

Ewa Nowakowska

POETA DOCTUS (O ADAMIE CZERNIAWSKIM)*

Adam Czerniawski urodził się 20 grudnia 1934 roku w Warszawie. Polskę opuścił w 1941. Sześć lat spędził na Bliskim Wschodzie – początkowo w Stambule, następnie w Palestynie. Uczył się w polskiej szkole w Tel-Awivie, w Collège St. Joseph i St. George's School w Jaffie i Jerozolimie, w International College w Bejrucie i polskiej Junackiej Szkole Kadetów w obozie Barbara w Palestynie. W roku 1947 przybył do Anglii. Naukę kontynuował w Ranelagh Grammar School (1948–1952). Ukończył anglistykę w King's College na Uniwersytecie Londyńskim.

W latach 1954–1955 był redaktorem naczelnym kwartalnika „King's College Review”, a w 1955 należał do redakcji „Merkurium Polskiego”. Następnie przez dwa lata pracował w sekcji polskiej radia Głos Ameryki (w RFN). Po powrocie do Londynu podjął pracę jako urzędnik ubezpieczeniowy w City (do 1965), prowadził też kurs maturalny z języka i literatury polskiej w Ealing Technical College (1962–1964). Jednocześnie od stycznia 1957 pracował w redakcji „Merkurium Polskiego”. W 1959 został naczelnym redaktorem miesięcznika „Kontynenty – Nowy Merkurium”; po objęciu tej funkcji przez B. Czaykowskiego w 1960 roku – pozostał członkiem redakcji do 1962.

W roku 1966, dzięki stypendium Fundacji Abrahama Woursella, przyznanemu przez komisję konkursową fakultetu filozoficznego, podjął studia z zakresu filozofii na Uniwersytecie Londyńskim, następnie w Sussex i Oxfordzie. W 1970 rozpoczął wykłady z filozofii i literatury współczesnej w Medway College of Design w Rochester, później wykładał filozofię w Thames Polytechnic w Londynie. Bardzo aktywny jako pisarz i krytyk, dużo również tłumaczył z angielskiego na polski i odwrotnie, między innymi Norwida, Herberta, Białoszewskiego, Karpowicza, Bursę, Zawieyskiego. Sztuki Różewicza w jego przekładach były wielokrotnie wystawiane.

* Tekst *Poeta Doctus* napisałam w latach osiemdziesiątych, kiedy pracowałam nad (nieukończonym) doktoratem na temat twórczości Zofii Romanowiczowej. Zainteresowała mnie wtedy grupa Kontynenty; miałam przyjemność nawiązać kontakt i poznać Pana Adama Czerniawskiego. Tekst – o ile dobrze pamiętam – nie był nigdy publikowany. Udzielam Państwu zgody na wykorzystanie go w dowolnej formie. Uwaga od redakcji „Frazy”: po uzyskaniu od Pani Ewy Nowakowskiej zgody na publikację tekstu we „Frazie” w grudniu 2014 r. dowiedzieliśmy się, że tekst w skróconej formie ukazał się bez wiedzy autorki w „Pamiętniku Literackim” czerwiec /grudzień 2013 (t. XLV/XLVI) w Londynie. Do druku podał go Adam Czerniawski i opatrzył następującym komentarzem: „Z niewiadomych mi dzisiaj powodów praca Ewy Nowakowskiej przeleżała się ukryta przez wiele lat, ale nie straciła na aktualności, gdyż autorka klarownie i wnikliwie analizuje tu trwałe elementy mojej twórczości”. Zdecydowaliśmy się opublikować tekst bez skrótów, w wersji autorskiej, tym bardziej, że to na tę wersję powołuje się Marian Kisiel w monografii *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego* (Katowice 1991).

Swoje utwory, przekłady i prace krytyczne drukował w wielu czasopismach, między innymi w „Dzienniku Polskim i Dzienniku Żołnierza”, „Merkurjuszu Polskim Nowym”, „Kontynentach – Nowym Merkurjuszu”, „Kulturze” paryskiej, „Naszym Znaku”, „Oficynie Poetów”, „Odrze”, „Orle Białym”, „Przemianach”, „Tematach”, „Wiadomościach”, „Pulsie”, „Zeszytach Literackich”, „Archipelagu”, „The British Journal of Aesthetics”, „Evergreen Review”, „King’s College Review”, „The Listener”, „The Literary Review”, „L’II”, „Xew Left Review”, „New Statesman”, „The Polish Review”, „Prism International”, „San Francisco Review Annual”, „Thames”, „The Times Literary Supplement”, „Encounter”, a także w „Miesięczniku Literackim”, „Poezji”, „Twórczości”, „Odrze”, „Tygodniku Powszechnym”, „Więzi”, „Współczesności”, „Zebrze”, „Życiu Literackim”.

Jest laureatem następujących nagród: 1954 – Nagroda Młodych ZPPnO; 1966 – stypendium Woursell Foundation; 1967 – Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie (za twórczość poetycką); 1971 – Fundacji im. Kościelskich; 1971 – Oficyny Poetów i Malarzy (za krytykę literacką); 1976 – ZAIKS, Warszawa (za przekłady); 1976 – The British Council (za przekłady Różewicza).

Opublikował: *Polowanie na jednorożca* (poezje), OPiM Londyn 1956, *Topografię wnętrza* (poezje), Instytut Literacki, Paryż 1962, *Części mniejszej całości* (opowiadania), OPiM, Londyn 1964, *Sen Cytadela Gaj* (wiersze), Instytut Literacki, Paryż 1966, *Akt* (mała proza), OPiM, Londyn 1975, *Liryka i druk. Szkice i eseje*, OPiM, Londyn 1972, *Widok Delft. Wiersze z lat 1966–1969*, WL Kraków 1973, *Wiersz współczesny* (eseje), OPiM Londyn 1977, *Władza najwyższa. Wybór wierszy z lat 1953–1978*, WL, Kraków 1982, *Wiek złoty 1969–1981* (poezje), Instytut Literacki, Paryż 1982. Z ważniejszych prac redakcyjnych wymienić należy opracowanie antologii *Ryby na piasku* (Londyn 1965), „Modern Poetry in Translation. No. 23-24: Poland” (Londyn 1975) oraz *The Burninig Forest* (Newcastle 1987).

Przekłady Czerniawskiego znaleźć można w wielu antologiach m. in. w *Czasie niepokoju* (Nowy Jork 1958); *10 Contemporary Polish Stories* (Detroit 1958), *Portretach pisarzy angielskich* (Londyn 1962), *Introduction to Modern Polish Literature* (Nowy Jork 1964), *Polish Writing Today* (Middlesex 1967), *Poetach języka angielskiego* (Warszawa 1969), *The Penguin Book of Socialist Verse* (Middlesex 1970), *Explorations in Freedom* (Nowy Jork-Londyn 1970), *Contemporary Poetry of British Columbia* (Vancouver 1970). Spośród dzieł Tadeusza Różewicza w przekładach Czerniawskiego ukazały się: *Faces of Anxiety* (1969), *The Card Index and Other Plays* (1970), *Selected Poems* (1976), *Conversation with the Prince and Other Poems* (1982), *Mariage Blanc and the Hunger Artist Departs* (1983).

Utwory i prace krytyczne Czerniawskiego publikowane były w licznych antologiach, na przykład: *Norwid żywy* (Londyn 1962), *Anthologie de la poésie polonaise* (Paryż 1965), *Neue polnische Lyrik* (Darmstadt 1965), *Opisanie z pamięci* (Warszawa 1965), *Explorations in Freedom* (Paryż 1970), *La littérature polonaise en Emil* (Paryż 1979), *Poeta pamięta* (Londyn 1985), *The Trap* (1985).

„Socjologia przesłania im jednak wszystko. Krytykę literacką, zresztą bardzo przygodną, którą mamy w tych recenzjach, sprowadzają do socjologii [...]. Każdy sąd [...] motywowany jest warunkami, w jakich piszemy”¹. Opinię taką wypowiedział Adam Czerniawski w rozmowie ze swoim rówieśnikiem i kolegą, Janem Darowskim, w roku 1966, a więc po ukazaniu się pierwszych omówień książki *Opisanie z pamięci. Antologia poetycka grupy „Kontynentów”*². Wydanie tego tomu zbiegło się w czasie z opublikowaniem *Ryb na piasku*³, czyli londyńskiej antologii tej grupy. Przytoczona powyżej refleksja Czerniawskiego, mimo że sformułowana właściwie jako odpowiedź na emigracyjną i krajową recepcję pierwszej z tych książek, w równym stopniu dotyczy również reakcji krytyki na drugą. Więcej nawet – wyraźnie słychać w niej ton zniecierpliwienia poety, który – podobnie jak i inni „merkuriuszowcy” – nie zawsze miał szczęście do krytyków swojej twórczości, nazbyt jednostronnych w ocenach, bo nastawionych przeważnie socjologizująco, jak na przykład Jan Józef Lipski, Jacek Łukasiewicz, ks. Bonifacy Miązek, Bolesław Sulik, Czesław Bednarczyk⁴. Opinię tą można objąć recenzentów nie tylko obu antologii, ale także wcześniejszych i – dodajmy od razu – późniejszych tomów, które poeci wywodzący się z tej grupy wydawali na obczyźnie i w kraju.

Łatwo zrozumieć irytację Czerniawskiego. Literackie biografie „merkuriuszowców” (tych, którzy przy poezji pozostali i którzy nadal tworzą) są w gruncie rzeczy bardzo różne i w każdym wypadku powtarzają schemat „wybijania się na niepodległość”. Było to szczególnie wyraźne z perspektywy roku 1966; obie antologie ukazały się drukiem w trzy lata po zamknięciu „Kontynentów”⁵, a więc w czasie, gdy „ryby na piasku” przemieniały się już w „grube ryby” (według określenia Floriana Śmieji). Socjologizujące podejście niektórych

¹ A. Czerniawski, J. Darowski, *Czy spadliśmy z Księżycy? Rozmowa o przyjęciu antologii „Opisanie z pamięci”*, „Miesięcznik Literacki” 1966, nr 3, s. 56.

² *Opisanie z pamięci. Antologia poetycka londyńskiej grupy „Kontynentów”*, oprac. i przedmowa A. Lam, Warszawa 1965.

³ *Ryby na piasku. Antologia wierszy poetów „londyńskich”*, oprac. i przedmowa A. Czerniawski, Londyn 1965.

⁴ J.J. Lipski, *Londyńscy poeci*, „Twórczość” 1966, nr 8, s. 100–105; J. Łukasiewicz, *Opisanie z pamięci*, „Współczesność” 1966, nr 5; ks. B. Miązek, *Młoda poezja emigracji*, „Kronika” 1966, nr 43–44; B. Sulik, *Ryby na piasku?*, „Kronika” 1966, nr 7–8; Cz. Bednarczyk, bez tytułu (recenzja *Snu Cytadeli Gaju*), „Oficyna Poetów” 1969, nr 2, s. 60.

⁵ *Ryby na piasku* zostały złożone przez Czerniawskiego do druku w roku 1961.

krytyków, tak łatwo narzucające się przy omawianiu zjawiska grupy literackiej, było więc z punktu widzenia samych poetów zupełnie anachroniczne, bo owocowało opisem nie wierszy, lecz autorów, i to w sytuacji, gdy ich dotychczasowa twórczość wcale nie stanowiła zamkniętego rozdziału, wręcz przeciwnie – była początkiem⁶. Nic więc dziwnego, że pisząc swoją przemowę do *Ryb na piasku*, Czerniawski-krytyk pominął całkowitym milczeniem „socjologię” grupy. Dla niego nie była ona „fenomenem” („fenomen wywołuje wzruszenie [...] byliśmy świadkami formowania się fenomenu” – oto jeden z recenzenckich banałów⁷), lecz po prostu zjawiskiem literackim, domagającym się literackiej interpretacji. Zamiast socjologii otrzymaliśmy więc w tej przedmowie analizę poetyckich źródeł, próbę określenia miejsca tej poezji na tle tradycji zarówno polskiej, jak i obcych wpływów, a także rozważania na temat stosunku „londyńczyków” do polszczyzny jako tworzywa poetyckiego. A przy tym – wyraźnie i zdecydowanie zdezawuował Czerniawski podkreślaną przez innych krytyków rolę terminowania w „Życiu Akademickim” i „Merkuriuszu”, twierdząc, że dla rozwoju poetów okres ten miał niewielkie znaczenie⁸.

W tym momencie, aby uniknąć choćby mimowolnego reprezentowania tej tak zdecydowanie przez Czerniawskiego potępionej postawy krytycznej – powinniśmy natychmiast i ostatecznie porzucić wszelkie rozważania natury historycznej (chodzi oczywiście o historię grupy „Merkuriusza”), te bowiem mogłyby nas znowu zaprowadzić w dziedzinę socjologii. Sprawa nie jest jednak tak całkiem prosta. Z opinią Czerniawskiego wypada zgodzić się w tej jej części, w której mówi ona o faktycznym nierozumieniu młodej poezji przez krytykę, co wynikało z przykładania do niej niewłaściwych, bo innych niż literackie narzędzi. Nie sposób jednak nie zauważyć, że – wbrew jednoznacznej, ale chyba zbyt uproszczonej ocenie Czerniawskiego – okres redagowania „Życia Akademickiego”, „Merkuriusza” i „Kontynentów” jednak był ważny. Nie dlatego, iżby decydował o poetyckim rozwoju „londyńczyków” (pod tym względem możemy się zgodzić z autorem *Polowania na jednorożca*), ale dlatego, że zmuszał ich do precyzowania, objaśniania, wreszcie obrony własnych postaw literackich, do wyraźnie deklaratywnego sytuowania się na literackiej mapie kraju i emigracji. W sposób niepozostawiający żadnych wątpliwości świadczy o tym cała obszerna publicystyka „Merkuriusza” i „Kontynentów”, a zwłaszcza inicjowane przez zespół redakcyjny dyskusje. Wielką polemikę wywołał artykuł Bolesława

⁶ Podkreślił to zresztą wyraźnie Andrzej Lam w swojej przedmowie do *Opisania z pamięci*, s. 22.

⁷ J. Rostworowski, *Nie wszystkie ryby spały*, „Wiadomości” 1966, nr 23, s. 3.

⁸ A. Czerniawski, *Przedmowa*, [w:] *Ryby na piasku*, s. 41.

Taborskiego *Moralne prawo*⁹; ważna jako próba autodefinicji była dyskusja młodych poetów o języku ich poezji¹⁰, a także o różnicach między literackimi pokoleniami na obczyźnie¹¹. Jednoznaczne deklaracje programowe, których przez wszystkie burzliwe lata istnienia grupy i jej kolejnych pism było kilka, a także artykuły podsumowujące dokonania mają, z dzisiejszego punktu widzenia, znaczenie nie tylko historyczne, dokumentacyjne¹². Należy mianowicie dostrzec, że sam fakt przynależenia do grupy, tak ostro walczącej nie tylko o swoje indywidualne na tle emigracyjnej literatury oblicze, ale wprost o istnienie¹³ – nakładał na poetów obowiązek jasnego wykładania i bronięcia swoich poglądów.

Dotyczy to oczywiście także Adama Czerniawskiego, może nawet w większym stopniu niż innych „merkuriuszowców”. W rocznikach „Merkuriusza” i „Kontynentów” jego nazwisko pojawia się bodajże najczęściej i to w różnych kontekstach. Należał Czerniawski do ścisłego zespołu redakcyjnego obu pism, był redaktorem naczelnym (1958–1959), ale przede wszystkim, od samego początku, pisał i drukował w nich swoje wiersze i prace krytyczne.

Spróbujmy, na użytek niniejszej analizy, oddzielić Czerniawskiego-krytyka od Czerniawskiego-poety – z dwóch powodów. Po pierwsze, twórczość krytyczna autora *Polowania na jednorożca* jest bardzo bogata i różnorodna (podkreśla się ten fakt w omówieniach jego dorobku, vide *Dwugłos... Buszy i Czaykowskiego*¹⁴), przez co nabiera ona cech autonomicznych. Po drugie – a z naszego punktu widzenia wydaje się to o wiele ważniejsze – z licznych recenzji, szkiców, esejów, opracowań, nawet z doboru tekstów do przekładów wyłania się wyraźnie konkretny, jednostronny program literacki. Innymi słowy, Czerniawski zdradza w tych tekstach swoje upodobania i animozje, w sposób niepozostawiający wątpliwości opowiada się za pewnymi wartościami, inne krytykuje lub wręcz odsyła do literackiej rupieciarni. Z tej perspektywy okres jego „terminowania” w „Merkuriuszu” i „Kontynentach” wydaje się szczególnie ważny. Nie tylko dlatego, że przypadał na decydujące lata literackiego dojrzewania krytyka i poety, ale dlatego, że sam charakter i program obu pism, a zwłaszcza liczne polemiki z prasą emigracyjną i krajową zmuszały go do jednoznaczności w opcjach literackich oraz do nazywania rzeczy po imieniu. Wszystkie prace krytyczne Czerniawskiego noszą wyraźne piętno arbitralności, co zresztą

⁹ „Merkuriusz” 1957.

¹⁰ *Cena wolności? Dyskusja o języku*, „Kontynenty” 1960, nr 1, 2.

¹¹ *Różnice między pokoleniami w literaturze na emigracji*, „Kontynenty” 1960, nr 18, 19.

¹² Por. np. artykuł F. Śmieji, „Merkuriusz” 1958, nr 9.

¹³ Dzieje grupy „Merkuriusza – Kontynentów” przedstawia referat B. Taborskiego *Młodsza literatura emigracji w perspektywie ćwierćwiecza*, wygłoszony podczas III Toruńskich Spotkań Krytycznoliterackich (17 X 1981), przedrukowany następnie w londyńskim „Pamiętniku Literackim” 1983, t. VI (s. 79-106); por. także przedmowę A. Lama (*Opisanie z pamięci*).

¹⁴ A. Busza, B. Czaykowski, *Dwugłos o Adamie Czerniawskim*, „Puls” zima 1983–1984, nr 20, s. 102–105.

można uznać jedynie za zaletę...¹⁵. Jest oczywiście kwestią do dyskusji, czy ten „teoretyczny”, może raczej hipotetyczny program literacki, który dość dokładnie daje się odtworzyć z krytycznej twórczości Czerniawskiego – znajduje swoje praktyczne odbicie w jego poezji i prozie. Innymi słowy: czy jako krytyk jest Czerniawski również mentorem (choćby mimowolnym) swojej własnej twórczości? Odpowiedź na tak sformułowane pytanie nie może, rzecz jasna, mieć większego wpływu na interpretację jego wierszy czy opowiadań; zaczyna jednak być ważna, kiedy potraktujemy ją jako jeden z elementów charakterystyki całej sylwetki twórczej autora *Liryki i druku*.

Odżegnawszy się tak zdecydowanie od „socjologii” (nawiasem mówiąc – *toutes proportions gardées!* – czy nie brzmi w tym echo znanej Gombrowiczowskiej inwektywy „socjolog”¹⁶?), zwraca się Czerniawski w stronę wartości, które określić można mianem *stricte literackich*. Przyjmijmy tę pojemną, więc i nieprecyzyjną formułę na punkt wyjścia i spróbujmy dokładniej ustalić, o jakie wartości chodzi.

Najwcześniejszy okres krytycznej twórczości Czerniawskiego był okresem walki o zaistnienie. Aby pozostać przy tej militarnej terminologii: w swoich pierwszych recenzjach młody krytyk „zajmował pozycje”. Były one jasne od samego początku. Pisząc, na przykład, o *Ziemi miłości* Zofii Bohdanowiczowej, Czerniawski określił ten tom jako zjawisko społeczne, zarzucił tej poezji prostactwo, gadulstwo, sentymentalizm, ckliwość¹⁷; równie ostro potraktował rozpowszechnioną wśród emigracyjnych recenzentów metodę pisania na klęczkach: „mając przed sobą tom wierszy o tematyce patriotycznej, czy też patriotyczno-religijnej, zarzucają (oni) wszelkie normy krytyki i poprzestają na frazesach”¹⁸.

Trudno jednoznacznie określić, czy i ewentualnie które z programowych tekstów „Merkuriusza” i „Kontynentów” są autorstwa samego Czerniawskiego; bez ryzyka popełnienia omyłki można jednak przyjąć, że z całym przekonaniem stawał on po stronie tych, którzy „wychodząc z założenia, że i na emigracji od szeregu lat panuje specyficzna odmiana drętwej mowy i wybujały kult fikcji, (chcą) widzieć rzeczy takimi, jakie one są i mówić o nich możliwie jasno i prosto”¹⁹. W 1959 roku, jako redaktor naczelny nowo powstałych „Kontynentów – Nowego Merkuriusza”, swoim nazwiskiem firmował Czerniawski taki program: „Nie możemy dopuścić, żeby na wolnym zachodzie nie było

¹⁵ Próbkę tej arbitralności prezentuje choćby recenzja *Poeta nie zawsze pamięta* (chodzi o antologię Stanisława Barańczaka *Poeta pamięta*), „Puls” lato 1985, nr 26, s. 49–53.

¹⁶ O Arturze Sandauerze: *Dziennik 1957–1961*, Paryż 1984, s. 181.

¹⁷ „Merkuriusz” 1955, nr 1.

¹⁸ „Merkuriusz” 1955, nr 6. Zasadzie oceniania poezji według jej „kompetencji artystycznej” pozostanie Czerniawski, oczywiście, wierny; Por. np. recenzję *Antynostalgii* H. Grynberga, „Oficyna Poetów” 1973, nr 3, s. 53.

¹⁹ *Zespół redakcyjny*, „Merkuriusz” 1957, nr 1–2.

żywego, nieskrępowanego ruchu intelektualnego skupiającego się wokół pisma młodych, pisma niezależnego od żadnych obozów czy ośrodków politycznych, redagowanego przez ludzi wychowanych na zachodzie choć czujących związki z polskością²⁰.

U podstaw literackiego programu Czerniawskiego leży więc hasło pełnej niezależności, uwolnienia poezji (czy w ogóle sztuki) od patriotycznych, bogoojczyźnianych serwitutów, wołanie o swobodę w dobieraniu mistrzów i wzorców – jakkolwiek banalnie to brzmi... Wszystkie najważniejsze elementy tak rozumianego programu wyłożył Czerniawski jasno w przedmowie do antologii *Ryby na piasku*, podkreślając przy tym wyraźnie, że nie chodzi o „wspólny manifest” grupy, lecz raczej o opis pewnego tworzonego przez nią typu świadomości literackiej, która „dla formowania się indywidualności pisarskich bywa bardziej wartościowa od ślepej wiary w wypunktowany program”²¹.

Podstawowymi wyznacznikami tej świadomości, a zarazem poglądami podzielanymi przez późniejszego autora *Wiersza współczesnego* są: odrzucanie poetyki „Skamandra” i jego epigonów, powoływanie się na autorytet Norwida, zainteresowanie najszerzej pojętą awangardą²², wreszcie wyraźna orientacja na poezję z kręgu anglosaskiego, głównie Eliota, Pounda, Thomasa. Ostatni z wymienionych tu elementów „programu” należy opatrzyć uwagą, że Czerniawskiemu nie chodzi o uleganie wpływom, lecz o rozmyślnie obieranie wzorców. „Eliot ma coś do zakomunikowania naszemu pokoleniu” – powiada wprost. I zaraz dodaje: „dla polskiego poety korzystanie z odkryć Eliota czy Thomasa [...] nie jest samobójstwem, a byłoby nim zapewne dla poety anglosaskiego. Uświadomiłem to sobie w pełni, gdy kilka lat temu przeczytałem parę angielskich wierszy Ihnatowicza. Pisząc po angielsku, Ihnatowicz był w stanie tylko imitować, przeniósłszy swe odkrycia na grunt polski zaczął je przetwarzać”²³. Michał Sprusiński określa to słowem „asymilacja”: „londyńczycy”, wśród nich Czerniawski, „udatnie asymilują zdobycze liryki anglosaskiej, co zwłaszcza widoczne w sposobie i roli filozoficznego dyskursu”²⁴. Na oddziaływanie poezji Eliota zwraca również uwagę Wacław Iwaniuk; o samym Czerniawskim pisze ponadto, że „patrzy (on) na wiersz okiem Pounda, z rozmysłem, planem, należyty dystansem [...], nie pozwala sercu na tanie uczucia, woli dyscyplinę kontrolowaną umysłem i jasność”²⁵. Dodajmy do tego generalnie pozytywną opinię Jana Brzękowskiego o tomie *Liryka i druk*, a zwłaszcza taki jej fragment: „Z wielu sądami Czerniawskiego o [...] poetach [...] się zgadzam. Wypuszczenie powietrza z

²⁰ „Kontynenty” 1959, nr 1.

²¹ *Przedmowa*, s. 18.

²² Podkreślał to również B. Taborski (vide przypis 13).

²³ *Przedmowa*, s. 26, 27. Oczywiście, chodzi tu także o sprawę stosunku do polszczyzny.

²⁴ M. Sprusiński, *Londyńskie „Kontynenty”*, „Nowe Książki” 1966, nr 4, s. 213.

²⁵ W. Iwaniuk, *Dwie Antologie*, „Kultura” 1966, nr 7–8, s. 209.

kilku nadmiernie wydętych pęcherzy jest dobrym czynem społecznym”²⁶ – a otrzymamy dość jeszcze nieostry, ale już czytelny portret krytyka „wojującego i bezkompromisowego” (według słów Iwaniuka), o wyraźnie sprecyzowanej orientacji literackiej. Spróbujmy ten obraz „wyostrzyć”.

Na różnorodność zainteresowań Czerniawskiego-krytyka oraz specyficzność stosowanej przez niego metody zwrócono uwagę bardzo wcześnie. Powołując się na jego liczne artykuły – o Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Norwidzie, Niemojowskim, Sicie, Herbercie... – pisał Józef Bujnowski: „Wprawdzie wydaje się, że w jasności spojrzenia na poezję przeszkadza mu nieco w danej chwili zbyt gorące zaangażowanie się po stronie ‘poezji prostej’, tym niemniej jego szkice są obiecującymi próbami wglądu w warsztat pisarski, usiłowaniem badania struktury tekstu poetyckiego i dążeniem do dokumentarnego uzasadnienia poczynionych spostrzeżeń [...], wypowiedzi jego pozbawione są ogólników i wieloznaczności, wolne od artystycznych efektów, proste w konstrukcji”²⁷.

Aby tę metodę zilustrować, posłużmy się przykładem. W roku 1962 Czerniawski opublikował na łamach „Kontynentów” duży, dwuczęściowy artykuł pt. *Anglo-Saxon Attitudes*²⁸. Jest on, zasadniczo, poświęcony poezji Jerzego Niemojowskiego. „Zasadniczo” – ponieważ twórczość tego poety stanowi dla jej krytyka właściwie jedynie pretekst do obszernych rozważań o „przenikaniu poezji anglosaskich w polską materię poetycką”. Czerniawski cytuje Wierzyńskiego, Iwaniuka (którego „tomik *Milczenia* cechują klarowność, oszczędność słowa i dystans ironiczny, czyli przymioty dobrych szkół anglosaskich”), przechodzi wreszcie do *Koncertu na głos kobiecy* Niemojowskiego przedstawiając, w jaki sposób „próbuje (on) przenieść [...] na grunt polski *Cantos* Pounda i *Ziemię jałową* Eliota”. Dalej jednak znajdujemy „krytyczne credo” samego autora artykułu, który pisze: „Szkoda, że jak na razie nie widać dobroczynnego wpływu nowoczesnej krytyki anglosaskiej na krytyków polskich, którzy ciągle jeszcze zamiast zajmować się poezją [...] wikłają się w wykłady zabójczej estetyki i filozofii germańskiej, lub równie zabójczych mgławic egzystencjalizmu”. Zgodnie więc ze swoim własnym wyznaniem wiary w anglosaską krytykę i zapewne po to, aby uniknąć „zabójczej estetyki” i „zabójczych mgławic” – cały dalszy ciąg artykułu wypełnia Czerniawski rozważaniami na temat poezji Eliota i Pounda. Poundowi przyznaje Czerniawski tytuł „poety poetów”, głównie za to, że dla niego „poezja nie jest zabawką, ale rzemiosłem, któremu poświęca się życie i za które ponosi się odpowiedzialność”.

²⁶ J. Brzękowski, *Piętnasta rozmowa z sobowtórem*, „Oficyna Poetów” 1972, nr 4, s. 26.

²⁷ J. Bujnowski, *Szkic literacki i krytyka artystyczna*, [w:] *Literatura polska na Obczyźnie 1940–1964*, red. T. Terlecki, Londyn 1964, t. 1, s. 362.

²⁸ „Kontynenty” 1962, nr 37–38.

Teraz nie ma już wątpliwości: Czerniawski pisze oczywiście o sobie i swojej własnej wizji poezji; to inne opracowania krytyczne są odbiciem jego własnych literackich opcji. Fakt ten, sam w sobie, nie może rzecz jasna zaskakiwać, ponieważ na dobrą sprawę każdy z krytyków czyni to samo. Ale przypadek Czerniawskiego jest szczególny – formułując takie sądy, opisuje on w gruncie rzeczy własną poezję (choć wcale się do tego nie musi przyznawać wprost). Lub raczej – traktuje tę poezję jako „praktyczny” odpowiednik „teoretycznego” programu, który odczytać można nie uciekając się do samych wierszy. Powiedzmy jeszcze inaczej: poezja Czerniawskiego to jego program literacki, tylko wyrażony w innym, zmetaforyzowanym języku. Naturalnie, pozostaje kwestią otwartą, czy możemy do końca zaufać temu „krytykowi w poecie” i przyjąć za dobrą monetę wszystkie jego wartościujące sądy, a następnie odnieść je *in extenso* do jego własnych wierszy. Wydaje się jednak, że właśnie w przypadku tego twórcy „postrzeganie poety poprzez krytyka” i „tłumaczenie poety krytykiem” – może okazać się owocne.

W swoich recenzjach, esejach i artykułach Czerniawski jest arbitralny (o czym zresztą – choć w innym kontekście – wspomniano wyżej). Jego teksty zawierają tak dużo zdań kategorycznych, stwierdzających, że ta obfitość zdaje się mówić więcej o ich autorze niż o przedmiocie, który mają opisywać. Wyrażna jest przy tym skłonność autora *Liryki i druku* do posługiwania się wielkimi kwantyfikatorami, co sprawia, że jego wypowiedzi krytyczne nabierają automatycznie charakteru haseł programowych. Na przykład: „Język jest medium, jest narzędziem, a nie czymś, do czego dąży się samo przez się. Język powinien prowadzić nas do przedmiotu. Szczególnie międzywojenna awangarda zrobiła sobie z języka bożka, poza którym nic nie widziała”²⁹. O „Skamandrze”: ugrupowanie to „gardziło wysiłkiem umysłowym, [...] stroniło od eksperymentów formalnych [...], dla łatwej zabawy spłycało i wulgaryzowało problemy artystyczne i inne”³⁰. O sztuce i poezji: „Postacie na urnie osiągnęły nieśmiertelność kosztem skamienienia na wieki. Tylko rzeźba może ten fakt »przedstawić«, ale tylko poezja może tę prawdę »wyrazić«”³¹. Przepis na poezję: „Dobry wiersz powstaje najczęściej wtedy, gdy autorowi uda się znaleźć jakiś bardzo prosty przedmiot, jakąś bardzo prostą funkcję, która staje się jakby motywem muzycznym, powracającym w coraz to innym kontekście”³². O recenzentach – zwolennikach wierszy „zaangażowanych”: „Każdy kto ceni sztukę powinien uświadamiać starszych braci, że traci

²⁹ A. Czerniawski, J. Darowski, *Czy spadliśmy z Księżyca?*, s. 57.

³⁰ *Drobne problemy liryczne (IV)*, „Kontynenty” 1962, nr 39, s. 14.

³¹ *Szkoła holenderska*, „Oficyna Poetów” 1972, nr 4, s. 56.

³² *Dwa tomiki poetyckie Oficyny*, „Oficyna Poetów” 1973, nr 3, s. 54. Dodajmy dla porządku, że zdanie to, choć wyraźnie uogólniające, pochodzi z recenzji tomiku Iwaniuka *Lustro* i jest następnie ilustrowane przykładami z wierszy tego poety.

ona rację bytu z chwilą, gdy przestaje być sobą, gdy obarczona zostaje jakimś »obowiązkiem« albo »misją«. W sztuce nie ma miejsca na kompromis»³³; „każdy artysta musi w jakimś stopniu swoje przeżycia duchowe obiektywizować, jeśli w ogóle chce nawiązać kontakt z czytelnikiem. Zawsze możliwy jest kompletny bełkot subiektywizmu (wielu, szczególnie w naszych czasach, ten cel osiągnęło), dlatego słuszniej czynią ci właśnie, którzy pragną zbliżyć sztukę do obiektywizmu wykładu naukowego, niż ci, którzy wolą skryć się bez reszty w snach i marzeniach»³⁴. „Żadna interpretacja nie stanowi odczytania definitywnego»³⁵. Tę listę można oczywiście kontynuować w nieskończoność; dodajmy też od razu, że do większości tak sformułowanych haseł można by „dopasować” odpowiednie wiersze...

Z drugiej strony – ta skłonność Czerniawskiego do uogólnień, do posługiwania się określeniami typu „zawsze”, „wszyscy”, „każdy”, „żaden” – zwyczajnie przysparza mu oponentów, mniej skłonnych do takich jednoznaczności. Kiedy napisał, że „poetycki świat Przybosia jest tak bezproblemowy, radosny, jak świat Skrzetuskiego opisującego ład wzorowo pielęgnowanych parków»³⁶ – zareagował Jan Brzękowski, wołając z emfazą: „Ależ Panie Adamie, tak nie można»³⁷. Również Stanisław Barańczak zwrócił uwagę na jego arbitralność „w podejściu do problemów rozwoju języka polskiej poezji»³⁸. Ale chyba najlepiej podsumował tę cechę Bogdan Czaykowski: Czerniawski „próbuje [...] być niezależnym państwkiem, które pilnuje swoich interesów [...] nie zrzekając się suwerenności w zakresie przekonań i poglądów, chociaż te przekonania i poglądy dochodzą do głosu pośrednio lub atomistycznie, i przeważnie na styku osobistej polityki kulturalnej a reszty świata, o tyle więc, o ile ten świat wchodzi w orbitę państwka zwanego »Czerniawski«. Niemniej, walcząc o siebie, Czerniawski zdaje się widzieć tę walkę, przynajmniej w części, jako walkę o wartości, które uważa za wartości same w sobie: piękno, bo jest pięknem, wiersz, bo jest wierszem, myśl, bo jest myślą. To jest owa idealnie suwerenna republika Czerniawskiego»³⁹.

„Państwko »Czerniawski«” jest więc – jak widać – rządzone dość autokratycznie; ale obowiązujące w nim prawa sformułowane są jasno i w zgodzie z logiczną hierarchią wartości. Skoro wiemy już, jaki jest sposób sprawowania w nim władzy, przyjrzyjmy się jeszcze niektórym zasadom, na jakich władza ta się wspiera.

³³ *Kilka uwag na marginesie*, „Merkuriusz” 1957, nr 10–11, s. 20.

³⁴ *Wiersz współczesny*, Londyn 1977, s. 55.

³⁵ Tamże, s. 86.

³⁶ *Liryka i druk*, Londyn 1972, s. 111.

³⁷ J. Brzękowski, *Piętnasta rozmowa z sobowtórem*, „Oficyna Poetów” 1972, nr 4, s. 26.

³⁸ S. Barańczak, *Odpowiedź antologisty*, „Puls” lato 1985, nr 26, s. 56 (por. przypis 15).

³⁹ A. Busza, B. Czaykowski, *Dwugłos o Adamie Czerniawskim*, s. 103.

Wspomnieliśmy już, że u podstaw przekonań krytycznych Czerniawskiego leżała (wspólna zresztą wszystkim „merkuriuszowcom”) niechęć do „Skamandra”, zainteresowanie awangardą, także fascynacja poezją anglosaską – ale, dodajmy teraz, nie tylko Eliotem i Poundem. Oprócz wspomnianego już studium *Anglo-Saxon Attitudes* napisał Czerniawski również pracę o Emily Dickinson⁴⁰, a także, co nie mniej ważne, jest autorem wielu przekładów wierszy brytyjskich i amerykańskich poetów⁴¹. Jego wybitnie emocjonalny i osobisty stosunek do tej poezji zilustrować może nader krytyczna recenzja opracowanej przez Jerzego Pietrkiewicza *Antologii liryki angielskiej 1300–1956*⁴². Zwłaszcza dział poezji współczesnej w tej antologii, a ściślej dobór autorów i ich wierszy, wzbudził szczególne rozczarowanie recenzenta – oczywiście możliwe to było tylko dlatego, że Pietrkiewicza wizja liryki angielskiej nie odpowiadała hierarchii wartości przyjętej w „państewku »Czerniawski«”, czyli że stanowiło to naruszenie jego granic...

Spośród reguł kreujących owo suwerenne terytorium wymieńmy jeszcze kilka ważniejszych. Po pierwsze – dystans krytyczny, o którym wspominał Iwaniuk: chłodne oko obserwatora i dyscyplina kontrolowana umysłem. Sam Czerniawski mówi o potrzebie obiektywizowania przeżyć duchowych, jakby się obawiał utraty kontaktu z rzeczywistością. To jedna z charakterystyczniejszych cech jego krytyki (ale i poezji także): dążenie do obiektywizmu, opatrzone bezwzględnie wartościującym epitetem „słusznie” – „słuszniej czynią ci właśnie, którzy pragną zbliżyć sztukę do obiektywizmu wykładu naukowego”⁴³.

A więc po drugie – wykład naukowy, a dokładniej: wyraźne inklinacje w kierunku filozofii, estetyki, rozważań nad językiem⁴⁴. Znakomitym tego przykładem jest artykuł *Język filozofią moją* – właściwie recenzja książki Kołakowskiego *Husserl and the Search for Certitude*, ale w rzeczywistości polemika i z nim, i z Bocheńskim, i z Wittgensteinem. Swoje własne poglądy na temat języka filozofii i poszukiwania pewności wspiera Czerniawski argumentację, w której jako dowody pojawiają się nazwiska niemal wszystkich wielkich tego świata, od Platona i Arystotelesa, poprzez Spinozę, Marksa, Schopenhauera i Hegla, aż po

⁴⁰ *Emily Dickinson – garść uwag wstępnych*, „Kontynenty” 1960, nr 21–22.

⁴¹ Przekłady te były publikowane m. in. w następujących antologiach: *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej*, oprac. P. Meyewski, Nowy Jork 1953; *Portrety pisarzy angielskich*, oprac. M. Danilewiczowa, Londyn 1962; *Poeci języka angielskiego*, oprac. H. Krzeczkowski, Warszawa 1969.

⁴² Londyn 1958. Recenzja Czerniawskiego w „Kontynentach” 1959, nr 2, s. 13–14.

⁴³ *Wiersz współczesny*, s. 55.

⁴⁴ Nie ulega wątpliwości, że Czerniawski jest dobrze przygotowany do tego typu rozważań (ma przecież za sobą studia z tego zakresu; *vide* biogram). Pozwala mu to nie tylko przekładać W. Tatarkiewicza na język angielski (*History of Aesthetics Hague 1970*, Warszawa 1970), ale także recenzować i krytykować dzieła stricte naukowe. Na przykład – *Social Sciences as Sorcery* S. Andrzejewskiego, Londyn 1972. Czerniawski atakuje tę książkę za uproszczenia w pojmowaniu determinizmu i za niezrozumienie przez jej autora prac Lévi-Straussa. *Prof. Andr(z)ewski wśród Czarownic*, „Kultura” 1973, nr 10, s. 164–169.

Chomsky'ego i Russella... Nie jest to wykład naukowy *sensu stricto*, nie jest to też zwykła recenzja – raczej typowa dla tego autora forma, którą z pewnymi zastrzeżeniami określić można jako esej. „Może najbardziej obiecujące wyjście z matni egocentryzmu, w które uwikłali się Kartezjusz i Husserl [...] prowadzi właśnie przez język, szczególnie poprzez tezy dotyczące języka wypracowane przez Wittgensteina i Chomsky'ego, których Kołakowski, o dziwo, w swoich wykładach nawet nie wspomina. Teza Chomsky'ego – że zdolności językowych nie da się w pełni wytłumaczyć behawiorystycznie, że umiejętność ludzka tworzenia nieskończonej permutacji gramatycznie poprawnych zdań świadczy o istnieniu wrodzonej struktury umysłu – połączona z argumentem Wittgensteina – że język zawsze musi być własnością »uspołecznioną« i że język »prywatny« jest logicznym absurdem – potwierdzają z jednej strony tezę platońską o uniwersalnym racjonalnym języku ukrytym za skorumpowanymi językami naturalnymi, a z drugiej dają wyjście z solipsyzmu. [...] Poszukiwanie pewności, nawet jeśli dość chimeryczne, jest poszukiwaniem znaczenia, a więc celowości. Zrozumiała i godna jest ta ucieczka od świata uwarunkowanego, który uparcie narzuca nam nauka i technika”⁴⁵.

Odpowiednikiem tej tendencji do „obiektywizowania” i „unaukowiania” wywodu będzie w poezji i prozie Czerniawskiego zjawisko, które prowizorycznie określić można mianem synkretyzmu (ale o tym – dalej).

I wreszcie trzeci, charakterystyczny rys tej krytyki, wiążący się zresztą ściśle z powyższymi. Rozważania nad literaturą w kontekście filozofii, języka, historii, a więc przy uruchomieniu całego sztafażu naukowego – prowadzą autora *Liryki i druku* w stronę pogranicznych obszarów literatury czy nawet szerzej: sztuki w ogóle. Pojawia się na przykład w jego artykułach odwieczny problem powinowactwa sztuk i „opisywania” malarstwa w poezji. Tekst *Szkoła holenderska*⁴⁶ to recenzja, ale tomik Ihnatowicza *Pejzaż z postaciami* jest znowu tylko pretekstem do wykładu na temat „*ut pictura poesis*”. Cytaty z Homera, Mickiewicza, Różewicza, Keatsa, wreszcie Ihnatowicza prowadzą Czerniawskiego do konkluzji (przycyżanej już wcześniej), że tylko sztuka „może ten fakt (chodzi o nieśmiertelność) »przedstawić«, ale tylko poezja może tę prawdę »wyrazić» – że, wobec tego, wiersz nie może po prostu „opisywać” obrazu, bo staje się wtedy tym, co nasz krytyk znakomicie, „w skrócie” i z właściwą sobie ironią określa jako „*Dichtungindustriekulturdenkmalpostkarte*”.

⁴⁵ „Kultura” 1976, nr 11, s. 140–141.

⁴⁶ „Oficyna Poetów” 1972, nr 4, s. 54–57.

Szuka również Czerniawski związków poezji z muzyką. Rozważając jeden z *Drobnych problemów lirycznych* pisał: „Eliot powiedział kiedyś, że wiersz potrafi komunikować treść zanim jest w pełni zrozumiały [...], jak to się dzieje, że ten sposób odbierania poezji jest w ogóle możliwy?” Odpowiedź znajduje w analogii z percepcją muzyki – podobieństwa leżą „nie w melodyjności, lecz głównie w zmianach tempa, w zmianach rytmicznych”⁴⁷. Odbiór poezji i muzyki może więc być podobny, bo i poeta, i muzyk posługują się kontrapunktem rytmicznym.

Pogranicze filozoficzne reprezentują rozważania o ontologii dzieła sztuki – na przykład na marginesie *Książeczki o człowieku* Romana Ingardena. Czerniawski polemizuje z tezą Ingardena, że „ponieważ wytwory ludzkiej kultury są bytowo od ludzkich umysłów zależne, winniśmy rozpaczać nad ich szczególną kruchością”. I tak uzasadnia swój sprzeciw: „Jeżeli rasie ludzkiej grozi zagłada, fakt, że jej dzieła znikną razem z nią nie napawa mnie grozą. Bo jeżeli nie będzie już istot, dla których Kaplica Zygmuntowska jest czymś więcej niż kupą kamieni, to i tak nie będzie nikogo, kto by się tym obrotem rzeczy musiał martwić...”⁴⁸

Na peryferiach tego „krytycznego państewka” znaleźć można jeszcze problemy dotyczące teorii interpretacji dzieła literackiego⁴⁹, jego zależności od... polityki⁵⁰, nawet zagadnienia tak szczegółowe, jak na przykład to, że pisząc *Mochnickiego* Lechoń popełnił nadużycie, każąc swojemu bohaterowi grać na klawikordzie, gdy tymczasem mógł on grać tylko na fortepianie⁵¹. Przykłady można mnożyć, dopełniając w ten sposób portret krytyka kolejnymi kreskami. A przecież Czerniawski jest także – a może przede wszystkim! – poetą...

*

Czy krytyczne prace Czerniawskiego dostarczają uzasadnień dla jego własnej praktyki literackiej? I tak, i nie.

Tak – ponieważ jest to ciągle ten sam twórca i nawet trudno sobie wyobrazić, by jego praktyka mogła przeczyć jego teorii. I zarazem – nie, gdyż, mimo wielu koherencji, są to jednak dwa różne światy, wyrażone różnymi językami, które otwierają odmienne perspektywy, a więc domagają się odrębnego opisu. Zasadnicza trudność przy podejmowaniu wszelkich zabiegów analitycznych polega na tym; że fakt, iż jest Czerniawski jednocześnie

⁴⁷ *Drobne problemy liryczne*, „Kontynenty” 1961, nr 33–35, s. 13.

⁴⁸ *Romana Ingardena (tak!) przedmioty intencjonalne*, „Kultura” 1973, nr 4, s. 138.

⁴⁹ W szczególności tom *Wiersz współczesny*, w nim na przykład szkic o W. Gomułkiewicza interpretacji wiersza *Czułość* C.K. Norwida.

⁵⁰ Na przykład *Niedźwiedzie poszły w las*, „Kontynenty” 1960, nr 23–24, s. 24–27.

⁵¹ *Drobne problemy liryczne*, „Kontynenty” 1962, nr 39, s. 14.

krytykiem, jak gdyby podwaja perspektywę, dubluje punkt widzenia: na te wiersze możemy (i chyba powinniśmy) patrzeć poprzez pryzmat autorskich wyobrażeń poety o nich, czyli poprzez odtworzony program literacki, o którym była już mowa, jak również ze stanowiska zupełnie niezależnego, zewnętrznego. Dokładna, szczegółowa interpretacja przekroczyłaby wielokrotnie ramy niniejszej pracy; pozostaje nam więc ograniczyć się do wybranych problemów.

Zacznijmy od przykładu dość wyjątkowego, jako że stanowi on rodzaj klamry łączącej oba sposoby widzenia:

Nakładając szkła
doznaję złudzenia,
że zarys stołu
staje się bardziej wyraźny [...]
Zdejmuję szkła
by lepiej przyjrzeć się
rozbitej butelce na piasku
która krystalizuje promienie
w pryzmat tęczy.

„W obu utworach (wiersz Czerniawskiego *Nakładając szkła* zestawiony został z cytowanym wcześniej *Witrażem* Ihnatowicza) mamy [...] metaforę smugi światła, przemieniającej się w tęczę, z tą ciekawą różnicą, że eskapistyczny, estetyzujący Ihnatowicz wybrał sobie funkcję witraża, podczas gdy dynamiczny, klarownie widzący rzeczywistość Czerniawski czerpie szczegóły swej metafory z obserwacji realiów, którymi pogardzają Platon i Ihnatowicz. Albo, być może, idealistyczna, piękna wizja Ihnatowicza jest o tyle bardziej wymowna od śmietnika rozbitych butelek, w którym upodobał sobie banalny umysł Czerniawskiego”.

Nie tylko cytowany tu wiersz, ale również jego interpretacja wyszły spod pióra Adama Czerniawskiego⁵². Jest to więc przykład autoanalizy (ironicznej!), wyraźnie korespondującej głoszonym wielokrotnie postulatem „klarowności, oszczędności słowa i dystansu ironicznego, czyli przymiotami dobrych szkół anglosaskich”⁵³. Ciekawe przy tym, że ten tekst powstał w roku 1973 jako głos w dyskusji z Ihnatowiczem; dyskusji zapoczątkowanej przez tego ostatniego recenzją *Polowanie na jednorożca*, opublikowaną w roku... 1957⁵⁴. Fakt ten wydaje się potwierdzać stałą obecność i żywotność pewnego podstawowego dla twórczości Czerniawskiego problemu – rozdźwięku pomiędzy tym, co realne, drobne, proste, zwyczajne,

⁵² A. Czerniawski, *Janusza Ihnatowicza „Wiersze wybrane”*, „Kultura” 1973, nr 11, s. 149.

⁵³ Por. przypis 28.

⁵⁴ *Umowny świat*, „Merkuriusz” 1957, nr 7–8.

jak rozbita butelka – a imperatywem przenoszenia tej zwyczajności w sferę uniwersum. Upraszczając, można by powiedzieć, że na dwóch biegunach osi, wokół której wiruje poezja Czerniawskiego, znajdują się sacrum i profanum. Dla Czaykowskiego będzie to raczej „sprzeczność postawy, charakterystyczne dlań wahanie między estetyzmem a merytoryzmem”⁵⁵; Brzękowski pisze o „kontrastach pomiędzy prozaizmami a elementami poetyckimi”⁵⁶; według Pankowskiego jest to wyraz „potrzeby »odinniania« codziennej wizji rzeczy”⁵⁷, zaś Ihnatowicz używa sformułowania „konflikt między pięknem a domniemaną rzeczywistością”⁵⁸. W każdym jednak przypadku chodzi o dwie skrajności – i nieustanną oscylację między nimi.

Pomiędzy tymi dwoma biegunami trwa nieustanny ruch i to on właśnie dynamizuje tę poezję. Ruch od jednego do drugiego bieguna odbywa się w obu kierunkach, raz „w górę”, ku uniwersum, sacrum, estetyzmowi, poezji; to znowu „w dół”, w stronę realności, profanum, merytoryzmu, prozaizmu. Pierwszą z tych postaw reprezentuje na przykład *Grzybobranie* – żubr z tego wiersza tylko w pierwszej chwili wydaje się realny:

W las w las!
przez trawiastość moich dóbr
przesuwa się żubr
– bowiem natychmiast potem okazuje się, że
jest to zwierz barokowy
o siedmiu łapach
w lecie lata ponad
masztami miast
w zimie
znieczulony w larwę
chrupie orzeszki laskowe
w piwnicach
łatwowiernych ciotek⁵⁹

Kierunek „w dół” odnaleźć można w słynnym wierszu *dulce et decorum*. Tutaj wzniosły, patriotyczny stereotyp rodem z Horacego i polskiej historii jest rozmieniany na złote medale, mundury, sztandary, aż do gorzkiej (rodem z Wyspiańskiego?) refleksji:

potem zegrali marsza – tyle ślicznych
mundurów mam O – i wiatr sztandarami
zatargał, zadzwoniły krzyże,
lud schylił głowy jak złoty łąn zboża

⁵⁵ Dwugłós o Adamie Czerniawskim, s. 103.

⁵⁶ Artykuł *Poezja prosta*, „Kultura” 1957, nr 7–8, s. 182–194.

⁵⁷ Recenzja *Polowania na jednorożca*, „Kultura” 1957, nr 1–2, s. 204.

⁵⁸ *Umowny świat*, „Merkuriusz” 1957, nr 7–8.

⁵⁹ Jeśli nie podaję innego źródła, wiersze Czerniawskiego cytuję z wydania *Władza najwyższa. Wybór wierszy z lat 1953–1978*, Kraków 1982.

i zanucił: O boże, coś kraj nasz przez
wieki zaślepiął, zlituj się nad nami.

Czasem, jak choćby w przypadku nie mniej znanego utworu *Polowanie na jednoroźca* (który zresztą uważany była za *credo* młodego poety), trudno jest jednoznacznie określić ten kierunek., nie wydaje się to zresztą aż takie ważne. Istotne natomiast jest to, że wiersz ten „pulsuje”, obie skrajności przeplatają się w nim, przepływają jedna w drugą, zderzają się ze sobą:

Stąpając lekko po grzywach fal
był już jak punkt na tle horyzontu
owity chmurą niebieskich liści –
a za nimi stado psów i myśliwych
brnęło hałaśliwą zgrają trąb
uginających się w błotach i bujnych wąwozach.
W załzawionych jego oczach
odbijały się żyły morskiego wiatru.
Było 37 myśliwych
psów najlepszego chowu 31

We wczesnej poezji Czerniawskiego nurt eskapistyczny (czyli dążenie „w górę”) wydaje się dominować, potwierdza to choćby *Polowanie na jednoroźca* czy *Ifigenia* z tego samego tomu. Stopniowo jednak „zauważamy rosnące rozczarowanie, a równocześnie pojawia się krytyka doznań zmysłowych, rozumu, i kwestionowanie wartości”⁶⁰. Oto wiersz *Oxford* (z tomu *Wiek złoty*):

mógłbym opisać rzekę
odwróconą w topolach
dzwony gazony kamienie
sklepienia

lecz chciałbym raczej stworzyć mit
który byłby skarbcem zachwyty
a tego też nie potrafię

czasem trzeba po prostu
zamilczeć⁶¹

Takie przesilenie nie przeczy, oczywiście, samemu faktowi istnienia owej fundamentalnej dychotomii. Przyjrzyjmy się wobec tego innym jej konsekwencjom.

⁶⁰ *Dwugłos o Adamie Czerniawskim*, s. 105.

⁶¹ Paryż 1982, s. 19.

W niektórych wierszach (na przykład *Na ogród miłościwej pani*) różnicę pomiędzy obydwoma światami podkreśla aspekt czasowy: przeszłość zarezerwowana jest dla wizji Arkadii, terażniejszość opisuje jej przeciwieństwo.

Łatwo było nam latem spacerować
wzorzystym chodnikiem twego ogrodu

– i:

nasiona róż czekają
w zaułkach czarnej gleby
i my pustą ulicą dalej idziemy.

Nie zawsze oba bieguny występować muszą jednocześnie i na podobnych prawach. Bywa tak, że jeden z nich, najczęściej ten „górnny”, ewokowany jest poprzez brak, poprzez swoją własną nieobecność:

Lekarz w białym fartuchu
wyblakłe dzieci bada:
w zimnych murach zamknięte,
są z dala od kraju, gdzie słońce...

Obchód

– lub przez „odwrócony estetyzm”, czyli swoje własne zaprzeczenie (stąd obfitość prozaizmów w tej poezji). Na przykład:

Zdejmuję szkła,
by lepiej przyjrzeć się
rozbitej butelce na piasku,
która krystalizuje promienie
w pryzmat tęczy

Nakładając szkła

Nieustanne oscylowanie między skrajnościami sprawia, że Czerniawski burzy mity, podstawiając im krzywe zwierciadła lub zamykając je w konkretach, nawet banałach. Oto pejzaż niemal idylliczny:

u schyłku lata drzewa pełne
liści, aleja kurzu i ludzi
w okularach słonecznych
o kunsztownej oprawie;
z prawej strony egzotyczna wieża,
z lewej ławki, jezioro.
Ale na tle tego pejzażu:
siedząc obok mnie pani

w kwiecistym kapeluszu
 łąwi osę
 w kuflu piwa

Osa w piwie

W Autoportrecie z okresu dojrzewania:

krocę maszeruję ideę
 pcham się
 niosę sztandar
 i butelkę po piwie⁶²

– i jeszcze taka kapitalna trawestacja z Mickiewicza:

wszędzie cząstkę swej duszy
 czy czegoś tam
 zostawił

Kolofon

Dochodzimy zatem do dwóch bardzo ważnych wyznaczników tej twórczości – dystansu i ironii. Dystans jest pochodną wspomnianego już wielokrotnie dążenia do obiektywizowania poezji, ironia jest estetyczną formą tego dystansu.

U źródeł „obiektywizującej” postawy poetyckiej Czerniawskiego leży pojęcie i idea „poezji prostej”. Jak chce Brzękowski, ma to być właśnie „poezja drobnych zjawisk życia codziennego nie otoczonych żadnymi mitami i w stanie surowym przeniesionych do wiersza. Jest to nawet »poezja naga«, zbudowana ze słów prostych i oparta na narracji”⁶³. To wszystko możemy znaleźć u Czerniawskiego – ale jakby „odinnione”, wyposażone w intelektualny bagaż i widziane z odległości. W tym świecie, pozornie prostym, rzeczywistość szybko i łatwo traci swój realny charakter:

Jest w obcym kraju
 nie rozumie co do niego mówią
 dlaczego się uśmiechają
 na rogu nie wie czy skręcić w lewo czy iść naprzód
 ma słabe rozeznanie w nowoczesnej technice
 i nie potrafi dobrać sobie w tłoczonym magazynie koszuli
 Ale podsuń mu tani kajet kratkowanych kartek
 a zdecydowane zdania złożone przypadkowym długopisem
 ujawnią fachowca
 który zna się na rzeczach i ludziach

Tak, to jest specjalista

⁶² *Ryby na piasku*, s. 104.

⁶³ Cyt. według A. Czerniawski, *Przedmowa*, [w:] *Ryby na piasku*, s. 37.

Dystans uzyskiwany jest także poprzez używanie specyficznych rekwizytów; rekwizytornię Czerniawskiego stanowi cała kultura, od mitologii poczynając, na XX wieku skończywszy. Poeta czerpie z filozofii i historii, literatury i malarstwa... Gdyby sporządzić (czysto mechanicznie) listę nazwisk lub imion występujących w najrozmaitszych kontekstach w jego utworach, to okazałoby się, że nie ma takiego kręgu kulturowego ani takiego okresu historycznego, z których postacie nie pojawiłyby się – albo nie mogłyby się pojawić – w tej twórczości. Agamemnon i Heraklit, Łazarz i Marta, Wittgenstein i Keats, Giotto i Freud, Monteskiusz i Palladio...⁶⁴. Ładunek intelektualny zdaje się w ten sposób dominować nad emocjonalnym. Szczególnie w opowiadaniach – nawet forma narracji w pierwszej osobie (*Kartofla*, *Brutalizacja Stefana Rudzkiego*) nie powinna być myląca. Podmioty liryczne i narratorzy to postacie wyposażone w dużą wiedzę, czasem imponującą. To „uczeni”⁶⁵. Poeta doctus...

Stąd wspomniana wyżej teza o synkretyzmie Czerniawskiego. W utworze *Pętla*⁶⁶ – *Złoty wiek* Cranacha sąsiaduje z istniejącym realnie *Landschaft bei Dachau* Adolfa H. (oczywiście Hitlera!) i *Wyspą umarłych* Böcklina; wiersz mówi o śmierci i przemijaniu, o „pętli czasu”. Zestawiając rekwizyty pozornie zupełnie do siebie nie przystające, posługując się zdaniami angielskimi i niemieckimi – osiąga poeta efekt perspektywy, kreuje postać, która „wie wszystko”, ponieważ jest „ponad wszystkim”.

Natomiast w opowiadaniach „to zestawienie jest jednocześnie zabawą stylistyczną, kolażem różnych rejestrów językowych, cytatów, aluzji, archaizmów, wulgaryzmów, fragmentów w paru językach obcych itd., co wzmacnia wrażenie absurdalności i znaczeniowej kakofonii. Cel tego wszystkiego? Czyżby tylko rodzaj firmy naśladowczej? Jeśli opisujesz chaos, pisz chaotycznie? Forma celowo otwarta na sprzeczne interpretacje, choć wyraźnie nieraz satyryczna? – Andrzej Busza: Tak, i w tym jest Czerniawski bardzo współczesny”⁶⁷. Broński używa określenia „nieobecność struktury”. I dodaje: „Czerniawskiego ratują ze szponów *irrelevance* [...] te same przymioty, które w swoim czasie uratowały Witkacego: obsesja filozoficzna i humor”⁶⁸.

Właśnie – humor, ironia, groteska są przejawem dystansu wobec wartości. O wadze tego problemu niech świadczy list Witolda Gombrowicza do autora *Części mniejszej całości*:

⁶⁴ Trochę to ryzykowna teza, ale w literaturze polskiej chyba jeszcze tylko Tadeusz Miciński mógłby się poszczycić taką „listą”...

⁶⁵ Lisiecka pisała o „nadmiarze świadomości”. Powtarzam tę uwagę za A. Buszą, *Dwugłós o Adamie Czerniawskim*, s. 103.

⁶⁶ „Puls”, zima 1983–1984, nr 20, s. 99–101.

⁶⁷ *Dwugłós o Adamie Czerniawskim*, s. 105.

⁶⁸ M. Broński, *Salatka egzystencjalna*, „Kultura” 1976, nr 11, s. 126–127.

„Zdanie moje takie, że powinien by Pan swój humor wydobyć z polityki, nie żeby ona sama w sobie była szkodliwa, ale że stwarza pewien schemat [...]. Trzeba przeskoczyć z felietonu humorystycznego na Humor Sam w Sobie, Humor Sztuki. Do czego, jak mniemam, ma Pan dane. To rozluźnienie w akcji i efektach, jakie Pan wprowadza, otwiera swoje możliwości. Ale... praca, młodzieńcze. To rozluźnienie też musi być ZORGANIZOWANE”⁶⁹.

Na zakończenie zasygnalizujemy jeszcze jeden problem do rozwinięcia. Odpowiednikiem przedstawionego wyżej dystansu wobec przedmiotu oraz dystansu wobec wartości – jest dystans wobec tworzywa, czyli języka. Według Wiesława Szymańskiego, Czerniawski „jest artystą najbardziej [wśród „londyńczyków”] świadomym tajników rzemiosła”⁷⁰. Poeta czerpie pełnymi garściami również z rekwizytorni języka, nie ucieka przed kolokwializmami, nawet wulgaryzmami, język filozofii przeplata językiem potocznym, bawi go eufonia i zdolność słów do ewokowania zaskakujących sensów. Jego poezja jest nieustannym dyskursem z – mową. Ale, jak pisze Czaykowski (i zapewne ma rację), „nie jest to jednak czyste wyrabianie z języka przedmiotów mniej lub bardziej estetycznych, lecz szczególnie rodzaj dyskursu, w którym myśl poddana zostaje co prawda spięciom stylistycznym, czy nawet zasadzie czystej jukstapozycji, ale niemniej zachowuje swoją stronę pojęciową”⁷¹.

*

Czerniawski jest świadomy nie tylko tajników rzemiosła. Jest także świadomy swojej roli jako poety. A ponieważ sam zajmuje się krytyką literacką, więc wie, co może mu grozić ze strony interpretatorów... *Ostatni wiersz* ma być „usprawiedliwieniem”, ale i – prośbą o ich litość (ta prośba jest typowa dla Czerniawskiego, zatem przewrotna):

Ten wiersz miał autorytatywnie podsumować
uzupełnić i zaokrąglić
postawić kropkę
nad światem i światem poezji
a tymczasem wymyka mi się
własnymi słowami
wyraża człowieka w rozterce [...]
popisuje się metaforą
gorszy starsze panie
irytuje cenzorów i teoretyków poezji [...]

⁶⁹ *Korespondencja Gombrowicz – Czerniawski*, „Oficyna Poetów” 1978, nr 1, s. 10. Czerniawski tak pisze o swojej fascynacji Gombrowiczem: „*Trans-Atlantyk* okazał się rewelacyjnym katalizatorem. Połączenie odwagi intelektualnej z olśniewającą pirotechniką formy i słowa wydały się początkującemu prozatorowi wzorem oszałamiającym”. Tamże, s. 7.

⁷⁰ W. Szymański, *Uwertura tragiczna*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 14.

⁷¹ *Dwugłos o Adamie Czerniawskim*, s. 104.

wiersz zamiast być klamrą
 co spina granice wyjaśnień i świeci objawieniem
 sam jest teraz jednym jeszcze przedmiotem
 który wymaga inwentaryzacji i klasyfikacji
 prosi się o zrozumienie wsparcie i współczucie

Ewa Nowakowska

Artykuł przepisała i zredagowała na podstawie maszynopisu Monika Midura

Summary

POETA DOCTUS (ON ADAM CZERNIAWSKI)

Ewa Nowakowska's archival article (written in the late 1980s) discusses and recapitalizes the then state of knowledge of the literary output of an émigré poet Adam Czerniawski, who in the late 1950s and the early 1960s was one of the pillars of the London literary group "Kontynenty." As the author particularly stresses, Czerniawski shared with his colleagues from the poetic group criticism of a post-Skamander patriotic, martyrological and nostalgic model of poetry, dominant in the émigré environment, as well as their fascination with the innovative poetry of the late Romantics, Norwid and Dickinson, and with both literary criticism and poetry of English modernists (Pound and Eliot, in particular). She turns the readers' attention to the way in which Czerniawski is rooted in the European culture, to his deep knowledge of philosophy, history of literature and art, to his exceptional awareness of the poetic craft, and to the close links between his literary works and his critical views. She draws from his critical works (essays, reviews, feature articles) and poems an outline of his aesthetic outlook, stressing the antinomies so characteristic for him: of aestheticism and factuality, of engagement in propagation and defence of his own views and the omnipresent irony and detachment.