robotnika przypomina twarz Syzyfa:

> Twarz, która cierpi tak blisko kamieni, sama jest już kamieniem. Widzę, jak ten człowiek schodzi ciężkim, ale równym krokiem ku udręce, której końca nie zazna. Ten czas, który jest jak oddech i powraca równie niezawodnie jak przeznaczone Syzyfowi cierpienie, jest czasem jego świadomości. W każdej z owych chwil, kiedy ze szczytu idzie ku kryjówkom bogów, jest ponad swoim losem. Jest silniejszy niż jego kamień.
>
> Jeśli ten mit jest tragiczny, to dlatego, że bohater jest świadomy. Bo też na czym polegałaby jego kara, jeśli przy każdym kroku podtrzymywałaby go nadzieja zwycięstwa? Współczesny robotnik poświęca wszystkie dni życia jednemu zadaniu i ten los nie mniej jest absurdalny. Ale nie jest tragiczny prócz tych rzadkich chwil, kiedy robotnik osiąga świadomość swego losu[43].

Camus mówi także, że Syzyf twierdzi, iż wszystko jest dobre. Przytacza też słowa Edypa: „Choć tak bardzo zostałem doświadczony, wiek mój podeszły i dusza moja znająca wielkość mówią mi, że wszystko jest do-

[43] A. Camus, *Dwa eseje*, tł. J. Guze, Warszawa 1991, s. 108–110.

bre". Bohater poematu Czuchnowskiego jest tego samego zdania mimo świadomości absurdu swojego losu. Jasność widzenia jest jego zwycięstwem. On jest wolny całkowicie, ponieważ tworzy siebie, swój byt aż do najdrobniejszych szczegółów. W tym miejscu znajdujemy podobieństwo myśli autora *Kobiet i koni* z egzystencjalizmem Sartre'a. Ale w poemacie Czuchnowskiego miesza się wiele wątków myślowych z nurtu fenomenologii oraz egzystencjalizmu – Husserla, Heideggera, Ingardena, Schelera, Kierkegaarda, Sartre'a, Jaspersa, Marcela, Merleau-Ponty'ego. Nie będziemy tu szczegółowo omawiać podobieństwa myśli filozofów z myślą autora *Szpiku egzystencji*, wystarczy powiedzieć, że łączy je *powrót do konkretu*; analiza sytuacji egzystencjalnych, w jakich znajdowali się ludzie, analiza lęku i samotności, cierpienia i śmierci, analiza relacji międzyludzkich; pogląd, że świat jest rzeczywisty i niezależny od świadomości; personalizm; afirmacja wartości i wyjątkowości życia jednostki; filozofia *dwoistości*. Wreszcie – ukazując postaci robotników, ludzi poznawanych i rozumianych przez niego, mówił Czuchnowski o fenomenie, jakim było zjawienie się kogoś Innego, by posłużyć się słowami Emmanuela Lévinasa[44]. Ktoś Inny przejawia się w twarzy. Przypomnijmy sobie, ilu bohaterów ukazał w swoim poemacie Czuchnowski. Każda postać to twarz, to ktoś Inny. Inżynier, rybak, „nowy robotnik", córka i żona narratora, murarz, palacz, Jacqueline, „gruby foreman", „smarkacz Michae", John, Ernest, Teofila San i jej ukochany, Mariola King i malarz, Daphne Ryan, Barbara Wood, Sandra O'Connor, pracownik baru, barmanka, murzyn – „sąsiad najbliższy", robotnik z gazowni, miss Jackson, jej matka i ojciec, Tom, Kazimierz Złącz, Joe – to najważniejsi bohaterowie dotąd omówionych rozdziałów poematu.

W przedostatnim fragmencie *Szpiku egzystencji*, zatytułowanym *Dzwon jakiś nie wiadomo skąd* (15), pojawiają się postaci znane już z rozdziałów poprzednich. Informacje te przynosi sam początek tekstu:

O matce pięknej Marioli miałem wiadomość od Złącza

[44] E. Lévinas, *Znaczenie a sens*, tł. S. Cichowicz, „Literatura na Świecie" 1986, nr 11–12.

W utworze przeplatają się części mówiące o narratorze, jego uczuciach i refleksjach z fragmentami opowiadającymi o wspomnieniach Marioli i rozważaniach Złącza. Pojawiają się wstawki autotematyczne – „Trudno coś ukryć. Trudniej wybaczyć./Dlatego rzadko piszę o sobie./Choć piszę często w pierwsze osobie". Tekst ten zamyka wspomnienie Czuchnowskiego o pogrzebie ojca:

W lipcu, czterdzieści lat temu,
Stałem bezsilny, trzymając matkę pod ramię,
Nad grobem otwartym ojca mojego.
Na trumnę grudki rzucano ziemi.
Do dzisiaj został mi ból w ramieniu.
Słońce świeciło. Czekali grabarze,
Ręce o spodnie wycierając z piachu.
Tłum niemy. Leżały obok zielone darnie.
Nie mogłem odemknąć krtani.
W oczach mię palił ten dół ogromny.
A biedna matka rzuciła się naprzód.
Skoczyć chciała do grobu.
Trzymałem ją mocno.
Szeptała do niego
Białymi wargami:
– Stachu!
– Stachu!!

Ta przejmująca scena kończy piętnasty rozdział poematu Czuchnowskiego. Nie zamyka jednak całości *Szpiku egzystencji*, bowiem czyni to część szesnasta, ogłoszona w roku 1977. Należy już teraz zasygnalizować, że był to równocześnie ostatni opublikowany tekst autora *Kobiet i koni*. Tym samym można na koniec rozważań o emigracyjnej poezji Czuchnowskiego odpowiedzieć na następujące pytania: kiedy wydrukował on swój ostatni utwór? Jaki to był tekst? Czy wyróżniał się na tle twórczości poetyckiej

autora *Poranka goryczy*? Czy Czuchnowski publikował swoje teksty do końca życia, czy też zamilkł dużo wcześniej? A jeśli tak się stało – to kiedy to nastąpiło i czy możliwe jest wyjaśnienie przyczyn jego milczenia?

Przypomnieć należy, iż umarł mając 82 lata. Swoje osiemdziesiąte urodziny kończył w 1989 roku, natomiast 60 lat od debiutu w szkolnym piśmie minęło w roku 1987. Pierwszy zbiór wierszy ukazał się w 1930 roku, a więc na rok 1990 przypadał jubileusz sześćdziesięciolecia jego debiutanckiego tomu. I próżno szukać jakichkolwiek informacji w ówczesnej prasie o tych wydarzeniach. Poeta był zupełnie zapomniany.

Możemy zatem odpowiedzieć na wyżej postawione pytania. Ostatnim tekstem autora *Damy w jedwabnym płaszczu deszczowym* był fragment *Szpiku egzystencji – W szpitalu* (16), wydrukowany w listopadzie 1977 roku, w numerze 4 (47) „Oficyny Poetów". Rok później opublikował jeszcze londyński emigrant w piśmie Bednarczyków swoje pierwsze wiersze – z lat 1928–30. I to właśnie ten numer – 4 (51) z listopada 1978 roku jest świadectwem kresu twórczości poetyckiej Czuchnowskiego. Znamienny to fakt, bowiem mógł wówczas oznaczać, że zaczyna poeta wszystko od początku, że nie zapomina swoich korzeni lirycznych. Można więc powiedzieć, że autor *Kobiet i koni* zamknął swoją twórczość poetycką w sposób doniosły – obszerną książką, zatytułowaną *Poezje wybrane* (1978), zawierającą bogaty materiał – od pierwszych wierszy Czuchnowskiego do tych publikowanych w „Kronice" (z lat 1967–68) i „Oficynie Poetów" (1969–72; oraz fragmentów *Szpiku egzystencji* – 1972–74). Tom ów w sposób symboliczny zamknął 50 lat pracy pisarskiej emigranta z Łużnej. Dwa lata później ukazały się jeszcze dwa poematy, przypomniane po latach w jednym tomie – *Trudny życiorys. Powódź i śmierć* (Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1980). Przypomnijmy – pierwszy z nich ukazał się wcześniej w roku 1934, drugi zaś w 1936. Ostatnie trzynaście lat zatem nie przyniosły już żadnego tekstu autora *W pubie na rogu*. Były to lata gorzkie. Umarł schorowany i zapomniany.

Ostatni fragment *Szpiku egzystencji* rozpoczyna się znamiennymi słowami:

miał mocny sen po długim milczeniu

Bohater tego tekstu, stary człowiek, którego poznaje w szpitalu narrator, jest ciężko chory i mówienie sprawia mu trudności. Narrator opowiada o jego chorobie i o swoich wspomnieniach. To cała fabuła tego obszernego, bo liczącego ponad 500 wersów, utworu. Narracja prowadzona jest z różnych punktów widzenia, bowiem raz w pierwszej osobie, a kiedy indziej w trzeciej:

[...] potem się do mnie zwróciła
żebym jej pomógł story zasunąć zbladła
widząc mą rękę złamaną a drugą z sakwami
krwi połączoną on krzyknął tlenu i równocześnie
nursy przybiegły cofnąłem się troszkę
było mi słabo [...]
a jemu nursy już maskę z tlenem zdążyły założyć
[.....]

gdy się obudził już obok nie było
ani włoszki ani sąsiada z maską
chyba to było po samej północy
bo nocny dyżurny który przychodził na ranną zmianę
dał mu natychmiast dwie wielkie pigułki
które waliły chorego w kamienny sen
poprawił na prawej ręce deszczułki
z przewodami do sakw krwi
poprawił na lewej temblak
powiedział dobranoc wyskoczył jak z procy
zgasił górne światła zamknął drzwi

i jak zawsze po narkotykach sobie przypomniałem
ten sam obraz z shepherds bush

Takie nagłe zmiany perspektyw narracji dynamizują tekst, ujawniają jego wielogłosowość. Właściwym tematem tego rozdziału jest ból, choroba, starość. Warto przywołać tutaj kontekst znakomitego studium *Baśń zimowa. Esej o starości* Ryszarda Przybylskiego, w którym mowa jest o starości poprzez jej wizje w twórczości wielkich artystów: Michała Anioła, T. S. Eliota, Jarosława Iwaszkiewicza i Tadeusza Różewicza. Poemat Czuchnowskiego, szczególnie jego ostatni rozdział, wpisuje się w te kanoniczne teksty. Narrator – także człowiek stary i schorowany – mówi o swoim sąsiedzie ze szpitalnego pokoju:

stary człowiek mówił głos mu się łamał
jak kości ramienia [...]
właśnie kiedy coś powiedzieć jeszcze miał
zemdlał znowu [...]

Wydaje się, że owo milczenie spowodowane było cierpieniem i rozpaczą:

zapadł się w kocach nic nie powiedział
jak nic nie mówił przez trzy dni przedtem
patrzył jakby z ciemnego rowu
na butlę z tlenem co obok stała

Uczucia te – rozpacz i cierpienie dobrze znane są i narratorowi. Ostatnie słowa *Szpiku egzystencji* brzmiały tak oto:

bądź sobie przyjacielem człowieku
przez wszystkich odepchnięty opuszczony
przez wszystkich nie daj się
nie daj się zadeptać nikomu

W słowach tych kryła się nie tylko samotność i gorzka wiedza człowieka okrutnie doświadczonego przez los, ale i duma, płynąca z bezkompromisowości i wierności ideałom. Po ogłoszeniu tego fragmentu *Szpiku egzystencji* wrócił autor *Pól minowych* do czasów młodości – w swoich pierwszych wierszach, przypomnianych po latach w listopadowym numerze „Oficyny Poetów" z 1978 roku[45].

Poemat Czuchnowskiego okazał się być tekstem o wymiarze metafizycznym. Jest to metafizyka w rozumieniu Heideggerowskim – za swój problem zasadniczy uważa człowieka, jego naturę i egzystencję. Nie traktuje człowieka jedynie jako umysł, ale jako podmiot działania, uwikłany w świat i historię ludzką. Zagadnienie człowieka polega zarazem na rozstrzygnięciu, jaka jest jego prawdziwa natura (metafizyka egzystencji albo wolności), jakie są jego związki z innymi ludźmi (etyka, filozofia „intersubiektywności", socjologia) oraz na czym polega kwestia sensu historii, w której człowiek zmuszony jest uczestniczyć (metafizyka dziejów). Te wszystkie problemy zawarte są w *Szpiku egzystencji*. I mimo że tekst ten zawiera historie, które mogą wydać się banalne, to są one przecież przejmujące; morfologia tych opowieści opiera się na języku potocznym, prostym, ekspresywnym, kolokwialnym, dosadnym, czasem wulgarnym, oscylującym między brutalnością a czułością. Na zakończenie tych uwag warto posłużyć się słowami Jerzego Bartmińskiego o stylu potocznym: „Spór językoznawców o granice potoczności i jej kulturową rangę ma oczywisty związek z tak istotnym dla polskiej współczesności konfliktem między centralistycznym i pluralistycznym (demokratycznym) modelem kultury. Pierwszy żywi się ideologią oświecenia i pozytywizmu, głosi przewagę myślenia systemowego, postawy racjonalnej, naukowej wizji świata; drugi tkwi korzeniami w dziedzictwie romantyzmu i plebejskości, rehabilituje zdrowy rozsądek i doświad-

[45] Były to wierze: *Pieśń o Nowym Sączu, Dzień zaduszny, Manifest płomienny, Czerwiec, Lato, Pogrzeb Bema, Wspomnienie na rok 1920, Hymn.*

czenie «prostego człowieka»"[46]. W poemacie Czuchnowskiego mamy do czynienia oczywiście ze sferą doświadczenia życiowego, mądrość zdobywa się tutaj nie z nauki, lektury dzieł, książek, prac naukowych, a za codziennego obcowania z ludźmi, rozmów, własnych rozważań, nie posiłkujących się refleksją myślicieli.

---

[46] J. Bartmiński, *Styl potoczny*, [w:] *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku. Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Wrocław–Lublin 1993, s. 132. Zob. również: B. Dunaj, *O stanie współczesnej polszczyzny*, [w:] *Język a komunikacja I. Język trzeciego tysiąclecia. Zbiór referatów z konferencji*, Kraków, 2-4 marca 2000 r., red. G. Szpila, s. 25–34; J. Kowalikowa, *Wulgaryzmy we współczesnej polszczyźnie*, [w:] *Język a komunikacja...*, s. 122–133; I. Kamińska-Szmaj, *Słowa na wolności*, Wrocław 2001.

# Uwagi końcowe

Wiersze Czuchnowskiego przez wiele lat nie były obecne w kraju – od roku 1938 do 1974, gdy po raz pierwszy w Polsce ukazał się wybór jego poezji[1]. Ale po 1978 roku, kiedy to opublikowano jego ważną książkę, *Poezje wybrane*[2], do 1991, a więc przez 13 lat już nie wydał żadnego tomu. Wiele lat wcześniej również skazywano go na milczenie – przypomnieć wystarczy fakt usunięcia Czuchnowskiego z gimnazjum im. Jana Długosza w Nowym Sączu w roku 1927 za artykuły i wiersze. Od wczesnej młodości miał problemy z ogłaszaniem swoich tekstów – przypomnijmy: starostwo Grodzkie w Krakowie zarządziło w 1934 roku konfiskatę licznych fragmentów poematu *Trudny życiorys*. Następnie wydawca przygotował wydanie drugie po konfiskacie, które ukazało się z wieloma białymi plamami. Wydrukowano także pewną liczbę egzemplarzy nielegalnie, zachowując pełną wersję poematu. I to prawdopodobnie jeden z tych nielegalnie opublikowanych egzemplarzy stał się przedmiotem postępowania sądowego przeciwko Czuchnowskiemu[3]. Również przemówienia poety przynosiły mu kłopoty. Krótko mówiąc – w latach międzywojennych zmuszany był do milczenia, a i w latach po wojnie skazany był na nieistnienie w kraju. Druk tomu *Poezje wybrane* ukończono w kwietniu 1978 roku. W sierpniowym numerze „Oficyny

---

[1] M. Czuchnowski, *Reporter róż (wybór wierszy)*, wybór i wstęp J. Kryszak, „Generacje", seria IV, t. 1, Warszawa 1974.

[2] M. Czuchnowski, *Poezje wybrane*, wybrał i posłowiem opatrzył Janusz Kryszak, Kraków 1978.

[3] J. Kryszak, *Dwa poematy wiejskie M. Czuchnowskiego, (Geneza i tło)*, [w:] tegoż, *Urojona perspektywa*, Łódź 1981, s. 133.

Poetów" – 3 (50) ukazał się wiersz Czesława Bednarczyka o Czuchnowskim, pt. *Marian*:

Dobrze, że słyszę głosy, wiatr widzę na gałęziach,
że otwarte mogę mieć okno.

Czerwiec się zaczął różami i już zapowiada jaśminy,
ale z najgłębszej wiedzy rozczarowuje mnie piękno powielane,
kamień każe zamknąć usta.

Odwracam się więc do smutku, jedynego towarzysza,
proszę, by mi pomógł w odrabianiu mojej przeszłości,
bogactw wewnętrznych ułatwił znalezienie.

Oswojenie z trybami maszyn przerywa czasem telefonem
Czuchnowski.
Wyciągnął już rękę po 70-kę.
W rozmowie dopominamy się jeden od drugiego łaski wysłuchania,
akwareli z najlepszej części życia.

Don Kichocie! krzyknie czasem jedna z komórek mózgu,
biedą twoją żywią się historycy.

Odwróconego tyłem do życia widzę go w jego stronach,
w wielkich zagadnieniach,
w sensie prawowania się z samym sobą.

Wynalazł własne cierpienie
z twarzą w deszczu.

3. 6. 1978.

(*Marian*, „Oficyna Poetów" 1978, nr 3 (50), s. 5).

Był to z całą pewnością dowód wielkiej przyjaźni między poetą-wydawcą i poetą-robotnikiem. W tym samym numerze kwartalnika, na ostatniej stronie, w dziale „Wydawnictwa nadesłane" odnotowano książkę Czuchnowskiego. Próżno jednak szukać w kolejnych numerach „Oficyny Poetów" omówienia czy recenzji tego tomu – pominięto go milczeniem. W ostatnim numerze „Oficyny Poetów", w maju 1980 roku, nazwisko Czuchnowskiego dwukrotnie przywołuje Jan Brzękowski w *Dwudziestej siódmej rozmowie z sobowtórem* (s. 6, 7). W tym samym numerze znajdziemy też omówienie *Szkiców o literaturze emigracyjnej* Marii Danilewicz Zielińskiej. Autorzy tego omówienia – Krystyna i Czesław Bednarczykowie zauważają:

> Zaczyna się nawet dosyć dobrze. Budzi zaufanie, gdy czytamy: (...) *Na porządku dziennym jest nadal przemilczanie nazwisk, firm wydawniczych czy tytułów czasopism* (str. 22). Szybko jednak mija radość czytelnicza, gdy spostrzegamy przy dalszej lekturze, że Autorka stosuje te same metody „przemilczania", co kraj.
>
> („Oficyna Poetów" 1980, nr 2 (57), s. 59).

i dalej:

> [Danilewicz Zielińska] Tomiki poetyckie mierzy na metry. W ogóle rozmiłowana w metrowych długościach mierzy również metrem poematy Rostworowskiego i Czuchnowskiego... Nic tu z analizy utworów, poetyk, wpływów obcych pokazanych na przykładach, nic z warsztatu i technik stosowanych przez poszczególnych autorów.
>
> („Oficyna Poetów" 1980, nr 2 (57), s. 60).

Często wiele lat po milczeniu poety, kiedy i inni o nim milczą, zdarza się, że wydobywany zostaje on z cienia, z niepamięci. Wystarczy przypomnieć, że *Vade-mecum* Norwida wiele lat nie było znane – poeta nie mógł „za życia ani przez 70 lat po śmierci znaleźć dla tego zbioru wydawcy"[4]. Kazimierz Sowiński, który w 1953 roku przygotował dla

[4] A. Czerniawski, *Ciężar popiołu*, [w:] *O Tadeuszu Sułkowskim*, książka zbiorowa pod red. K. Sowińskiego i T. Terleckiego, Londyn 1967, s. 201.

„Oficyny Poetów i Malarzy" wydanie *Vade-mecum*, zajął się także pracą nad *Domem złotym* Sułkowskiego – książka ukazała się już po śmierci poety. Miejmy więc nadzieję, że i najciekawsze dzieło Czuchnowskiego, ogromny poemat *Szpik egzystencji* ukaże się kiedyś w całości, w książce.

Ambicją niniejszej pracy było ukazanie interesującej ewolucji emigracyjnej twórczości poetyckiej autora *Kobiet i koni* – od liryki do poematowości, i powrotu do krótkich form lirycznych. Czuchnowski stworzył niezwykły we współczesnej polskiej poezji utwór – wielkich rozmiarów poemat polifoniczny rozpisany na tysiące wersów. Oryginalność tego tekstu zapewni mu trwałe miejsce w obrazie literatury polskiej minionego stulecia.

Tadeusz Kłak stwierdził, że autor *Kobiet i koni* „zajął w poezji międzywojennej pozycję wybitną i odrębną [...] stanowiąc tradycję, do której poezja polska nieraz jeszcze będzie nawiązywać"[5]. Tezę tę potwierdziła książka Janusza Kryszaka *Poezja ziemi. Międzywojenna twórczość poetycka Mariana Czuchnowskiego* (Warszawa 1984). Od wydania tej pracy minęło prawie 20 lat, narosła w tym czasie niemała ilość publikacji o twórczości autora *Poranka goryczy*. Brakowało jednak w miarę pełnego opracowania emigracyjnej poezji Czuchnowskiego, mimo że sporo na ten temat pisano. Niniejsza książka zatem chciałaby tę lukę wypełnić.

Londyński pisarz zamknął swą twórczość poetycką z dorobkiem ponad 340 wierszy – około 70 napisanych i ogłoszonych w okresie międzywojennym i 270 – powojennym. Do tego doliczyć trzeba 5 poematów z okresu emigracyjnego, z których tylko 3 wydał w książkach. Na jego koncie zapisać można 17 opublikowanych tomów poetyckich – 14 książek poetyckich, 2 krajowe wybory wierszy oraz 2 poematy przypomniane po latach w jednym tomie – *Trudny życiorys. Powódź i śmierć* (Warszawa 1980). Jest to dorobek znaczny i znaczący.

W książce tej starałem się przejrzyście uporządkować całość poetyckiej twórczości Mariana Czuchnowskiego, która powstała na emigra-

[5] T. Kłak, *Reporter róż*, [w:] tegoż, *Reporter róż. Studia i szkice literackie*, Katowice 1978, s. 133–167.

cji – w Londynie. Warto na zakończenie tych refleksji powiedzieć o kilku liniach wyznaczających na paru poziomach dzieła wskazaną diachronię: od metafory do prozaizmów, od form lirycznych, poprzez rozmaitego typu wypowiedzi poematowe (próby zmierzenia się z literacką legendą zaktywizowania wzoru opisowego oraz wykorzystania konwencji satyryczno-groteskowej) do wielkich rozmiarów poematu-syntezy, od opanowania trwogi – wywołanej doświadczeniem historii – do afirmacji istnienia, od studiów nad naturą do refleksji antropologicznej, od estetyki do etyki, od sensualnego zachwytu światem do prowadzonych najprostszymi środkami poetyckimi metafizycznych dociekań. Wszystko to składa się na bogactwo liryki Mariana Czuchnowskiego. Jest ona bez wątpienia niezwykle interesująca. Emigracyjna i przedwojenna twórczość autora *Kobiet i koni* – „poezja ziemi" – to liryka szukająca wciąż piękna i po wielokroć je znajdująca.

# Bibliografia

## 1. BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

### A. POEZJA

Czuchnowski M., *Poranek goryczy*, Poznań 1930.
Czuchnowski M., *Kobiety i konie*, Poznań 1931.
Czuchnowski M., *Reporter róż*, Kraków 1932.
Czuchnowski M., *Tak*, Kraków 1933.
Czuchnowski M., *Trudny życiorys*, Kraków 1934.
Czuchnowski M., *Powódź i śmierć*, Kraków 1936.
Czuchnowski M., *Arkusz poetycki* (nr 10), Warszawa 1938.
Czuchnowski M., *Pożegnanie jeńca*, Newtown 1946.
Czuchnowski M., *Pola minowe*, Londyn 1951.
Czuchnowski M., *Rozłupany przez perłę*, Londyn 1952.
Czuchnowski M., *Motyl i zakonnica*, Londyn 1953.
Czuchnowski M., *Dama w jedwabnym płaszczu deszczowym*, Londyn 1954.
Czuchnowski M., *Poeta*, Londyn 1956.
Czuchnowski M., *Na wsi*, Londyn 1958.
Czuchnowski M., *Angielska zima 47*, Londyn 1966.
Czuchnowski M., *Reporter róż (wybór wierszy)*, wybór i wstęp J. Kryszak, „Generacje" (seria IV, t. 1), Warszawa 1974.
Czuchnowski M., *Poezje wybrane*, wybrał i posłowiem opatrzył J. Kryszak, Kraków 1978.
Czuchnowski M., *Trudny życiorys. Powódź i śmierć*, oprac. i wstęp J. Kryszak, Warszawa 1980.

## Utwory poetyckie publikowane w czasopismach:

### 1. Poematy

*Przechadzka w parku*, „Oficyna Poetów" 1967, nr 2 (5), s. 17–25.
*Szpik egzystencji*:
*W fabryce*, „Kultura" 1962, nr 9;
*Jedwabne życie*, „Kontynenty" 1962, nr 48;
*Kruche łodygi*, „Oficyna Poetów" 1966, nr 2;
*W pubie na rogu*, „Oficyna Poetów" 1966, nr 2;
*Całuśnica*, „Kronika" 1967, nr 37;
*Złote karczochy*, „Kronika" 1967, nr 49–50;
*Z modelką trzeciego dnia po pogrzebie malarza*, „Kronika" 1968, nr 37;
*Związki semantyczne*, „Kronika" 1968, nr 38;
*Wielki toast urodzinowy*, „Oficyna Poetów" 1972, nr 2 (25);
*Co pisze jasno*, „Oficyna Poetów" 1972, nr 4 (27);
*Ten srebrny przemyt*, „Oficyna Poetów" 1973, nr 1 (28);
*Skoczył do kiosku po papierosy*, „Oficyna Poetów" 1973, nr 2 (29);
*Między Virginia Waters a Windsorem*, „Oficyna Poetów" 1974, nr 1 (32);
*Ściśniesz garstkę śniegu*, „Oficyna Poetów" 1974, nr 2 (33);
*Dzwon jakiś nie wiadomo skąd*, „Oficyna Poetów" 1974, nr 4 (35);
*W szpitalu*, „Oficyna Poetów" 1977, nr 4 (47).

### 2. Wiersze

** * * (Wiatr czy noc)*, „Orzeł Biały" 1950, nr 31, s. 3.
*Woły*, „Orzeł Biały" 1950, nr 46, s. 3.
*Anusi*, „Kultura" 1953, nr 5, s. 72.
*Przygoda w górach*, „Życie" 1958, nr 8, s. 16–17.
*Odkrycie*, „Życie" 1958, nr 8, s. 16–17.
*Blask marca*, „Życie" 1958, nr 8, s. 16–17.
*Zielone liście*, „Życie" 1958, nr 8, s. 16–17.
*Elektryczność w oczach ćmy*, „Życie" 1958, nr 8, s. 16–17.

*Cztery srebrne rysiki*, „Życie" 1958, nr 8, s. 16–17.
*Piosenka*, „Życie" 1958, nr 8, s. 16–17.
*Powstawanie wiersza*, „Życie" 1958, nr 8, s. 16–17.
*Na dwa głosy*, „Życie" 1958, nr 8, s. 16–17.
*Modlitwa*, „Życie" 1958, nr 8, s. 16–17.
*O świcie*, „Życie" 1958, nr 8, s. 16–17.
*Białe i niebieskie*, „Życie" 1958, nr 8, s. 16–17.
*Na dwie zmiany*, „Kultura" 1960, nr 5, s. 57–62.
*Joseph Conrad*, „Kultura" 1960, nr 5, s. 57–62.
*1 Maj 1959*, „Kultura" 1960, nr 5, s. 57–62.
*Ślad rysikiem*, „Kultura" 1960, nr 5, s. 57–62.
*Modlitwa*, „Kultura" 1960, nr 5, s. 57–62.
*Czuwajmy*, „Kultura" 1961, nr 1–2, s. 67–68.
*Sam na sam z uczonym*, „Kultura" 1961, nr 4, s. 46–48.
*Potęga zera*, „Kultura" 1962, nr 3, s. 62–64.
*Rozmyślania w wielkim mieście*, „Kultura" 1962, nr 3, s. 62–64.
*Ordynarny chłopak pierwszy raz przy pracy*, „Kultura" 1962, nr 3, s. 62–64.
*Przy zlewie*, „Kontynenty" 1962, nr 46, s. 7.
*Noc spawaczka*, „Kontynenty" 1962, nr 46, s. 7.
*Nie boję się komet*, „Kontynenty" 1963, nr 53, s. 9–10.
*Nieco o zamieszaniu*, „Kontynenty" 1963, nr 53, s. 9–10.
*Ta róża*, „Kultura" 1963, nr 10, s. 45.
*W*, „Kultura" 1963, nr 10, s. 45.
*Walka*, „Kultura" 1963, nr 10, s. 45.
*Zapiski korektora*, „Kultura" 1963, nr 10, s. 45.
*Dzieci Arachne*, „Kultura" 1963, nr 10, s. 45.
*Bezsenność*, „Kultura" 1963, nr 10, s. 45.
*Śpiąc na konwaliach*, „Kultura" 1963, nr 10, s. 45.
*W myślach słowika*, „Tydzień Polski" 1965, nr 19, s. 7.
*1864–1964*, „Tydzień Polski" 1965, nr 32, s. 6.
*Manifest płomienny*, „Kronika" 1967, nr 20 [wczesne wiersze].
*Pieśń o Ojczyźnie*, „Kronika" 1967, nr 20 [wczesne wiersze].
*Naprzeciw*, „Kronika" 1967, nr 20 [wczesne wiersze].

*Dzień bez tytułu,* „Kronika" 1967, nr 20 [wczesne wiersze].
*Starość Kościuszki,* „Kronika" 1967, nr 38, s. 6.

***Liryki z lat 1952–1968:***
*Czerwony krzyż,* „Kronika" 1968, nr 15–16, s. 1.
*Po balu,* „Kronika" 1968, nr 15–16, s. 1.
*Przyjadę nocą,* „Kronika" 1968, nr 15–16, s. 1.
*Wczoraj,* „Kronika" 1968, nr 15–16, s. 1.
*Hiacynty,* „Kronika" 1968, nr 15–16, s. 1.
*Włosy Niemki,* „Kronika" 1968, nr 15–16, s. 1.
*Nieludzkość,* „Kronika" 1968, nr 15–16, s. 1.
*Przed wakacjami,* „Kronika" 1968, nr 15–16, s. 1.
*Spacer,* „Kronika" 1968, nr 15–16, s. 1.

***Liryki z lat 1952–1968:***
*Angielska niedziela,* „Kronika" 1968, nr 21, s. 10.
*Zielone szable,* „Kronika" 1968, nr 21, s. 10.
*Czerstwa staruszka,* „Kronika" 1968, nr 21, s. 10.
*Zaryty dziobem,* „Kronika" 1968, nr 21, s. 10.

***Liryki z lat 1952–1968:***
*List z kraju w r. 1960,* „Kronika" 1968, nr 29–30, s. 22.
*Wielka mała uciecha,* „Kronika" 1968, nr 29–30, s. 22.
*Przemiany,* „Kronika" 1968, nr 29–30, s. 22.
*Kubometr cegieł,* „Kronika" 1968, nr 29–30, s. 22.

***Liryki z lat 1952–1968:***
*Majątek,* „Kronika" 1968, nr 34–35, s. 21.
*Przed świtem,* „Kronika" 1968, nr 34–35, s. 21.
*Być,* „Kronika" 1968, nr 34–35, s. 21.
*Balerina,* „Kronika" 1968, nr 34–35, s. 21.
*W jedwabnym szalu,* „Kronika" 1968, nr 34–35, s. 21.

*Szary ranek 25 sierpnia 1968 r.*, „Kronika" 1968, nr 36, s. 5.

***Liryki z lat 1952–1968:***
*Ludzie z galerii*, „Kronika" 1968, nr 44–45, s. 21.
*W mózgu nocy*, „Kronika" 1968, nr 44–45, s. 21.
*Pdsłuchane mimochodem*, „Kronika" 1968, nr 44–45, s. 21.

*Chińskie latarenki*, „Kronika" 1968, nr 48, s. 8.

***Okruchy cukru i inne miniliryki z lat 1952–1968:***
*w stroju*, „Oficyna Poetów" 1969, nr 1 (12), s. 43–46.
*zielona żabka*, „Oficyna Poetów" 1969, nr 1 (12), s. 43–46.
*koniki*, „Oficyna Poetów" 1969, nr 1 (12), s. 43–46.
*suchy dzień*, „Oficyna Poetów" 1969, nr 1 (12), s. 43–46.
*w grudniu*, „Oficyna Poetów" 1969, nr 1 (12), s. 43–46.
*ślepa*, „Oficyna Poetów" 1969, nr 1 (12), s. 43–46.
*nikt nie widzi*, „Oficyna Poetów" 1969, nr 1 (12), s. 43–46.
*tak mi dobrze*, „Oficyna Poetów" 1969, nr 1 (12), s. 43–46.
*nad Acherontem*, „Oficyna Poetów" 1969, nr 1 (12), s. 43–46.
*szmaragdowe brzoskwinie*, „Oficyna Poetów" 1969, nr 1 (12), s. 43–46.
*streszczenie science fiction*, „Oficyna Poetów" 1969, nr 1 (12), s. 43–46.
*żal życia*, „Oficyna Poetów" 1969, nr 1 (12), s. 43–46.
*na lotnisku w Brukseli*, „Oficyna Poetów" 1969, nr 1 (12), s. 43–46.
*okruchy cukru*, „Oficyna Poetów" 1969, nr 1 (12), s. 43–46.
*na zimno*, „Oficyna Poetów" 1971, nr 2 (21), s. 3–7.
*talizmany widokówki*, „Oficyna Poetów" 1971, nr 2 (21), s. 3–7.
*o nimfie*, „Oficyna Poetów" 1971, nr 2 (21), s. 3–7.
*rankiem*, „Oficyna Poetów" 1971, nr 2 (21), s. 3–7.
*lichota przedwiośnia*, „Oficyna Poetów" 1971, nr 2 (21), s. 3–7.
*miłość tragiczna*, „Oficyna Poetów" 1971, nr 2 (21), s. 3–7.
*jestem*, „Oficyna Poetów" 1971, nr 2 (21), s. 3–7.
*przed snem*, „Oficyna Poetów" 1971, nr 2 (21), s. 3–7.
*akrostych z burzą wiosenną*, „Oficyna Poetów" 1971, nr 2 (21), s. 3–7.

*świadoma siebie,* „Oficyna Poetów" 1971, nr 2 (21), s. 3–7.
*strach,* „Oficyna Poetów" 1971, nr 2 (21), s. 3–7.
*biały kwiatek,* „Oficyna Poetów" 1971, nr 2 (21), s. 3–7.
*głupstwa na spacerze,* „Oficyna Poetów" 1971, nr 3 (22), s. 6–8.
*na bakier z naturą,* „Oficyna Poetów" 1971, nr 3 (22), s. 6–8.
*nieskromne życzenie młodej mamki,* „Oficyna Poetów" 1971, nr 3 (22), s. 6–8.
*piękna tandeta,* „Oficyna Poetów" 1971, nr 3 (22), s. 6–8.
*zazdrosne,* „Oficyna Poetów" 1972, nr 1 (24), s. 11–12.
*po omacku,* „Oficyna Poetów" 1972, nr 1 (24), s. 11–12.
*w kieliszku,* „Oficyna Poetów" 1972, nr 1 (24), s. 11–12.
*kwadratowa chusteczka,* „Oficyna Poetów" 1972, nr 1 (24), s. 11–12.
*ciemny sok złotego owocu,* „Oficyna Poetów" 1972, nr 3 (26), s. 15.
*przeznaczenie,* „Oficyna Poetów" 1972, nr 3 (26), s. 15.
*ucieczka lata,* „Oficyna Poetów" 1972, nr 3 (26), s. 15.
*pod wrażeniem słońca,* „Oficyna Poetów" 1973, nr 3 (30), s. 13–14.
*amantka trawy,* „Oficyna Poetów" 1973, nr 3 (30), s. 13–14.
*surowe dynie,* „Oficyna Poetów" 1973, nr 3 (30), s. 13–14.
*zamiatacze liści,* „Oficyna Poetów" 1973, nr 3 (30), s. 13–14.
*tyle razy,* „Oficyna Poetów" 1973, nr 4 (31), s. 3–5.
*wszystko jest stare,* „Oficyna Poetów" 1973, nr 4 (31), s. 3–5.
*szeptem,* „Oficyna Poetów" 1973, nr 4 (31), s. 3–5.
*ostry wiatr listopada,* „Oficyna Poetów" 1973, nr 4 (31), s. 3–5.

PIERWSZE WIERSZE

*kryształy,* „Oficyna Poetów" 1974, nr 3 (34), s. 4–6.
*kamienie i lazur,* „Oficyna Poetów" 1974, nr 3 (34), s. 4–6.
*w cieniu poematu,* „Oficyna Poetów" 1974, nr 3 (34), s. 4–6.
*czerwone zmysły* (fragmenty), „Oficyna Poetów" 1974, nr 3 (34), s. 4–6.
*karczma wiosny i psy* (fragmenty), „Oficyna Poetów" 1974, nr 3 (34), s. 4–6.
*obok w pejzażu,* „Oficyna Poetów" 1974, nr 3 (34), s. 4–6.
*jakrawą kredką,* „Oficyna Poetów" 1974, nr 3 (34), s. 4–6.

*Pieśń o Nowym Sączu*, „Oficyna Poetów" 1978, nr 4 (51), s. 15–17.
*Dzień Zaduszny*, „Oficyna Poetów" 1978, nr 4 (51), s. 15–17.
*Manifest płomienny*, „Oficyna Poetów" 1978, nr 4 (51), s. 15–17.
*Czerwiec*, „Oficyna Poetów" 1978, nr 4 (51), s. 15–17.
*Lato*, „Oficyna Poetów" 1978, nr 4 (51), s. 15–17.
*Pogrzeb Bema*, „Oficyna Poetów" 1978, nr 4 (51), s. 15–17.
*Wspomnienie na rok 1920*, „Oficyna Poetów" 1978, nr 4 (51), s. 15–17.
*Hymn*, „Oficyna Poetów" 1978, nr 4 (51), s. 15–17.

## B. PROZA

Czuchnowski M., *Cynk*, Kraków 1937.
Czuchnowski M., *Pieniądz*, Kraków 1938.
Czuchnowski M., *Cofnięty czas*, Londyn 1945.
Czuchnowski M., *Tyfus, teraz słowiki*, Londyn 1951.
Czuchnowski M., *Pierścień i zamieć*, Londyn 1956.
Czuchnowski M., *Srebrna ostroga*, Londyn 1958.
Czuchnowski M., *Czarna koronka*, Londyn 1966.
Czuchnowski M., *Opowiadania z czarnej* koronki, Londyn 1966.
Czuchnowski M., *Żal po czeremchach*, Londyn 1972.
Czuchnowski M., *Cynk. Pieniądz*, wstęp J. Kryszak, Warszawa 1976.

### Utwory prozatorskie publikowane w czasopismach:

*Ksawera* („Dziennik Ludowy", „Kamena", „Nurt", „Robotnik", „Sygnały", „Czarno na Białym", 1938–1939; „Kronika" 1969–1970).
*Po co się żyje?* („Nowe życie" 1939, nr 9–10).
*Jutrznia owadów* (Ostatnie Wiadomości", Mannheim 1951).
*Krosna skrzata* („Kronika" 1967–1969; „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1967, nr 17; „Orzeł Biały" 1967, nr 34).
*Wilcze łyko* („Jutro Polski" 1958)

## C. PUBLICYSTYKA, ESEISTYKA, KRYTYKA

*Nowa kultura*, Naprawa 1934.
*Nowe drogi demokracji* (odbitka szczotkowa).
*Z ziemi włoskiej do Polski*, Londyn 1944.
*The Polish troops in Italy*, Londyn 1944.
*Z Moskwy do ...Moskwy*, Londyn 1944.

### Teksty publicystyczne, krytyczne, eseistyczne, publikowane w czasopismach (wybór)[1]:

1. „Kronika"

(Borowska M.), *Pamiętniki Stanisława Kota*, „Kronika" 1968, nr 13 (276).
(Borowska M.), *Aby nie został samotny*, „Kronika" 1968, nr 26 (289).
(Borowska M.), *Srebrna dziesiątka*, „Kronika" 1968, nr 34/35 (297/298).
(Buczyna J.), *Kolega Greene'a*, „Kronika" 1967, nr 45 (258).
(Buczyna J.), *Iskry reportera*, „Kronika" 1968, nr 4 (267).
(Buczyna J.), *Epitafium dla Herberta Reada*, „Kronika" 1968, nr 26 (289).
(Buczyna J.), *Zejście do meliny*, „Kronika" 1968, nr 34/35 (297/298).
(Buczyna J.), *Czwarty rok „Oficyny Poetów"*, „Kronika" 1969, nr 7 (320).
(Buczyna J.), *Generał Kruk*, „Kronika" 1969, nr 8 (321).
(Buczyna J.), *Pierwszy polski futurysta*, „Kronika" 1969, nr 9/10 (322/323).
(Buczyna J.), *Konfrontacja z rymem*, „Kronika" 1969, nr 13/14 (326/327).
(Jazówna S.), *Śmierć Jana Śpiewaka*, „Kronika" 1968, nr 4 (267).
(Jazówna S.), *Urok nowości*, „Kronika" 1968, nr 17 (280).
(Jazówna S.), *Reflektorem po prasie*, „Kronika" 1968, nr 29/30 (292/293).
(Jazówna S.), *O „Łagodnym oku błękitu" Zofii Romanowiczowej*, „Kronika" 1968, nr 49/50 (312/313).

[1] W przypadku stosowania przez Czuchnowskiego pseudonimu zaznaczono ten fakt umieszczając w okrągłym nawiasie ów pseudonim.

(Jazówna S.), *Natrętne fatum Kasprowicza*, „Kronika" 1969, nr 6 (319).
(Jazówna S.), *Kroki listopada*, „Kronika" 1969, nr 17 (330).
(Radus F.), *Chmura nad poetą*, „Kronika" 1969, nr 12 (325).
(Srebrzak M.), *Mądra rada Burka*, „Kronika" 1969, nr 15 (328).
(em.-cze.), *Przegląd prasy literackiej*, „Kronika" 1967, nr 37 (250).
(m. c.), *Słowo o Annie Kowalskiej*, „Kronika" 1969, nr 13/14 (326/327).
(m.cz.), *Zgon Quasimoda*, „Kronika" 1968, nr 29/30 (292/293).
(m.cz.), *Peiper w „Oficynie Poetów"*, „Kronika" 1968, nr 44/45 (307/308).
(m.cz.), *Tragedia Bujnickiego*, „Kronika" 1968, nr 49/50 (312/313).
(m-cze), *Noty*, „Kronika" 1967, nr 49/50 (262/263).
(m.d.c.), *Prasa w nożycach*, „Kronika" 1969, nr 12 (325).
M.Cz., *Pamięci Carla Sandburga*, „Kronika" 1967, nr 37 (250).
(MDC), *Surowe zapiski*, „Kronika" 1968, nr 38 (301).
(MDC), *Srebrne nasiona*, „Kronika" 1969, nr 6 (319).
(MDC), *Prasa w nożycach*, „Kronika" 1969, nr 13/14 (326/327).
(MDC), *Prasa w nożycach*, „Kronika" 1969, nr 17 (330).

*Zapiski autora*, „Kronika" 1967, nr 20 (233).
*Zimno i kwiaty na grobie*, „Kronika" 1967, nr 30/31 (243/244).
*Witos we własnym lustrze*, „Kronika" 1967, nr 32 (245).
*Tkacze jedwabiu*, „Kronika" 1967, nr 37 (250).
*Szyja lodowca*, „Kronika" 1967, nr 49/50 (262/263).
*Podsumowanie życia*, „Kronika" 1968, nr 1 (264).
*Czarne brwi Safony*, „Kronika" 1968, nr 2 (265).
*Wielka kałuża cienia*, „Kronika" 1968, nr 4 (267).
*Mądrość prostokąta*, „Kronika" 1968, nr 8 (271).
*Czerwona nić*, „Kronika" 1968, nr 13 (276).
*Krok pokolenia*, „Kronika" 1968, nr 17 (280).
*Czerwony dywan*, „Kronika" 1968, nr 21 (284).
*W poszukiwaniu ładu*, „Kronika" 1968, nr 26 (289).
*Powieści Henryka Panasa*, „Kronika" 1968, nr 33 (269).
*Zasobniki awangardy*, „Kronika" 1968, nr 34/35 (297/298).
*Dopaść historię*, „Kronika" 1968, nr 49/50 (312/313).

*Wyraźne rysy*, „Kronika" 1969, nr 7 (320).
*Koronkowa konstrukcja*, „Kronika" 1969, nr 8 (321).
*Głowa do góry!*, „Kronika" 1969, nr 13–14 (326–327).
*Bolesław Świderski nie żyje*, „Kronika" 1969, nr 17 (330).
*Trzy po trzy*, „Kronika" 1970, nr 46 (409).

**2. „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza"**

*Włamanie do warsztatu. O nowej książce Stefanii Zahorskiej*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1964, nr 253.
*Spotkanie o brzasku. W stulecie urodzin Stefana Żeromskiego*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1964, nr 277.
*Nerwy z porwaną siatką. O fakturze mikropowieści „Na ratunek gołębicy"*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1964, nr 311.
*Proza ubita z gliny*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1965, nr 47.
*Gdzie jest twój sen? W stulecie urodzin Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1965, nr 83.
*Bukiet starego wina. O nowelach i opowiadaniach Stanisława Balińskiego*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1965, nr 94.
*Pod pieczęcią zmierzchu. Rozmyślania o pisarstwie Artura Maryi Swinarskiego*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1965, nr 154.
*Temat amerykański. O znaczeniu prostoty w „Asteroidach" Danuty Mostwin*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1965, nr 178.
*Spoliczkowanie cywilizacji. Dopływy refleksji nad „Rzeką" Pawła Mayewskiego*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1965, nr 202.
*Szkarłat Chicago (Próba portretu artysty)*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1965, nr 216.
*Szelest srebra. O rzetelności „Wyboru wierszy" Wacława Iwaniuka*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1965, nr 226.
*Poczta poety. „Listy z pustego domu" Bronisława Przyłuskiego*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1965, nr 250.
*Czar Surowca, Romanowiczow, Jenne, Rostworowski, Żurkowska*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1965, nr 274.
*Jan Bielatowicz*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1965, nr 290.

*Za kogo Stalin sprzedał japońskiemu kontrwywiadowi Sorgego?*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1965, nr 294.
*Między ideologią i rutyną*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1965, nr 298.
*Tuzin czerwonych czereśni. Monolog o „Cygańskim wozem" K. Wierzyńskiego*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1966, nr 18.
*Jędrna trzydziestka. O „Poematach londyńskich" Jerzego Pietrkiewicza*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1966, nr 117.
*Profil w złotych gałązkach. O Herminii Naglerowej i jej „Wierności życiu"*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1967, nr 18.
*Twarz młodości. O ostatnich powieściach Józefa Łobodowskiego*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1967, nr 104.

**3. „Oficyna Poetów"**
*Dramat wewnętrzny wiersza*, „Oficyna Poetów" 1966, nr 1.
*Smak śmietany*, „Oficyna Poetów" 1969, nr 1 (12).
***, „Oficyna Poetów" 1969, nr 4 (15).

**4. „Orzeł Biały"**
*Żółty paszport*, , „Orzeł Biały" 1950, nr 46 (437).
*Aleje loków w Penley Hall*, , „Orzeł Biały" 1950, nr 47 (438).
*Koniki polne maszerują do Wem*, , „Orzeł Biały" 1950, nr 50 (441).
*Na dnie korca maku*, „Orzeł Biały" 1951, nr 41 (484).
*Pozdrowienia Chicagowskie*, „Orzeł Biały" 1951, nr 50 (493).
*Już po stu latach*, , „Orzeł Biały" 1955, nr 13.

**5. „Ostatnie Wiadomości"**
*Portret Wielkiego Poety*, „Ostatnie Wiadomości" 1956, nr 4.

## D. Dramat
*Fiołki z Warszawy*, Londyn 1954.

## 2. OPRACOWANIA DOTYCZĄCE TWÓRCZOŚCI MARIANA CZUCHNOWSKIEGO

Adamczyk K., 1 Maj 1959 – *wokół postrewolucyjnego wiersza Mariana Czuchnowskiego*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002, s. 179–193.

Andres Z., *Wizje wsi w twórczości literackiej i publicystyce Mariana Czuchnowskiego*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002, s. 31–46.

Barańczak S., *Klęska Mariana Czuchnowskiego*, [w:] tegoż, *Etyka i poetyka. Szkice 1970 1978*, Paryż 1979, s. 83–95.

Bergel R., *Najnowsi debiutanci krakowskiej poezji*, „Kurier Poznański" z dn. 5.11.1930.

Bielatowicz J., *O czystości stylu*, „Życie" 1951, nr 217.

Bielski K., *Reporter róż na rozdrożu*, „Kamena" 1971, nr 5.

Bronner J., *W mieście awangardy*, „Tygodnik Artystów" 1934 (bez nr) z dn. 24.11.1934.

Burkot S., *Syn pól niesforny i dziki*, [w:] tegoż, *Marchołt na Parnasie. Szkice literackie*, Warszawa 1980, s. 104 128.

Chłopek A., *U progu dojrzałości. O poetyckim debiucie Mariana Czuchnowskiego*, „Prace Historycznoliterackie", t. 8, Katowice 1978, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego nr 204 (nadbitka).

Czachowski K., *Narodziny poety*, „Kurier Literacko-Naukowy" 1930, nr 21.

Czachowski K., *Polski Rimbaud*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie" 1930, nr 5/6.

Czernik S., *Trudny życiorys*, „Zet" 1934, nr 14.

Dudziński B., *Nowy tom M. Czuchnowskiego*, „Robotnik" z dn. 3.10.1934.

F. G. (Łaszowski A.), *Rzeźbiarz słów*, „Dziennik Cieszyński" 1931, nr 55.

Gawliński S., *Korekta mitów lechickich w* Żalu po czeremchach *Mariana Czuchnowskiego*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002, s. 141–147.

Giergielewicz M., *Twórczość poetycka*, [w:] *Literatura polska na Obczyźnie 1940 1960*, pod red. T. Terleckiego, t. I, s. 104–105.

Grabowski Z., *„Uświadomiony klasowo" poeta gromi*, „Gazeta Literacka" 1932, nr 9.

Iwaniuk W., *Żywe i martwe słowa*, „Kultura" 1967, nr 9.

J. D., *Na wsi, przez mgłę do miasta*, „Merkuriusz Polski – Życie Akademickie" 1958, nr 7–8.

J. S. (Maśliński J.), bez. tyt., „Piony" 1932, nr 3.

Jarmott J. (właśc. Brzękowski J.), *Angielska zima Czuchnowskiego*, „Oficyna Poetów" 1967, nr 2 (5).

Jaworski S., *Czwarta seria „Generacji"*, [w:] tegoż, *Odnajdywanie świata*, Kraków 1984, s. 73–75.

Jaworski S., *Marian Czuchnowski: Poetyka codzienności*, [w:] *„Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny..." Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*, studia pod red. W. Ligęzy i W. Wyskiela, Łódź 1995, s. 263–270.

Jaworski S., *Marian Czuchnowski – zmiana ról, zmiana dyskursów*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002, s. 47–57.

kaj (Jaworski K. A.), bez tyt., „Kamena" 1933, nr 4.

Kłak T., *Kobiety i konie*, „Teksty" 1974, nr 2 (14).

Kłak T., *Reporter róż*, [w:] tegoż, *Reporter róż. Studia i szkice literackie*, Katowice 1978, s. 133–167.

Korzenecka K., *O wierszu Mariana Czuchnowskiego „Jaskrawą kredką"*, [w:] *Opis wiersza. Analizy i interpretacje liryki polskiej*, pod red. R. Siomy, Toruń 2002, s. 109–118.

Kryszak J., *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy"*, wyd. II rozszerzone, Bydgoszcz 1985.

Kryszak J., *Dwa poematy wiejskie M. Czuchnowskiego (Geneza i tło)*, [w:] tegoż, *Urojona perspektywa. Szkice literackie*, Łódź 1981, s. 122–147.

Kryszak J., *„Jeszcze się bronię, jeszcze zwyciężam" (O powojennej poezji M. Czuchnowskiego)*, [w:] tegoż, *Urojona perspektywa. Szkice literackie*, Łódź 1981, s. 148–161.

Kryszak J., *Mariana Czuchnowskiego poemat z szuflady*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002, s. 167–177.

Kryszak J., *Mieszkam jak Baudelaire... (Rozmowy z Marianem Czuchnowskim)*, [w:] tegoż, *Rzeczywistość trzecia*, Bydgoszcz 1997, s. 43–58.

Kryszak J., *„Pęka codziennie nad nami granat dnia..." (O przedwojennej twórczości M. Czuchnowskiego)*, [w:] tegoż, *Urojona perspektywa. Szkice literackie*, Łódź 1981, s. 99–121.

Kryszak J., *Poetycki kronikarz emigracyjnej codzienności*, [w:] tegoż, *Literatura złej chwili dziejowej. Szkice o drugiej emigracji*, Warszawa 1995, s. 135–149.

Kryszak J., *Poetycki kronikarz emigracyjnej codzienności*, [w:] *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Polonijne*, z. 18, 1993, s. 41–54.

Kryszak J., *Poezja ziemi. Międzywojenna twórczość poetycka Mariana Czuchnowskiego*, Warszawa 1984.

Kryszak J., *„Próbować wciąż być". O poezji Mariana Czuchnowskiego*, „Twórczość" 1972, nr 5.

Kryszak J., *Spór o kształt awangardyzmu (Korespondencja Juliana Przybosia z Marianem Czuchnowskim)*, [w:] tegoż, *Rzeczywistość trzecia*, Bydgoszcz 1997, s. 25–39.

Kryszak J., *Urzeczeni biologią i historią. Rzecz o Marianie Czuchnowskim i Józefie Łobodowskim*, [w:] tegoż, *Rzeczywistość trzecia*, Bydgoszcz 1997, s. 59–71.

Kryszak J., *Zdyszana mowa codzienności*, [w:] tegoż, *Literatura złej chwili dziejowej. Szkice o drugiej emigracji*, Warszawa 1995, s. 127–133.

Kryszak J. [red.], *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002.

Lee S. R., *Trudne przymierze. Polska awangarda poetycka w kręgu idei lewicy (1918–1939)*, Warszawa 1982.

Lewandowski W., Tyfus, teraz słowiki – *zagadki recepcji*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002, s. 127–140.

Lewik W., *Poranek goryczy*, „Świat kobiecy" 1930, nr 14.

Ligęza W., *Eros zuchwały i melancholijny. Portretowanie kobiet w liryce Mariana Czuchnowskiego*, „Przegląd Polski" z dn. 28 lipca 2000 r., s. 12–13.

Ligęza W., *Uczta instynktów i lekcja historii. O twórczości Mariana Czuchnowskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 1, s. 86–104.

Ligęza W., *Uczta instynktów i lekcja historii. O twórczości Mariana Czuchnowskiego*, [w:] tegoż, *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001, s. 113–150.

Ligęza W., *Łydki Marfy. Kategorie cielesności w powieści Mariana Czuchnowskiego* Tyfus, teraz słowiki, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002, s. 105–125.

Ligęza W., *W morzu okrucieństwa (rozmowa z Marianem Czuchnowskim)*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002, s. 225–239.

Ławrynowicz M., *Poeta niepokorny*, „Literatura" 1978, nr 48.

Maśliński J., *Kobiety i konie*, „Żagary" 1931, nr 5.

Maśliński J., *Trudne przedsięwzięcie*, „Kurier Wileńsko-Nowogródzki" z dn. 9.11.1934.

Moczkodan R., *Emigracyjna działalność krytyczna Mariana Czuchnowskiego. Rekonesans*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002, s. 59–83.

Moskalowa A. H., *Autentyzm w polskiej poezji międywojennej*, Warszawa 1979, s. 142–151.

Moskalowa A. H., *W życiu trzeba wiedzieć, czego się nie chce*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002, s. 205–223.

Mroczkowska M., *„Wszystko już było, mili". Kilka uwag wokół kategorii czasu i przestrzeni w emigracyjnej poezji Mariana Czuchnowskiego*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002, s. 195–201.

Napierski S., *Kobiety i konie* (rec.), „Wiadomości Literackie" 1932, nr 7.

Napierski S., *Matematyka natchnienia*, „Wiadomości Literackie" 1930, nr 35.

Napierski S., *Rozmowa z Czuchnowskim*, „Bunt Młodych" 1935, nr 14–15.

*O „Czarnej koronce" z autorem M. Czuchnowskim rozmawiał Janusz Kowalewski*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1966, nr 37.

Pankowski, *Nowości poetyckie*, „Kultura" 1954, nr 11/85.

Pasterski J., *Formuła realizmu w powieści* Tyfus, teraz słowiki *Mariana Czuchnowskiego*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002, s. 93–104.

Pieszczachowicz J., *„Syn pól, niesforny i dziki"*, [w:] tegoż, *Wygnaniec w labiryncie XX wieku. Poetyckie rodowody z dwudziestolecia*, Kraków 1994.

Pietrkiewicz J., *** [Nagranie magnetofonowe, zawierające wspomnienie o Czuchnowskim], [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002, s. 13–16.

Sakowski J., *Natasza, słowiki i N. K. W. D.*, „Wiadomości" 1951, nr 38 (286).

Skuza W., *Trudny życiorys*, „Wieś-Jej Pieśń" 1934, nr 10.

S. F. (Flukowski S.), bez. tyt., „Droga" 1932, nr 5.

Sośnicka H., *Twórczość poetycka M. Czuchnowskiego w latach 1930–1936*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici", Filologia Polska XIII, Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 81, Toruń 1977, s. 109–136.

Sułkowski T., *Trzej poeci*, „Orzeł Biały" 1947, nr 23 (257).

tk (Kudliński T.), *Syn wsi cierpki i polny*, „Naprzód" z dn. 21. 06. 1931.

tk (Kudliński T.), *Bez tyt.*, „Naprzód" 1930, nr 93.

Taborski B., *Szukając Czuchnowskiego*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002, s. 17–29.

Tański P., *Marian Czuchnowski i czasopisma emigracyjne*, [w:] *Życie literackie drugiej emigracji niepodległościowej*, t. I, pod red. J. Kryszaka i R. Moczkodana, Toruń 2001, s. 147–153.

Tański P., *Oko poety*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002, s. 149–166.

Tański P., *Portrety rzeczy zwykłych. O emigracyjnej poezji Mariana Czuchnowskiego*, „Przegląd Artystyczno-Literacki" 1999, nr 5, s. 116–125.

Tański P., *Szpik egzystencji – „kryształ istnienia". O emigracyjnej poezji Mariana Czuchnowskiego*, [w:] *Interpretacje. Materiały z ogól-*

*nopolskiej konferencji naukowej II Szczecińskie Spotkania Studenckie w Instytucie Filologii Polskiej US 11–13 maja 1999*, red. M. Drzazgowska, B. Użyńska, D. Wojsław, opieka naukowa prof. dr hab. A. Sulikowski, Szczecin 2000, s. 255–277.

Tański P., Szpik egzystencji – *kryształ istnienia. O emigracyjnej poezji Mariana Czuchnowskiego*, „Kresy" 2000, nr 4 (44), s. 81–96.

Tański P., *„Wygnaniec ptaków" w Londynie. Emigracyjna poezja Mariana Czuchnowskiego*, „Pamiętnik Literacki" 2001, XCII, z. 1, s. 161–178.

Tański P., *Z Polnej do St. Leonard-on-Sea*, „Fraza" 2001, nr 3 (33), s. 28–35.

Tański P. [red.], *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002.

Taylor Terlecka N., *Z cyklu przyjaźni literackich. Listy Mariana Czuchnowskiego do Tymona Terleckiego*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002, s. 241–255.

Terlecki T., *Ekstatyk trudu (o Czuchnowskim)*, „Słowo Polskie" 1930, nr 249.

Wróblewski M., *Jak jest zrobiony esej Czuchnowskiego?*, [w:] *Marian Czuchnowski – kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak, P. Tański, Toruń 2002, s. 85–92.

Zawodziński K. W., *Epika rewolucyjna i awangardowa*, „Wiadomości Literackie" 1935, nr 22.

Zawodziński K. W., „Rocznik Literacki" 1934.

## 3. INNE

Abramowicz M., *Formuła oralna a świat wartości*, „Literatura Ludowa" 1983, nr 6.

Adamowski J., *Zestawienia typu „srebro-złoto", „ojciec-matka" w polskiej pieśni ludowej*, „Z Polskich Studiów Slawistycznych", Warszawa 1978, seria 5.

Andrzejewski B., *Podróż do krajów legendarnych*, Londyn 1985.

Anzenbacher A., *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1992.

Arendt H., *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 1981.

Bachelard G., *Płomień świecy*, przełożył J. Rogoziński, Gdańsk 1996.

Bachelard G., *Poetyka marzenia*, przekład i posłowie L. Brogowski, Gdańsk 1998.

Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przekład i oprac. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, wstęp J. Błoński, Warszawa 1975.

Balcerzan E., *Wstęp*, [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wyboru dokonali E. Balcerzan i A. Legeżyńska. Komentarze opracowała A. Legeżyńska. Wrocław 1989, BN I 266.

Bartmiński J., *Dwie wersje tekstu pieśni ludowej: meliczna i recytacyjna*, „Pamiętnik Literacki" LXXVIII, 1987, z. 2.

Bartmiński J., *Folklor, język, poetyka*, Wrocław 1990.

Bartmiński J., *Jaś koniki poił. Uwagi o stylu erotyku ludowego*, „Teksty" 1974, z. 2.

Bartmiński J., *O języku folkloru*, Wrocław 1973.

Bartmiński J., *Styl potoczny*, [w:] *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku. Współczesny język* polski, red. J. Bartmiński, Wrocław–Lublin 1993,

Bataille G., *Erotyzm*, przekład M. Ochab, Gdańsk 1999.

Białostocki J., *Płeć śmierci*, Gdańsk 1999.

Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 2001.

Bielatowicz J., *Gaude, Mater Polonia. Gawęda*, Paryż 1964.

Błoński J., *Bieguny poezji*, [w:] tegoż, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998.

Bogatyriew P., *Jazyk folkłora*, „Woprosy Jazykoznanija" 1973, nr 5.

Boros L., *Istnienie wyzwolone. Rozważania teologiczne. Mysterium mortis. Człowiek w obliczu ostatecznej decyzji*, przeł. B. Białecki, Warszawa 1985.

Borowa A., *Robespierre nowej poezji*, „Walka Młodych" 1986, nr 1.

Böhme G., *Antropologia filozoficzna. Ujęcie pragmatyczne*, przeł. P. Domański, przedmową opatrzył i red. nauk. przekładu dokonał S. Czerniak, Warszawa 1998.

Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2002.

Brogowski L., *Powidoki i po... Unizm i „Teoria widzenia" Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk 2001.

Brzękowski J., *Siedemnasta rozmowa z sobowtórem*, „Oficyna Poetów" 1974, nr 1 (32).

Bunin I., *W Paryżu*, przeł. I. Bajkowska, [w:] tegoż, *Ciemne aleje i inne opowiadania*, Warszawa 1980.

Bystroń J. S., *Artyzm pieśni ludowej*, Poznań 1921.

Camus A., *Dwa eseje*, tł. J. Guze, Warszawa 1991.

Cieślak R., *Oko poety. Różewicz wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.

Czachowska J., Szałagan A. [red.], *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, Warszawa 1994.

Czapski J., *Czytając*, Kraków 1990.

Czapski J., *Oko*, Paryż 1960.

Czapski J., *Patrząc*, Kraków 1983.

Ćwikliński K., *Idea i rzecz*, Londyn 1987.

Ćwikliński K., *Reżyser własnej klęski*, „Kierunki" 1986, nr 4.

Danilewicz Zielińska M., *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Paryż 1978.

Dargiewicz L., *Kobieta w ludowych opowiadaniach komicznych*, „Literatura Ludowa" 2002, nr 6.

Dąbrowska D., *Romantyzm i wojna*, Szczecin 1991.

*Druga Wielka Emigracja 1945–1990* (Warszawa 1999): t. I; A. Friszke, *Życie polityczne emigracji*, t. II; P. Machcewicz, *Emigracja w polityce międzynarodowej*, t. III; R. Habielski, *Życie społeczne i kulturalne emigracji*.

Dunaj B., *O stanie współczesnej polszczyzny*, [w:] *Język a komunikacja I. Język trzeciego tysiąclecia. Zbiór referatów z konferencji*, Kraków, 2–4 marca 2000 r., red. G. Szpila.

Filipowicz K., *Krajobraz Przybosia*, [w:] *Julian Przyboś. Życie i dzieło poetyckie 1901–1970*, red. S. Frycie, Rzeszów 1976, s. 158.

Fiut A., *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998.

Fromentin E., *Mistrzowie dawni*, przeł. J. Cybis, Wrocław 1956.

Galewicz W., *W kręgu aksjologicznych zagadnień estetyki*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992.

Gołaszewska M., *Aksjologia estetyki*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992.

Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997.

Grudziński Herling Gustaw, *Perły Vermeera*, [w:] tegoż, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, Warszawa 1993.

Grzeliński A., *Angielski spór o istotę piękna. Koncepcje estetyczne Shaftesbury'ego i Burke'a*, Toruń 2001.

Habermas J., *Praca i interakcja*, [w:] *Teoria i praktyka. Wybór pism*, wybrał, opracował i posłowiem opatrzył Z. Krasnodębski, wstępem poprzedził S. Rainko, Warszawa 1983, tłum. M. Łukasiewicz.

Hernas C., *W kalinowym lesie*, t. I, *U źródeł folklorystyki polskiej*, Warszawa 1965.

*Idylla polska. Antologia*, wybór tekstów Alina Witkowska przy współudziale Izabeli Jarosińskiej, wstęp A. Witkowska, komentarze I. Jarosińska, BN nr 284, Wrocław 1995.

Ingarden R., *Formy poznawania dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki" 1936, z. 1.

Ingarden R., *Książeczka o człowieku*, Kraków 1998.

Ingarden R., *Studia z estetyki*, Warszawa 1957 (t. I i II), Warszawa 1970 (t. III).

Ingarden R., *Szkice z filozofii literatury*, Łódź 1947.

Kamińska-Szmaj I., *Słowa na wolności*, Wrocław 2001.

Kant I., *O pedagogice*, przeł. J. Bobrowski, Wilno 1819.

Kikans V., *Sowriemiennaja sowietskaja poema*, Riga 1982.

Kisiel, M., *Oblicza „drugiej emigracji"*, „Twórczość" 1996, nr 9.

Kłak T., *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973.

Kłoczowski J. A., *Wiara i rzeczywistość* (*O encyklice „Fides et Ratio"*), „Tygodnik Powszechny" 1998, nr 46.

Kot S., *Listy z Rosji do Generała Sikorskiego*, Londyn 1955.

Kowalikowa J., *Wulgaryzmy we współczesnej polszczyźnie*, [w:] *Język a komunikacja I. Język trzeciego tysiąclecia. Zbiór referatów z konferencji*, Kraków, 2–4 marca 2000 r., red. G. Szpila.

Kryszak J., *Literatura złej chwili dziejowej. Szkice o drugiej emigracji*, Warszawa 1995.

Kryszak J., *Rzeczywistość trzecia*, Bydgoszcz 1997.

*Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny. Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*, pod red. W. Ligęzy i W. Wyskiela, Łódź 1995.

Leśmian B., *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 2000.

Lévinas E., *Znaczenie a sens*, tł. S. Cichowicz, „Literatura na Świecie" 1986, nr 11–12.

Ligęza W., *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001.

Ligęza W., *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998.

Luijpen W. A., *Filozofia egzystencjalna*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1972.

Łapiński Z., *„Świat cały – jakże zmieścić go w źrenicy. (O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia)*, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, pod red. Michała Głowińskiego, seria druga, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, s. 279–332.

Łukasiewicz J., *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002.

Łukasiewicz J., *Oko poematu*, Wrocław 1991.

Mayewski P., *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej*, Nowy Jork 1958.

Merlau-Ponty M., *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybór, oprac. i wstęp S. Cichowicz, posłowie C. Lefort, przeł. E. Bieńkowska i inni, Gdańsk 1996.

Mérot A. [red.], *Historia sztuki 1000–2000*, Warszawa 1998.

Michalski H. E., *Rozwój poetycki Przybosia*, „Pamiętnik Literacki" 1946.

*Mickiewicz żywy*, pod red. H. Naglerowej, Londyn 1955.

*Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, pod red. E. Balcerzana i S. Wysłouch, Warszawa 1985.

Miłosz Cz., *Apokalipsa według Juliana Tuwima*, „Gazeta Wyborcza" z dn. 6 7.03.1999.

Miłosz Cz., *Człowiek wśród skorpionów. Studium o Stanisławie Brzozowskim*, Kraków 2000.

Miłosz Cz., *Poeta w Lemurii*, [w:] tegoż, *Życie na wyspach*, Kraków 1997.

Mocarska-Tycowa Z., *Sienkiewicz i malarstwo*, [w:] *Z pogranicza literatury i sztuk*, pod red. Z. Mocarskiej-Tycowej, Toruń 1996.

Moir A., Jessel D., *Płeć mózgu*, przeł. N. Kancewicz-Hoffman, Warszawa 2002.

Moszyński K., *Kultura ludowa Słowian*, Kraków 1939, t. 2, z. 2.

Mróz P., *Filozofia sztuki (w ujęciu egzystencjalizmu)*, Kraków 1992.

Norwid C. K., *Cezar i Kleopatra*, [w:] *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 5, Warszawa 1971.

Norwid C. K., *Promethidion*, [w:] *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 3, Warszawa 1971.

*O Adamie Mickiewiczu*, oprac. Z. Nowakowski, T. Terlecki, Londyn 1949.

*O Tadeuszu Sułkowskim*, książka zbiorowa pod red. K. Sowińskiego i T. Terleckiego, Londyn 1967.

Peiper T., *Poezja jako budowa*, [w:] tegoż, *Nowe usta*, Lwów 1925.

Pieszczachowicz J., *Wygnaniec w labiryncie XX wieku. Poetyckie rodowody z dwudziestolecia*, Kraków 1994.

Pietrkiewicz J., *Bogumił Andrzejewski (1922–1994)*, „Kultura" [Paryż] 1995, nr 1–2.

Pietrkiewicz J., *Poezja i przyjaźń*, [w:] B. Andrzejewski, *Podróż do krajów legendarnych*, Londyn 1985.

Porębski M., *Problematyka aksjologiczna w badaniach nad sztuką*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992.

*Powroty w zapomnienie. Dekada literatury emigracyjnej 1989–1999*, książka zbiorowa pod redakcją B. Klimaszewskiego i W. Ligęzy, Kraków 2001.

Przyboś J., *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wyboru dokonali E. Balcerzan i A. Legeżyńska; komentarze opracowała A. Legeżyńska. Wrocław 1989, BN I 266.

Przyboś J., *Wzrok. Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.

Przybylski R., *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998.

Pytasz M., *Kilka opowieści o niektórych dolegliwościach bycia poetą emigracyjnym i inne historie*, Katowice 2000.

Pytasz M., *Oddajcie nam literaturę emigracyjną! Z problemów funkcjonowania literatury diaspory w kraju*, „Arkadia" 1999, nr 6/7.

Pytasz M., *Nosorożca docelowość przeważna. Rozmowa z Bogumiłem Andrzejewskim poetą*, rozmawiał Marek Pytasz, „Arkadia" 1999, nr 6/7.

Pytasz M., *Wygnanie – emigracja – diaspora. Poeta w poszukiwaniu czytelnika*, Katowice 1998.

Rymkiewicz J. M., Siwicka D., Witkowska A., Zielińska M., *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001.

Sandburg C., *Wybór wierszy*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Sprusiński, Warszawa 1971.

Sławiński J., *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998.

Stróżewski W., *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983.

Stróżewski W., *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002.

Stróżewski W., *Wykłady z Platona: ontologia*, Kraków 1992.

Szymański W. P., *„Ziemi kłaniam się niebem" (O poezji Przybosia)*, „Poezja" 1976, nr 10.

Święch J., *Poeci i wojna*, Warszawa 2000.

Tański P., *Biblizmy w poezji Bogumiła Andrzejewskiego*, „Fraza" 2000, nr 3 (29).

Tański P., *Bogumił Andrzejewski – lemuryjski wędrowiec*, [w:] *Edukacja polonistyczna i literatura*, pod red. W. Sawryckiego i M. Wróblewskiego, Toruń 2000.

Tański P., *Misjonarz słów*, „Kultura" [Paryż] 2000, nr 1/628–2/629.

Tański P., *W kręgu tajemnic mitów, legend i języka. O twórczości poetyckiej Bogumiła Andrzejewskiego*, [w:] *Powroty w zapomnienie. Dekada literatury emigracyjnej 1989 1999*, książka zbiorowa pod redakcją B. Klimaszewskiego i W. Ligęzy, Kraków 2001.

Tarnogórska M., *Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku*, Wrocław 1997.

Tischner J., *Metamorfozy naszej pracy*, „Tygodnik Powszechny" 1999, nr 32.

Tischner J., *Spowiedź rewolucjonisty. Czytając „Fenomenologię ducha" Hegla*, Kraków 1993.

Tuwim J., *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, wyd. czwarte rozszerzone, BN nr 184, Wrocław 1986.

Tynianow J., *Fakt literacki*, Warszawa 1978.

Waśkiewicz A. K., *„Do pierwszyzny jeszcze całej, do prajedni...*", „Poezja" 1976, nr 10 (numer poświęcony twórczości Juliana Przybosia).

Waśkiewicz A. K., *O poezji Juliana Przybosia*, Kraków 1977.

Weil S., *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, wybór i opracowanie A. Wielowieyski, Warszawa 1996.

Wężowicz-Ziółkowska D., *Miłość ludowa*, Wrocław 1991.

*Wiatr nas nosi po świecie. Antologia polskiej poezji żołnierskiej na obczyźnie 1939–1945*, przedmowa A. Międzyrzecki, wybór, oprac., noty B. Klimaszewski, wstęp i współpraca W. Ligęza, Kraków 1993.

Wieczorkiewicz A., *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzeń*, Gdańsk 2000.

Winogradow W. W., *Język artystycznego utworu literackiego*, przeł. J. Kulczycka, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór tekstów i opracowanie M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970, s. 355–412.

Witkowska A., *Cześć i skandale: o emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997.

Witkowska A., *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1975.

Wolski J., *Egzystencjalny wymiar poezji Wacława Iwaniuka*, „Kresy" 2000, nr 4 (44).

Wroczyński T., *Poezja ziemi*, „Miesięcznik Literacki" 1986, nr 9.
Zagańczyk M., *Krajobrazy i portrety*, Gdańsk 1999.
*Życie literackie drugiej emigracji niepodległościowej*, t. 1, pod red. J. Kryszaka i R. Moczkodana, Toruń 2001.

## 4. LITERATURA POMOCNICZA

*Antologia poezji polskiej na obczyźnie 1939-1999*, wyboru dokonał, oprac. i napisał przedmowę B. Czaykowski, Warszawa–Toronto 2002.
*Apokryf* [dodatek do „Tygodnika Powszechnego"] nr 14, grudzień 1998.
*Archiwum Emigracji. Źródła i materiały do dziejów emigracji polskiej po 1939 roku*, pod red. S. Kossowskiej i M. A. Supruniuka – seria:
T. 1 – *„Wiadomości i okolice". Szkice i wspomnienia*, red. i oprac. M. A. Supruniuk, Toruń 1995.
T. 2 – *„Wiadomości i okolice" II. Szkice i wspomnienia*, red. i oprac. M. A. Supruniuk, Toruń 1996.
T. 3 – *Libella. Galeria Lambert*, , red. i oprac. M. A. Supruniuk, Toruń 1998.
T. 4 – W. Iwaniuk, *Ostatni romantyk. Wspomnienie o Józefie Łobodowskim*, oprac., wstęp, nota, przypisy J. Kryszak, Toruń 1998.
T. 5 – Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty, zeszyt 1, Toruń 1998.
T. 6 – S. Frenkiel, *Kożuchy w chmurach i inne eseje o sztuce*, wstęp i wybór J. Koźmiński, Toruń 1998.
T. 7 – A. Madyda, *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*, Toruń 1998.
T. 8 – Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty, zeszyt 2, Toruń 1999.
T. 9 – Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty, zeszyt 3, Toruń 2000.

T. 10 – *Between Lvov, New York and Ulysses' Ithaca. Józef Wittlin: poet, essayist, novelist*, Toruń 2001.

T. 11 – R. Moczkodan, *„Życie Akademickie" – „Kontynenty" 1949–1966. Bibliografia zawartości*, Toruń 2001.

Abramowska J., *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki" 1982, z. 1–2.

Ajdukiewicz K., *Zagadnienia i kierunki filozofii. Teoria poznania. Metafizyka*, wstęp K. Szaniawski, Warszawa 1983.

Alexandrian S., *Surrealist art.*, New York 1992.

Apollinaire G., *Piosenka niekochanego i inne wiersze*, przełożyli, opracowali i poprzedzili przedmową J. Hartwig i A. Międzyrzecki, Kraków 1994.

*Azja i Afryka. Antologia poezji polskiej na Środkowym Wschodzie*, oprac. J. Bielatowicz, Palestyna 1944.

Bachtin M., *W stronę filozofii czynu*, przekład i przedmowa B. Żyłko, Gdańsk 1997.

Balbus S., *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990.

Balcerzan E., *Autor i jego biografia*, „Twórczość" 1966, nr 9.

Balcerzan E., *Liryka jako subiektywny obraz świata i przeżyć poety*, „Nurt" 1970, nr 11.

Balcerzan E., *Włodzimierz Majakowski*, Warszawa 1984.

Bartnik C. S., *Hermeneutyka personalistyczna*, Lublin 1994.

Bednarczyk Cz., *Wiersze. Wybór z lat 1978–1991*, Londyn 1997.

Bednarczyk Cz., *W podmostowej arkadzie*, Londyn 1988.

Bielatowicz J., *Literatura na emigracji*, Londyn 1970.

Błoński J., *Miłosz jak świat*, Kraków 1998.

Borowy W., *O poezji Mickiewicza*, wyd. II uzupełnione, Lublin 1999.

Brzozowski J., *Antyk Herberta*, [w:] *Topika antyczna w literaturze polskiej XX w.*, studia pod red. A. Brodzkiej i E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992.

Buchowski M., *Magia i rytuał*, Warszawa 1993.

Bujnicki T., *Bunt żywiołów i logika dziejów. W kręgu idei polskiej lewicy*, Katowice 1984.

Busza A., *Różnice między pokoleniami w literaturze emigracyjnej*, „Kontynenty" 1960, nr 18–19.

Caillois R., *Funkcja mitu*, [w:] *Żywioł i ład*, wyboru dokonał A. Osęka, przeł. A. Tatarkiewicz, przedmowa M. Porębski, Warszawa 1973.

Caillois R., *Odpowiedzialność i styl*, przeł. J. Błoński, Warszawa 1967.

Chudziński E., *W kręgu kultury i literatury chłopskiej 1918–1939. Z dziejów chłopskiej prasy literackiej*, Warszawa 1985.

Ciołkosz A., *Walka o prawdę. Wybór artykułów 1940–1978*, Londyn 1983.

Czaplejewicz E., *Poetyka literatury emigracyjnej*, „Poezja" 1987, nr 4–5.

Czaykowski B., Sulik B., *Polacy w Wielkiej Brytanii*, Paryż 1961.

Czechowicz J., *Listy*, oprac. T. Kłak, Lublin 1977.

Czechowicz J., *Poezje zebrane*, zebrał i oprac. A. Madyda, wstępem opatrzyła M. Jakitowicz, Toruń 1997.

Czernik S., *Okolica Poetów. Wspomnienia i materiały*, Poznań 1961.

Czernik S., *Z podglebia*, Warszawa 1966.

*Dlaczego nie wracamy. Głos pisarzy polskich w wolnym świecie*, Londyn 1956.

Dłuska M., *Próba teorii wiersza polskiego*, Warszawa 1962.

Dybciak K., *Panorama literatury na obczyźnie*, Kraków 1990.

Dziadek A., *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999.

Eliot T. S., *Poezje*, wybrał i posłowiem opatrzył M. Sprusiński, Kraków 1978.

Elzenberg H., *Osobowość twórcza artysty*, [w:] tegoż, *Wartość i człowiek*, Poznań 1966.

Filipowicz H., *„Polska literatura emigracyjna" – próba teorii*, „Teksty Drugie" 1998, nr 3 (51).

Freud Z., *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, Warszawa 1972.

Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przekład B. Baran, Kraków 1993.

„Gazeta Polska", Jerozolima 1945.

Gille-Maisani Jean-Charles, *Adam Mickiewicz. Studium psychologiczne. Od dzieciństwa do „Dziadów" części trzeciej*, przekład A. Kuryś, K. Marczewska, Warszawa 1996.

Gilson, *Tomizm. Wprowadzenie do filozofii św. Tomasza z Akwinu*, przeł. J. Rybałt, Warszawa 1998.

Górski K., *Mickiewicz. Artyzm i język*, Warszawa 1977.

*Gra z czytelnikiem. Między konwencją a strategią*, red. M. Jakitowicz, R. Moczkodan, Toruń 2001.

Grabowski Z., *Kontrasty*, „Kontynenty" 1962, nr 40.

Habielski R., *Niezłomni i nieprzejednani. Emigracyjne „Wiadomości" i ich krąg 1940–1981*, Warszawa 1991.

Halkiewicz-Sojak G., *Z zagadnień wyobraźni poetyckiej Tadeusza Różewicza*, „Ruch Literacki" 1979, nr 6.

Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć*. Wybór pod red. K. Michalskiego, Warszawa 1977.

Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994.

Jakitowicz M., *Metody stylizacji ludowej w poezji Czechowicza*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici", Filologia Polska XV, z. 95, Toruń 1979.

Jakitowicz M., *Młodzieńcze sny o potędze. O międzywojennej poezji Jerzego Pietrkiewicza*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici", Filologia Polska XXII, z. 137, Toruń 1982.

*Janusz Żernicki – poeta osobny*, red. S. Jasiński, W. Kwiatkowska, Toruń 2002.

Jarosiński Z., *Postacie poezji*, Warszawa 1985.

Jaworski S., *Awangarda*, Warszawa 1992.

Jaworski S., *Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim*, Kraków 1976.

Jaworski S., *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper – pisarz i teoretyk*, Kraków 1968.

*Jesienin Siergiej Aleksandrowicz* [hasło] – G. Przebinda, [w:] G. Przebinda, J. Smaga, *Leksykon. Kto jest kim w Rosji po 1917 roku*, Kraków 2000.

*Jesienin Siergiej Aleksandrowicz* [hasło] – W. Piotrowski, [w:] *Słownik pisarzy rosyjskich*, pod red. F. Nieuważnego, Warszawa 1994.

*Jerzy Pietrkiewicz – inna wersja emigracji*, red. B. Czarnecka, J. Kryszak, Toruń 2000.

Kafel M., Olcha A., *Wieś pisząca*, Kraków–Warszawa 1946.

Kapuściński J., *Cierniste ścieżki literatury ludowej*, przedmową poprzedził i rozprawę *Główne problemy literatury ludowej* dołączył S. Pigoń, Kraków – Warszawa 1956.

Karpowicz T., *Homo viator w polskiej poezji współczesnej*, [w:] *Prace Kongresu Kultury Polskiej na Obczyźnie*, t. V – *Literatura polska na Obczyźnie*, pod red. J. Bujnowskiego, Londyn 1988, s. 65–114.

Kępiński A., *Rytm życia*, Kraków 1972.

Kierkegaard S., *Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982.

Kisiel M., *Pamięć, biografia, słowo. Szkice o poetach dwóch generacji*, Katowice 2000.

Kisiel M., *Romans z Awangardą*, „Twórczość" 1996, nr 7.

Klein É., *Czas*, przeł. M. Jarosiewicz, Katowice 1999.

Kleiner J., *Mickiewicz*, t. I–II, wyd. poprawione, Lublin 1995–1998.

Kłak T., *Czasopisma awangardy*, Cz. I, *1919–1931*, Wrocław 1978; cz. II, *1931–1939*, Wrocław 1979.

Kłak T., *Stolik Tadeusza Peipera. O strategiach Awangardy*, Kraków 1995.

Kołakowski L., *Obecność mitu*, Wrocław 1994.

Komendant T., *Upadły czas. Sześć esejów i pół*, Gdańsk 1996.

Koniński K. L., *Pisarze ludowi. Wybór pism i studiów o literaturze ludowej*, Lwów 1938.

„Kontynenty", Londyn 1959–1962.

Krąpiec M. A., *Człowiek i wartości*, [w:] *Człowiek, kultura, uniwersytet*, wybór i oprac. ks. A. Wawrzyniak, Lublin 1982.

Krąpiec M. A., *Ja – człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*, Lublin 1986.

Krąpiec M. A., *Metafizyka. Zarys teorii bytu*, Lublin 1988.

Krąpiec M. A., *Dzieła tom III. Dlaczego zło? Rozważania filozoficzne*, Lublin 1995.

*Który jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*, pod red. R. Cudaka i M. Meleckiego, Katowice 2001.

„Kultura", Paryż 1947-2001.

Kurek J., *Mój Kraków*, Kraków 1963.

Kuźma E., *Kategoria mitu w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 4.

Künstler-Langner D., *Człowiek i cierpienie w poezji polskiego baroku*, Toruń 2000.

Kwiatkowski J., *Klucze do wyobraźni. Szkice o poetach współczesnych*, Kraków 1972.

Kwiatkowski J., *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*, wyb. M. Podraza-Kwiatkowska i A. Łebkowska, Kraków 1995.

Kwiatkowski J., *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972.

Kwiatkowski J., *Szkice do portretów*, Warszawa 1960.

Lechoń J., *Poezje zebrane*, oprac. i wstępem opatrzył R. Loth, Toruń 1995.

Lechoń J., *Mickiewicz wczoraj i dziś*, „Tygodnik Polski" 1945, nr 20.

*Lechoń Nowojorski. W setną rocznicę urodzin Poety*, wiersze wybrał i ułożył M. Patkowski, teksty inne wybrała oraz przedmową, uwagami edytorskimi i dokumentacją fotograficzną opatrzyła B. Dorosz, Nowy Jork – Warszawa 1999.

Legeżyńska A., *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.

Leska M., *Londyńska OficynaPoetów i Malarzy Czesława i Krystyny Bednarczyków w latach 1949–1995*, Londyn 1998.

Lichniak Z., *Zanim powstanie panorama. (Wobec literatury polskiej na emigracji)*, Warszawa 1983.

Lichniak Z., *Mój skorowidz poezji polskiej na emigracji*, Warszawa 1989.

*Literatura polska na Obczyźnie 1940–1960*, red. T. Terlecki, t. 1–2, Londyn 1965.

„Literatura na świecie" 2001, nr 5–6, numer poświęcony poezji brytyjskiej XX wieku.

Luijpen W. A., *Fenomenologia egzystencjalna*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1972.

Łobodowski J., *Worek Judaszów*, Warszawa 1995.
Łobodowski J., *Znaleźli emigranta*, „Tydzień Polski" 1979, nr 11.
Łopalewski T., *Czasy dobre i złe*, Warszawa 1966.
Łukasiewicz J., *Laur i ciało*, Warszawa 1971.
Majerski P., *Odmiany awangardy*, Katowice 2001.
Makowiecki T., *Promethidion*, [w:] *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949.
Malkiewicz A., *U źródeł niezłomnego pieniactwa*, „Kontynenty" 1959, nr 5.
Man de P., *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, Gdańsk 2000.
Marcel G., *Filozofia i komunikacja międzyludzka*, [w:] *Filozofia egzystencjalna*, wybór i wstęp L. Kołakowski i K. Pomian, Warszawa 1965.
Marcel G., *Tajemnica bytu*, przeł. M. Frankiewicz, przedmowa K. Tarnowski, Kraków 1995.
Markiewicz H., *Literatura a mity*, „Twórczość" 1987, nr 10.
Mieletinskij E., *Poetyka mitu*, Warszawa 1981.
Miłosz Cz., *The History of Polish Literature*, University of California Press Berkeley – Los Angeles – London 1983.
Miłosz Cz., *Wiersze*, t. I, II, Kraków 1987.
Miłosz Cz., *Wiersze*, t. I, przypisy i bibliografia A. Fiut, Kraków 2001 (seria *Dzieł zebranych* Cz. Miłosza).
*Mimesis w dyskursie literackim*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Speiny, Toruń 1996.
Mucha J., *Codzienność i odświętność*, Warszawa 1996.
„Myśl Polska", Londyn 1943–1945.
Nieukerken van A., *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Kraków 1998.
„Oficyna Poetów" 1966–1980.
Ogrodnik B., *Ingarden*, Warszawa 2000.
Okopień-Sławińska A., *Wiersz awangardowy dwudziestolecia międzywojennego. Podstawy, granice, możliwości*, „Pamiętnik Literacki" 1965, z. 2.

Olejniczak J., *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*, Kraków 1992.
Olejniczak J., *Emigracje. Szkice – studia – sylwetki*, Katowice 1999.
Olejniczak J., *W-Tajemniczanie – Aleksander Wat*, Katowice 1999.
*Opis wiersza. Analizy i interpretacje liryki polskiej*, pod red. R. Siomy, Toruń 2002.
„Orzeł Biały", Londyn 1943, 1950, 1951, 1955.
Ostaszewska D., *Postać w literaturze. Wizerunek staropolski. Obrazy – konwencje – stereotypy*, Katowice 2001.
Peiper T., *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*, Kraków 1974.
Pietrkiewicz J., *Antologia liryki angielskiej 1300–1950*, Warszawa 1997.
Piotrowski W., *Sergiusz Jesienin w polskiej literaturze międzywojennej*, Wrocław 1967.
*Pisarz na obczyźnie*, pod red. T. Bujnickiego i W. Wyskiela, Wrocław 1985.
*Pisarze emigracyjni. Sylwetki*, red. B. Klimaszewski, W. Ligęza, Kraków 1993.
*Poetycki krąg „Kontynentów". Artykuły i szkice*, pod red. Z. Andresa i J. Wolskiego, Rzeszów 1997.
*Poezja karpacka. Zbiór wierszy żołnierzy Brygady Strzelców Karpackich*, oprac. J. Bielatowicz, Jerozolima 1944.
*Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, wybór i wstęp M. Głowiński i J. Sławiński, przypisy opracował J. Stradecki, wyd. II przejrzane, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997, BN 253.
*Prace Kongresu Kultury Polskiej na Obczyźnie*, t. V – *Literatura polska na Obczyźnie*, pod red. J. Bujnowskiego, Londyn 1988.
*Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978.
Przyłuski B., *Strofy o malarstwie*, Toruń 2000.
*Przypływ. Poeci II Korpusu*, oprac. J. Bielatowicz, Rzym 1946.
*Psychoanaliza i literatura*, red. P. Dybel, M. Głowiński, Gdańsk 2001.
Pszczołowska L., *Wiersz nieregularny*, Wrocław 1987.
Ricoeur P., *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, pod red. S. Cichowicza, Warszawa 1985.

Rudziński R., *Człowiek w obliczu nieskończoności. Metafizyka i egzystencja w filozofii Karla Jaspersa*, Warszawa 1980.

Rutkowski K., *Kilka uwag z powodu „Kilku szczegółów"*, „Twórczość" 1995, nr 1.

Rymkiewicz J. M., *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967.

Rymkiewicz J. M., *Kilka szczegółów*, Kraków 1994.

Rymkiewicz J. M., *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968.

Sawicki S., *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981.

Sawicki S., *Problematyka aksjologiczna w badaniach literackich*, [w:] tegoż, *Wartość-sacrum-Norwid*, Lublin 1994.

Skórczewski D., *Czy krytyka literacka jest sztuką? Wokół jednego z wątków międzywojennych sporów o granice krytyki*, „Pamiętnik Literacki" XCII, 2001, z. 4.

Sławiński J., *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Kraków 1976.

Sławiński J., *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974.

Stoff A., *O pojęciu interpretacji*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici", Toruń 1993 [nadbitka].

Stróżewski W., *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983.

Stróżewski W., *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, [w:] tegoż, *O wartościowaniu w badaniach literackich*, Kraków 1995.

Stróżewski W., *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002.

Strzyżewski M., *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, Toruń 2001.

Sudolski Z., *Adam Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1995.

Sulima R., *Antropologia codzienności*, Kraków 2000.

*Sztuka interpretacji*, wybór i oprac. H. Markiewicz, t. I, Wrocław 1971.

Szymański W. P., *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Kraków 1973.

Taborski B., *Clerkowie zdradzeni*, „Kontynenty" 1959, nr 9.

Tarnowska B., *Geografia poetycka w powojennej twórczości Czesława Miłosza*, Olsztyn 1996.

Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. I–II, Warszawa 1968.

Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. III: *Filozofia XIX wieku i współczesna*, Warszawa 1988.

Terlecki T., *Krytyka personalistyczna*, Londyn 1957.

Terlecki T., *Londyn – Paryż. Opowieść o dwóch miastach*, Londyn 1987.

Terlecki T., *Szukanie równowagi*, Londyn 1985.

Thomas L. V., *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, oprac. i przeł. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, Warszawa 1993.

Tischner J., *Zło w dialogu kuszenia*, „Znak" 1982, nr 328.

Tischner J., *Myślenie według wartości*, Kraków 1993.

Toporow W., *Miasto i mit*, wybór, przekład i wstęp B. Żyłko, Gdańsk 2000.

Toynbee A., *Człowiek wobec śmierci*, tłum. D. Petsch, przedm. B. Suchodolski, Warszawa 1973.

Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, wstępem opatrzył K. Wojciechowski, Warszawa 1987.

Tubielewicz Mattsson D., *Recepta na ułomność świata. Krytyka literacka a socrealizm w Polsce*, Katowice 2002.

*Twarz*, pod red. A. Chojeckiego i S. Rośka, Gdańsk 2001.

*Twarze emigracji. Wierzyński, Hłasko, Gombrowicz, Stempowski, Grydzewski* [katalog przygotowany z okazji wystawy w Bibliotece Uniwersyteckiej XII 1999 – I 2000], Toruń 1999.

„W drodze", Jerozolima 1943.

Wat A., *Poezje*, oprac. tekstu A. Micińska i J. Zieliński, posłowiem opatrzył J. Zieliński, Warszawa 1997.

Ważyk A., *Gra i doświadczenie. Eseje*, Warszawa 1974.

Weil S., *Wybór pism*, przeł. i oprac. Cz. Miłosz, Kraków 1991.

Wierzyński K., *Wybór poezji*, wybór, oprac. tekstu, wstęp K. Dybciak, komentarze Katarzyna Dybciak, Krzysztof Dybciak, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, BN 275.

Wilkoń T., *Między konwencją a Arkadią. Szkice o poezji polskiej XX wieku*, Katowice 2001.

Witosz B., *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od* Fin de siecle'u *do końca XX wieku*, Katowice 2001.

Wittlin J., *Orfeusz w piekle XX wieku*, Paryż 1963.

*Władysław Broniewski w poezji polskiej*, pod red. M. Janion, Warszawa 1976.

*W kręgu twórczości pisarzy emigracyjnych. Studia i szkice*, pod red. Z. Andresa, Rzeszów 1999.

Wołoszynowa L., *O przeżyciach przyrody. Analiza psychologiczna i znaczenie w życiu*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego", Toruń 1951, t. V.

Wójcik T., *Regionalizacja i metaforyzacja pejzażu w poezji polskiej po roku 1945*, „Przegląd Humanistyczny" 1987, nr 5.

*Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, oprac. i wstęp J. Sławiński, Warszawa 1976.

Wyka K., *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959.

Wyrwa T., *Bezdroża dziejów Polski. Kraj i emigracja po 1 września 1939 r.*, Lublin 1998.

Wyskiel W., *Strategie emigrantów*, „Miesięcznik Literacki" 1980, nr 10–11.

Venclova T., *Aleksander Wat. Obrazoburca*, przełożył J. Goślicki, Kraków 1997.

Życiński J., *Ból i piękno świata w filozofii procesu*, „Znak" 1990, nr 7–8.

# Indeks nazwisk*



* W indeksie pominięto hasło Czuchnowski Marian