

Andrzej Lam

## Poprawki Czaykowskiego

Wśród trzech wczesnych tomików poetyckich, które Bogdan Czaykowski nadesłał w 1963 roku na użytek przygotowywanej przeze mnie antologii poetów londyńskich, jeden, będący książkowym debiutem, o paronomastycznym tytule *Trzciny czcione* (i z grafiką na okładce czyniącą z tej paronomazji metaforę), zawierał autorskie poprawki, w tym – na ogólną liczbę dwudziestu wierszy – trzy skreślenia całościowe, w sześciu wierszach fragmentaryczne i w dalszych dwóch zastąpienia użytych formuł innymi<sup>1</sup>. Skreślenia całościowe były czytelne, oznaczone tylko biegnącym przez cały tekst iksem, natomiast miejsca usunięte zostały zamazane ciemnogrnatowym atramentem tak dokładnie, jak gdyby autor chciał uniemożliwić ich odczytanie. Intencją nie mogło być oczywiście trwałe unicestwienie przekreślonych wyrazów i fraz, skoro to był druk, a nie rękopis – jedynie zniechęcenie czytelnika, aby w lekturze nie skupiać na nich uwagi. Każdy odczytany wyraz modyfikowałby odbiór całości, w tym autor się nie mylił<sup>2</sup>.

Dlaczego nie chciał, żeby przedrukowywano któryś z trzech wierszy całkowicie skreślonych, spróbujemy się domyślić. Pierwszy z nich, *Magiczny poemat* (s. 17), był zarazem przypowieścią, napisaną nieregularnym, przeważnie siedmiosylabowym wierszem, z rzadka rymowanym. Występujący w pierwszej osobie poeta idzie do lasu i zbiera kosz słów, idzie na łąkę ze strumieniem i nize nań słowa, a potem zawiesza je na wierzbie podczas oksymoronicznego świecącego nowiu. Ludzie, którzy nadeszli rano, zobaczyli na wierzbie strumień z nanizanymi gwiazdami: pozrywali je, a strumień zmacili butem. W odpowiedzi poeta zrywa w lesie nocą gwiazdy, bierze czarne niebo i umieszcza je na nim, aby nikt już ich nie dosięgnął. Dokonuje ponownego aktu stworzenia tego, co już było, w obrazie nieba nic się nie zmienia poza wbudowaną poetycką intencją: to są moje gwiazdy, ja im nadałem nowe istnienie i są one tylko dla mnie, inni nie mają do nich przystępu, mogą co najwyżej podziwiać ich blask. Jeżeli postponujecie moje wiersze, zdaje się mówić, pozostaną poetą bez pośrednictwa łatwo czytelnych słów, wystarczy mi świadomość, że znajduję klucz do świata, którego wy nie posiadacie. Jak Leśmianowska dziewczyna „coraz bardziej pod niebios namiotem samotniejąca” (*Wieczór*).

---

<sup>1</sup> B. Czaykowski, *Trzciny czcione*. Okładka: A. Werner, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1957.

<sup>2</sup> Żaden ze skreślonych wierszy nie znalazł się w wyborze: *Jakieś ogromne szczęście. Wiersze wybrane z lat 1956–2006*, wybór, wstęp i oprac. B. Szałasta-Rogowska, Kraków 2007. Spośród zmienionych uwzględnione zostały *Argument* i *Widok* w postaci drukowanej w tomiku *Trzciny czcione*.

Było to kolejne wcielenie horacjańskiego poety, gardzącego tłumem i – dodajmy – śpiewającego tylko własnemu chórowi dziewcząt i chłopców. Myślę jednak, że nie tyle odżegnanie się od tego gestu było przyczyną rezygnacji z wiersza, ile oczywistość paraboli, dającej się bez trudu rozszyfrować jako poetologiczny dyskurs. W świetle poetyk awangardowych jej znaczenie mogło się wydać nie dość autonomiczne. Wiersze były zaś pisane w czasie, kiedy awangarda zaczynała się upominać o swoje odebrane jej przemocą prawa. Miały być odąd przeznaczone dla czytelników, którzy zdolni są podjąć trud docierania do prawd i doznań nieoczywistych.

Następny skreślony wiersz, *Widoki* (s. 23), przedstawia pejzaż utraconego dzieciństwa: dom z cegły, w oknie postać matki patrzącej z miłością na córeczkę w sukience w kolorowe groszki z towarzyszącym jej pieskiem i lalką rzuconą buzią w trawę. Wydawałoby się, jakby dołączony do tych, które odtworzył Miłosz w arkadyjskim cyklu *Świat. Poema naiwne*, mającym być ocaleniem przed grozą aktualnej rzeczywistości:

Dalej z brunatnej cegły dom,  
Z oknem podłużnym. Przez okno – pokój.  
Przy oknie matka stoi, i niebieskie oczy  
Zwrócone ma na swą córeczkę,  
Widzi, jak u jej warkoczy  
Na błękitnawych skrzydłach kokard  
Huśta się wiatr.

Byłoby tak, gdyby nie końcowa zwrotka, rysująca ekspresjonistycznymi równoważnikami zdań zbliżające się niebezpieczeństwo w postaci człowieka, który przystanął u płotu (posługując się zapisem autorskim): pionowe kreski sztachet, pozioma smuga drogi, zmarszczone czoło matki, szeroko otwarte oczy dziewczynki. To może ktoś przynoszący nakaz wysiedlenia, tajemnicza postać, jak z *Procesu* Kafki, niosąca oskarżenie bez winy i zapowiadająca wyrok. Przypomina się efekt z wiersza Geорга Trakla *Muzyka w Mirabell*, kiedy obraz widzianego przez okno jesiennego parku zostaje brutalnie zmacony postacią nieznajomego przybysza. Co było profecją wizjonerów z lat poprzedzających pierwszą wojnę światową, stało się rzeczywistością. Życie utraciło stabilność, w każdej chwili mógł się pojawić niespodziewany zwiastun zagłady.

Obraz Czaykowskiego jest sugestywny i przejmujący, co zatem przesądziło o rezygnacji? Można sądzić, że właśnie ów narracyjny charakter, opowieść o realnym epizodzie życia. Czas płynie tu w obrębie opowiedzianego zdarzenia, a nie sekwencji kontrastowych doznań i nieciągłych obrazów, ku czemu zmierzała późniejsza liryka Czaykowskiego. Wiersz *Zdobycie*

*Berdyczowa* z tomiku *Spór z granicami* pokazuje, jak w tej nowej poetyce mieszała się trauma zagłady z urokiem wołyńskich wspomnień:

Wynieśli na pikach jarzący się miesiąc  
I jarem przemknęli nad rzeką ku baszcie,  
W tajnym komuniku pośpieni na koniach  
Kamienieją rycerze Berdyczowa na warcie.

Oni, co wyrastając, zdobywali miasto  
Uśpione ich snami, z porannym kogutem,  
Ulicą żydowską, karczmą i białymi duchami  
Schodzącymi łagodnie ku rzece  
Po stopniach oszlifowanych kości<sup>3</sup>.

I wiersz trzeci, bez tytułu, z incipitem *Zanim w surowy miąższ* (s. 32), opisujący chwilę przed gwałtowną przemianą uprawianej poezji: od beztroskiego sielankowego zachwytu ku wędrówce przez świat pogrodzony kolczastymi drutami: „Nie w niebo patrząc, lecz pod niebem”. Po jednej stronie jest łapanie motyli, zastawianie sideł na słowa, ogrody i ich muzyka, błyski meduz w morzu, dłonie w trawie i odcisnięta w niej twarz, po drugiej – surowy miąższ i wgryzanie się weń, morski potop spadający na ogród, kategoryczna zapowiedź wędrówki przez druty i osty, by wyjść na „bity, twardy, męski trakt”. Tak brzmi ostatni dwusylabowy wers: „Wyjdę”. Kiedy jednak przemiana dokonała się rzeczywiście, gatunek wiersza-manifestu został odrzucony.

Może dlatego, że podobnych deklaracji pełna była poezja światowa począwszy od przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, kiedy modernistyczne znużenie ustępowało miejsca różnym odmianom aktywizmu, marzone fantasmagorie brutalnym realiom współczesności, i tylko z rzadka bywało odwrotnie, kiedy ucieczka w świat odnowionej wyobraźni miała chronić przed naporem „banalnego zła”. Nie chciało się już powtarzać deklaracji w rodzaju tej, jaką złożył dwudziestodwuletni Rilke:

To są moje prace:  
W świętej tęsknocie  
przez wszystkie dni iść.  
Potem mocno, szeroko  
jak sieć korzeni  
w głąb życia sięgnąć –  
i przez cierpienie poza życiem dojrzeć,  
poza czasem daleko!<sup>4</sup>

<sup>3</sup> B. Czajkowski, *Spór z granicami*, Paryż 1964, s. 41; *Opisanie z pamięci. Antologia poetycka londyńskiej grupy „Kontynentów”*, wybór, oprac. i wstęp A. Lam, Warszawa 1965, s. 48.

<sup>4</sup> R.M. Rilke, *Poezje młodzieńcze i wiersze ze spuścizny*, oprac. A. Lam, słowo wstępne J. Szuber, Warszawa 2016, s. 81.

Ale tylko w nurtach ekspresjonizujących odwrót od sielanki dokonywał się nie ku feeriom wyobraźni i zwiastunom nowej cywilizacji, lecz ku urealnionym koszmarom, oznakom kresu ludzkości o innym sposobie istnienia niż jakikolwiek znany z przeszłości. Przedłużenie znajdował ten nurt w nowoczesnym katastrofizmie.

Równie wymowne są skreślenia i zmiany fragmentaryczne. W wierszu *Argument* (s. 14) z lamentującym incipitem „nie ma nie ma dla mnie dla mnie miejsca”, pierwotna metafora: „tu wolność / w pustce ryba na piasku”, ustąpiła zmodyfikowanej: „żywa ryba na piasku”, z usuniętym pleonazmem: „w pustce” obok „na piasku”, na rzecz wyostrego przez to kontrastu między szamoczącym się życiem i obojętnością martwej pustaci. Poprawka ta zasługuje na uwagę tym bardziej, że zwrot „ryby na piasku” zrobił karierę jako emblemat tworzenia w zabójczym dla inwencji środowisku; Czaykowski wiedział już, że taki będzie tytuł antologii Adama Czerniawskiego.

Druga zamiana (*Dylanthomasowa strofa*, s. 29) polegała na uściśleniu realiów: w porównaniu „fale śpią jak grzywy lwic” z oczywistego powodu „grzywy” zostały zastąpione przez „grzbiety”.

Ekspresjonistyczny poemat o norwidowskim tytule *Przekleństwo samych słów i konieczności słów* (s. 15) jest w swoich inwokacjach kontrastową grą między światłem słońca i nędzą tego, co ono oświeca. Zadymiony pejzaż wpływa wtórnie na jego blask: „Słońce w złotych dymach, / ty dziś poźółkłą dłonią kładziesz maskę nocy” (częsty u poety oksymoron sprzecznej wzajemnej relacji), po czym następuje skreślony wers: „modląc się o ślepotę swego potężnego oka”, najwyraźniej uznany za nadmiar znaczenia, skoro „maska nocy” już wyczerpywała utajenie wzroku, a zwrot „potężne oko” swoją oczywistością raczej osłabiał niż potęgował wrażenie rażącego i widzącego światła. Zrozumiałe są skreślenia oszczędnościowe: w zdaniu „i wstaniesz blade, poszarzałe” usunięcie drugiego epitetu, tak samo jak tautologicznej frazy „słońce, obchodzisz ziemię”. Po kolejnym wezwaniu: „cieple bądź ranom i zziębniętym ciałom”, przekreślony został kolejny wers: „Na trupy świeć jaskrawo, choć twarz twą pali wstyd i ból” – może dlatego, że wcześniej pojawił się wers z pradawnym toposem obojętnego na względy moralne słońca: „świecisz mordowanym i mordercy”, a późniejszy wyliczeniowy szereg dotyczył już nie zabitych, lecz wymagających współczucia i pomocy: niewolników w kopalniach, strajkujących mimo grożącego głodu, kobiet bezsilnie protestujących przeciw wojnie, ludzi poranionych i zziębniętych. Może też przypisanie słońcu rozterki: „choć twarz twą pali wstyd”, nie mieściło się w obrazie słońca ujawniającego swoje motywy tylko pośrednio, bez nazywania ich wprost. Wszystkie te zmiany poświadczają, jak świadomie i uważnie Czaykowski kształtował swoją poetykę w fazie jej wczesnej krystalizacji.

W sarkastycznej diatrybie *Śmieje się pajacu* (s. 18) nie pojawia się żadne odwołanie do postaci z opery Leoncavalla, nie chodzi więc o ożywienie motywu udawanego śmiechu, kiedy rozgrywa się prawdziwa tragedia. To zaledwie gniewna reakcja na głupio śmiejącego się z pudełka płatków owsianych pajaca, którego zapewne skosztowanie tego przysmaku wprawiło w dobry nastrój. Gdyby nie to, że śmiech pajaca jest z samej swojej natury wieloznaczny, równie dobrze mogłoby się tu znaleźć porzekadło: „śmieje się jak głupi do sera”, oznaczające śmiech zarazem bezmyślny, wesoły i pożądlivy. Co natomiast zastanawia, to gwałtowna reakcja właściciela pudełka, wykraczająca znacznie poza satyryczną prześmiewczość czy dokuczliwość, przechodząca w swojej pedantyczności w sadystyczne wręcz dręczenie: „Wrzucę cię do kosza”, „Wyrzucę z kosza na śmietnik”, „Do śmieci będziesz się śmiał”, „A ze śmietnika porwie cię wiatr, / Będzie się śmiał twą głupią twarzą”, „Aż cię ciśnie pod płotem”, „Śmieje się, śmieje, / W pokrzywach deszczem rozmaczany”. Zabawa jak okrutnego dziecka. Nagromadzenie wyobrazonych perypetii pajaca musiało się wydać samemu autorowi przesadne, skoro skreślił dwie z nich: „Wrzucę z kosza na śmietnik” i „Aż cię ciśnie pod płotem”, choć nie były to akurat ogniwa znaczeniowo puste, budowały logiczne następstwo zdarzeń, a przy tym charakteryzowały osobę mówiącą jako metodycznie obmyślającego zemstę złośliwca. Kondensacja tworzyła elipsę, która kazała brakujące ogniwa wypełniać wyobraźnią.

Ale czego właściwie figurą miał być ów dręczony pajac? Denerwującej bezmyślności, bezzasadnej wesołości, idiotycznego chwytu reklamowego? Nie przynosi też odpowiedzi niespodziewana puenta: „Śmieje się aż do płaczu”, ponieważ może ona wyrażać zarówno satysfakcję z tego, że śmiech, cichnąc, zamienił się w swoje przeciwieństwo, jak obudzenie się współczucia, zwłaszcza wobec ożywienia motywu śmiechu przez łzy. Gdyby przyjąć, że wiersz był studium bezinteresownego okrucieństwa, tak jak bezprzyczynowy był śmiech pajaca, wtedy przedstawiona sytuacja, stając się parabolą, wyrażałaby irracjonalny automatyzm niedających się ze sobą pogodzić ról. Przy takiej wykładni osoba mówiąca nie byłaby tożsama z autorem, ten stałby się zewnętrznym obserwatorem osobliwych zachowań w wyobcowanej gromadzie. Tak nieraz w emigracyjnej satyrze, na przykład Aleksandra Janty-Pończyńskiego, postrzegano własną społeczność. Nie można być w niej korzystającym ze swojej wolności trefnisiem, ponieważ zawsze znajdzie się inkwizytor broniący z furją jakiejś urojonej powagi.

Dążenie do oszczędności słowa wraz z zachętą do uzupełnienia miejsc niedookreślonych widać też w dwóch jednosłownych rezygnacjach. Ekspresjonistyczny wiersz *Widok* (s. 28) przedstawia równoczesny zachód słońca i wschód księżyca w pełnych grozy obrazach: metafora: „pazur słońca / rozdrapał chmury do krwi / wiatr liże mokrym językiem płonące rany”, zapowiadała jakiegoś polskiego Heyma, w którego wierszu *Printemps* młyn, mający w

tle słońce, ścina kołem jego głowę, wywołując krwawy potok. W drugiej zwrotce wiersza Czaykowskiego, gdzie „z drugiej strony nieba / skrada się / wśród drzew krzepnących w mrok / łasica / księżyc”, z przydawkowej metafory „łasica księżyc” pozostała tylko „łasica”, aby koniecznością domysłu wzmocnić tajemniczość skradającego się przyczajenia. W wierszu *Na twój przylot samolotem* (s. 21), będącym opisem spotkania po latach, we frazie „z podłużnego wnętrza kadłuba samolotu” wypadło „kadłuba”, a w zwrocie „obcych blaszanych kształtów metalowego ptaka”, zbędny okazał się epitet „blaszanych”.

Uwagę przykuwa większe skreślenie w cytowanym przed chwilą wierszu. Nie wiadomo, kim jest wymieniona tu „Maria Afrodyta”, jedynie epitet zdradza, że przywołała swoim przybyciem dawną miłość, a co najmniej zauroczenie. W wierszu frazowym, gdzie dłuższe wersy sąsiadują z jedno- i dwuwyrzowymi, usunięta partia tekstu mówi coś więcej: „będę szukał w twych oczach iskier / wody jeziornej, w którą zanurzaliśmy wiosła”. Jest zadaniem dla biografów ustalenie, po jakim jeziorze z tego wiersza żeglował we wczesnej młodości Czaykowski, nam pozostaje stwierdzenie, że rezygnacja z metafory, która w erotyku była prawdziwą perłą, oznaczała przydeptanie gardła własnej pieśni. W tym miejscu wydała się ona może nazbyt sentymentalna, skierowana wstecz, podczas gdy poeta chciał uwydatnić czystą chwilę teraźniejszą, której dramatyczne napięcie bierze się z oczekiwania na pierwsze słowa przybyszki po wyjściu z samolotu. Trwożna wątpliwość mówi o przeszłości dostatecznie dużo, aby nie rozmieniać jej na drobne:

nie będę wiedział,  
czy swej dłoni nie opancerzyłaś kolczastą serdecznością  
a w usta  
nie nabrałaś wielu słów  
aby ukryć brak jednego  
aż podasz mi dłoń  
śpiewną jak przylot radosnego ptaka.

Kontrast „śpiewnej dłoni” z „obcymi kształtami metalowego ptaka” i „warkotem śmigła” rozwiał tę wątpliwość bezsłownym gestem.

Czaykowski projektował swoją przemianę nie jako poeta przeciwstawiający się poezji zastanej, w wymiarze zarówno polskim, jak światowym, na jej szczytach, lecz jako pisarz początkujący, który rozważa, w jaką poetycką szatę przyodziać własne doświadczenie. Wracać do snów dzieciństwa czy wykorzystać pamięć okrutnych obrazów do włączenia się kreatywną wyobraźnią w trwające i ponawiane w poezji odczucie upadku skarłalej ludzkości, nieświadomej, na jak ruchomym gruncie tańczy swoje równie wymyślne, co sprymityzowane rytmy. Pomagała w podjęciu decyzji nadal może wzruszająca, ale bezowocna już, ponawiająca

zużyte klisze nostalgiczna tonacja znacznej części poezji emigracyjnej. Ożywianie przeszłości bolesną narracją było tak często eksploatowane, że kiedy cisnęło się pod pióro, to samo pióro po chwili je skreślało. Ale przecież ukazywały się wiersze: Beaty Obertyńskiej, Józefa Wittlina, Aleksandra Wata, Jana Brzękowskiego, Bronisława Przyłuskiego, Tadeusza Sułkowskiego, Mariana Czuchnowskiego, Józefa Łobodowskiego, Wacława Iwaniuka i innych, tworzące panoramę motywów, stylów i poetyk, które niełatwo byłoby sprowadzić do wspólnego mianownika. Zebrał je Czaykowski po latach, jako świadectwo wnikliwych lektur, w *Antologii poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999* (Toronto – Warszawa 2002). Poeci „Kontynentów” mieli w emigracyjnym tle coś znacznie więcej niż przaśna i ułudna poza trwania na posterunku, a wzmocnili ten obraz sięgnięciem po poezję światową i otwartością na tworzoną w kraju. Stanowiło to pomosty trwalsze i produktywniejsze niż obsesja getta. Taki właśnie tytuł, *Wizja w getcie*, dał Czaykowski wierszowi niezwykle w doborze niecierpliwych metafor i epitetów, z których najostrzejszy brzmi: „trupcy wieszające się na krzyku słów”, a zwieńczonych refrenowo krótkimi frazami jak gdyby z rozrachunkowych pasji Wyspiańskiego: „I ani sen / Ni wokół sad”.

Andrzej Lam

### **Czaykowski's corrections**

#### Summary

The author of the article analyses and interprets the crossings-out and self-corrections made by Bogdan Czaykowski in *Trzciny czcionek* (Londyn 1957), his debut volume of poetry, which the poet sent to him when the publication of *Opisanie z pamięci. Antologia poetycka londyńskiej grupy „Kontynentów”* (1965) was being prepared. The readers' attention is drawn to the young poet's developing craftsmanship and the selections of styles and poetics he makes to express his experience (especially that of the war) – from the Skamader and Avant-guard aesthetics of the older émigrés, through the influence of C.K. Norwid, to the readings of the writers of European modernism, symbolists and expressionists in particular (S. Wyspiański, G. Heym, G. Trakl, F. Kafka and R.M. Rilke).