

KROPLA CIEMNOŚCI

(notatki o *elegii uśpienia*)

– dla Tomasza Pietrasiewicza

1.

Oto wiersz:

godziny gorzkie bez godów
czarny druk na pożółkłych stronicach
jakby ze stromych schodów
spływała w mroku żywica

zwija się zaułek zawity
zagubiony we własnych załomach
tętnią mu rynsztoków żyły
rytmami dwoma

niebo sine niebo szare
domy szare domy sine
beznamiętnym obszarem
to niebo to miasto rodzinne

tylko myśli się miłość żywą
w myśli na bruku się klęka
naprawdę złotą niwą
faluje tylko piosenka

sen życie ujął
osłoda sen ciężki a nieważki
piękne zjawy sennie kołują
w krwawych ciemnościach czaszki

dni malowane zmierzchem
śniąc także jak zły list potargam

wtedy
kwiaty na gwiazdach wierzchem
rajskie ptaki obsiadają parkan
rzeką świateł ścieka śnieg zbrudzony
tęcz jest tyle tęcze lecą ulicą
jedna niesie konew
z żywicą

z żywicą
znów po ogniowych ogrodach
znowu ciemne korony
i w takt ociężałych kroków
spływa po czarnych schodach
żywica i miasto mroku¹

Pogrążające się w mroku miasto. Zadrukowane pożółkłe kartki. Cieknąca żywica. Topniejący śnieg. Ciemny nurt i tęczujący strumień. Sen i rozbłysk. Gorzki, mroczny, sączący się czas i moment świetlistej epifanii. Opadanie, zapa-

¹ J. Czechowicz, *elegia uśpienia*, w: idem, *Wiersze*, wybrał i przedmową poprzedził Cz. Miłosz, Warszawa 1997, s. 113-114. Wstępną wersję wiersza opublikowało „Słowo Polskie” w roku 1931 (nr 354); po gruntownym przepracowaniu Czechowicz włączył utwór do tomu *ballada z tamtej strony* z roku 1932 (przedruk pierwodruku: J. Czechowicz, *Wiersze*, wstęp R. Rosiak, wiersze oryginalne zebrali i do druku przygotowali S. Piętak, S. Pollak, J. Śpiewak, wiersze dla dzieci zebrali i do druku przygotował Cz. Janczarski, przekłady zebrali i do druku przygotował K. A. Jaworski, Lublin 1963, s. 341). Sformułowania „Oto wiersz” używa Czechowicz w *Poemacie o mieście Lublinie*.

danie w sen. Echo kroków, szum płynącej po bruku wody i senna inkantacja. Tak można z grubsza naszkicować rzeczywistość opisaną w *elegii uśpienia*. Można też dopowiedzieć, że jej charakter i dynamikę określają wyraziste napięcia ufundowane na kontrastowych zestawieniach, że w antynomiczne pary układają się jakości najbardziej podstawowe, niepokojąco oczywiste: jawa – sen, góra – dół, światło – ciemność, gorzki – słodki. I właściwie to wszystko. W pewnym sensie pozostajemy bezradni wobec amorficznej natury tego świata, wobec gęstniejącej w nim tajemnicy. Mroczniejące miasto kusi, przyzywa, nawołuje. Jego zawiła topografia składa niejasne obietnice – nagłych godów, zawrotnych rozjaśnień. W ich blasku odśłania się coś, co zwykle okryte jest ciemnością i ciszą. I jednocześnie to samo miasto – zamiera na ustach nocy.

2.

Jeśli zgodzić się, że tytuł bywa nie tylko emblematem, ale i esencją wiersza, że obrysowuje granice ewokowanej w nim rzeczywistości, że trafia w jej semantyczne centrum i zarazem nakreśla kierunki interpretacyjnych poszukiwań, to warto zapytać, o czym mówi wyrażenie wysunięte przez Czechowicza na tytuł utworu zamykającego zarówno *balladę z tamtej strony*, jak i kończący ją elegijny tryptyk.²

3.

Zwrot „elegia uśpienia” ustanawia mocny związek między żałobną tonacją i zapadaniem w sen. Głos smutku zestraja z ubywaniem jawy. W jednoznaczny sposób określa też przynależność gatunkową tekstu i tym samym staje się wyraźnym sygnałem literackości. Podpowiada, że mamy do czynienia z utworem,

² Wyjątkowo mocna pozycja wiersza w strukturze tomu (podwójnie wygłosowa i wzmocniana dodatkowo przez nawiązania do *pieśni* otwierającej *balladę z tamtej strony*) warta jest osobnego namysłu – kwestię pozostawiam jednak poza marginesem czynionych tu uwag.

który chce pamiętać o swoich odległych antenatach. Dopowiedzmy zatem, że nowoczesna elegia – a więc i elegia Czechowicza – wywodzi się z klasycznej liryki żałobnej, jednak z dawną poezją lamentacyjną łączy ją już niewiele. Zwykle jedynie ton – nostalgii, żalu, zwątpienia, rezygnacji, goryczy. Niekiedy styl – poważny, spokojny, jasny. Rzadko – uobecniiana wprost funeralna tematyka. Częściej poczucie, że wiersz, który stara się odpowiedzieć grozie śmierci, uderzeniu niepowetowanej straty – staje się jej echem, udziela jej głosu.

4.

Temat i charakter utworów elegijnych z reguły dookreślany jest przez zastosowanie epitetu – jak w *Elegii dziecięcej* Baczyńskiego, lub za sprawą konstrukcji z przymikiem – jak w *Elegii o ziemi rodzinnej* Balińskiego, *Elegii dla N. N. Miłosa*, czy *Elegii na odejście* Herberta.

W przypadku *elegii uśpienia* sytuacja jest mniej typowa. Zestawienie rzeczownika i przydawki dopełniaczowej w podstawowej swojej funkcji wyraża posesywność. Tytuł ukuty przez autora *nic więcej* mówiłby więc o elegii wypowiedzianej przez uśpienie (czy też o uśpieniu wypowiedzającym elegię) i miałby konstrukcję analogiczną do tej, którą posłużył się Wat w *Elegii biurokraty* (gdzie podmiotem wypowiedzi jest tytułowy biurokrata). Ale „elegia uśpienia” to również elegia wypowiedziana w związku z uśpieniem, czy po prostu – elegia na uśpienie (jak elegię na unicestwione sztetle jest *Elegia miasteczek żydowskich* Słonimskiego).

Na tym jednak nie koniec. Niejednoznaczność tytułowego sformułowania wiersza Czechowicza pogłębia się, jeśli pamiętać, że wolno je czytać w kontekście analogicznie zbudowanych wyrażen dobrze osadzonych w polszczyźnie – takich jak „jęk rozpaczy”, „słowa otuchy”, „gest przebaczenia”, czy takich tytułów jak *Pieśń pojednania* Edwarda Leszczyńskiego. A to oznacza, że *elegia uśpienia* nie tylko jest wypowiedziana w związku z uśpieniem, nie tylko wyraża uśpienie,

ale również jest jego głosem – tworzy dla uśpienia przestrzeń i zarazem sama staje się uśpieniem.

5.

Drugi człon tytułu to dopełniacz rzeczownika odczasownikowego „uśpienie”, który pochodzi od czasownika dokonanego „uśpić”. W polu asocjacji wyznaczonym przez koniunkcję tych form pojawiają się znaczenia związane zarówno ze stanem uśpienia, jak i z procesem usypiania. Będzie wśród nich mocne wskazanie na granicę jawy i snu – trwanie na tej granicy i przekraczanie jej, wchodzenie w rzeczywistość snu, przebywanie w jego amorficznym wnętrzu. Będzie – szczególnie ważna dla elegii Czechowicza – sugestia usypiającej, sennej atmosfery i narastającej za jej sprawą stagnacji. Sugestia czegoś nieostrego – zamazanego, nieokreślonego, czegoś, co wymyka się postrzeganiu, skrywa się za bezkształtem, zatraca się w braku ostatecznej formy. Trwać w uśpieniu to przebywać poza granicami jawy – pośród snów. Ale również – w ukryciu, w utajeniu. Uśpić oznacza też – zmylić, zwieść. A to z kolei prowadzi w stronę zagubienia, dojmującej niepewności, poczucia, że wszystko jest czymś innym niż się wydaje.

6.

U Czechowicza w uśpieniu pogrąża się miasto – zalewane przez mrok, nasiąkające ciemnością, wypełniane żywicą. W uśpieniu pogrąża się też ten, kto mówi. Wszystko, o czym opowiada się w wierszu, wszystko, co zostaje wypowiedziane – przekracza granicę jawy, przechyla się w sen. Ten ruch sprawia, że świat zmienia swoją naturę. Traci uchwytny fundamenty. Jego osnową stają się przepływające obrazy i dźwięki. Ich senne kołowanie myli tropy, gubi się we własnych nawrotach. Ale zarazem ujęte zostało w czytelnie zarysowane ramy dwuczłonowych konstrukcji. Dwie tematyczne osie, dwie dominanty i rozrasta-

jące się wokół nich dwa pola semantyczne organizują dwie części wiersza. Pierwsza – związana z sytuacją lektury, obejmuje cztery początkowe strofy. Druga – osadzona w rzeczywistości snu, to cztery ostatnie całości. Obie części wchodzą ze sobą w złożone relacje. Zostały wyraźnie rozdzielone cezurą wyznaczaną przez mocne stwierdzenie: „sen życie ujął”.³ Łączy je jednak czytelna siatka wzajemnych podobieństw, odwróceń i kontrapunktów. Zmieniająca się stopniowo grafia sprawia, że różnią się już na pierwszy rzut oka, ale w obu pracują te same wewnętrzne porządki – brzmieniowych zestrojeń i podążających za nimi asocjacyjnych powiązań.

7.

Wykreowana w wierszu rzeczywistość jest przestrzenią uśpienia –

sen życie ujął
osłoda sen ciężki a nieważki
piękne zjawy sennie kołują
w krwawych ciemnościach czaszki

I jest zarazem miejscem lektury –

godziny gorzkie bez godów
czarny druk na pożółkłych stronicach
jakby ze stromych schodów
spływała w mroku żywica

³ Siła tego zdania bierze się między innymi stąd, że słychać w nim echo poruszających słów Kochanowskiego: „Niemasz, niemasz nadzieje. / Ujął ją sen żelazny, twardy, nieprzespany. / Już letniczek pisany / I uploteczki wniwecz, i paski złożone – / Matczyne dary płone.”; przywołuję obszerniejszy fragment *Trenu VII*, bo ostatnie z przytoczonych zdań rzuca być może światło na siódmą całośćkę *elegii uśpienia*: „dni malowane zmierzchem / śniąc także jak zły list potargam” (vide: J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie*, t. 2: *Treny*, oprac. M. R. Mayenowa, L. Woronczakowa oraz J. Axer, M. Cytowska, Wrocław 1983, s. 61).

W tym napięciu odsłania się ukryta tożsamość zawłaszczającej siły czytania i snu, głębokie podobieństwo sennej materii i materii tekstu.

8.

Otwierająca *elegię uśpienia* strofa jest rozbudowanym porównaniem. Pierwszy jego człon tworzą zestawione ze sobą – mijające godziny i przewracane stronic. Drugi – to obraz, którego dominantą jest powolne, nieprzerwane i zarazem niemal niezauważalne ściekanie.

Gorzkie godziny mają w sobie coś z tej aury, która każe myśleć o lamentacjach *Godzinek*, o ciemnej nucie *Gorzkich żalów*. Ale jest w nich też cień zgorzknienia i rozgoryczenia. Przywołują dosłowną gorycz i gorycz zlektykalizowaną, której smak każe poczuć językowy nawyk w wyrażeniach takich jak – „gorzki chleb”, „gorzkie łyzy”, „gorzkie słowa”. Godziny bez godów to czas pogrążony w goryczy – czas bez radości, usytuowany na antypodach świętowania, wyzbyty weselnej beztroski. Czas nużącej codzienności. Przykra i jałowa powszedniość – odwrócenie podniosłej atmosfery świąt.⁴ I taki właśnie czas zestawiony zostaje z obrazem pożółkłych stronic. Pokrywający je „czarny druk” skupia w sobie ten mozolny nurt, który tworzą „godziny gorzkie bez godów”. Jednocześnie dukt druku wyznacza koleinę zstępującą w ciemność i każe domyślać się w niej czegoś, co jest jak sącząca się żywica. Jej powolne ściekanie tworzy wzór dla ruchu lektury, zestraja się ze schodzeniem „po czarnych schodach” w głąb nocnego miasta, w głąb gęstniejącego mroku. Dopowiedzmy więc, że naszkicowane w *elegii uśpienia* „miasto mroku” to „miasto rodzinne”, które ktoś, kto mówi w wierszu, rozpoznaje jako „niebo sine niebo szare”. W to

⁴ *Słownik warszawski* – notujący słownictwo z czasu, kiedy kształtowała się językowa wrażliwość poety – zestawia następujące znaczenia wyrazu „gody”: biesiada, feta, libacja; radość, rozkosz; wesele (uczta weselna); święta Bożego Narodzenia, Nowy Rok (vide: t. 1: A-G, Warszawa 1900). Dzisiaj podstawowe znaczenie to: „uroczystości, zwłaszcza weselne, połączone zwykle z wystawnym przyjęciem z tańcami” (*Słownik języka polskiego*, red. nauk. M. Szymczak, t. 1: A-K, Warszawa 1988).

dziwne, odwrócone niebo prowadzi tętniący rynsztokami „zaulek zawity / zagubiony we własnych załomach”. Schodzi się w nie po stopniach „stromych schodów”. Co to za stopnie? Te za drzwiami, prowadzące w ciemności do sieni i dalej – w noc? Te spadające w Lublinie po skarpach ku niżej położonym ulicom? Czy może te z kabalistycznej wizji Drugiej Strony – stopnie „gmachu zła” wyłaniające się coraz niżej ze „skłębionego, gęstego mroku”, spośród „ogniowego dymu” rozprzestrzeniającego się „w krętych zwojach”, w miejscu, gdzie „kłębią się zmieszane wszystkie [...] rodzaje ciemności” i „nieskończoność staje się skończonością”?⁵ Nie wiemy. Pewna jest tylko ciemność – czerń druku odbijająca w sobie mrok miasta. Z ciemnej tonacji wyłamuje się jedynie kolor zadrukowanych stron. I jest on jak zapowiedź ogniowych ogrodów, pierwszy poblask rzeki świateł, która w końcu załśni ruchliwą, tęczującą barwą, by na moment potargać zapadającą noc. Ten rozbłysk sprawi, że ciemność przybierze na sile. Odślonią się jej „ciemne korony”, wezbrany nurt żywicy porwie „miasto rodzinne” i zmieni je w „miasto mroku” – wypalone, głuche, zstępujące po stopniach „czarnych schodów” do miejsca, o którym nie dowiemy się niczego.

Wszystko to ma swój początek w ruchu lektury – mozolnej, upartej, rozwijającej się pod dyktando czegoś, co jest niczym „takt ociężałych kroków”. To dlatego tok wiersza posłuszny jest rytmom, dyktują go współbrzmienia, dlatego słowa i obrazy odpowiadają sobie echem, tworzą asocjacyjne ciągi. Nawarstwiający się odesłania błędzą „we własnych załomach”, schodzą w głąb gorzkiej, żywicznej ciemności, podążają za obietnicą skrytych w niej znaczeń. To rozrastanie się symbolicznych przestrzeni ma w sobie siłę snu. I jest też ulotne – niczym sen. Czechowicz napisze –

sen życie ujął

osłoda sen ciężki a nieważki

⁵ Vide: *Sitra Achara („Druga Strona”), w: Opowieści Zoharu, przeł. z hebr. i komentarzem opatrzył I. Kania, Kraków 1994, s. 196-205; przytoczone wymyki: s. 196, 197, 199, 205.*

piękne zjawy sennie kołują
w krwawych ciemnościach czaszki

Brak wagi jest tu nie tylko lekkością sennych rojeń. Jest też przekreśleniem ciężaru świata. Zagarniający wszystko sen odbiera życiu jego solenność – obłaskawia je, bierze we władanie, narzuca mu własną formę, wyznacza nowe granice. Sprawia, że w „godziny gorzkie bez godów” zakrada się „osłoda”. Twardą realność istnienia zmienia w taniec zjaw. Ich piękno ma w sobie coś z lotności żywicznego zapachu. I zarazem zdaje się być gęste – niczym żywica.

9.

Rzeczywistość kreowana w *elegii uśpienia* osuwa się w sen. Nie stanowi spójnej, jednolitej przestrzeni. Wręcz przeciwnie. Naśladuje ruch wyobraźni uwolnionej spod ciężaru jawy. Gmatwa się. Tworzy wyrwy we własnej materii. Przerzuca nad nimi nagłe mosty. Z potocznych obrazów czyni figury o złożonej semantyce. Otacza je tkanką symbolicznej instrumentacji. Zmienia ich naturę. Zaciera granice realności i wyprowadza spoza nich nową postać świata. Jego istnienie ujęte jest w nawias snu, ale jest też mocno utwierdzone w sobie. Krzewi się w przestrzeni, którą samo tworzy. Jak czytanie. Jak błądzenie zaułkami miasta.

10.

Czechowicz każe nam zobaczyć kogoś pochylonego nad pożółkłą książką. Zanurzonego w lekturę. Czytającego uparcie – pod prąd gorzkich godzin, na przekór znużeniu. Rytm czasu nie daje wytchnienia, ale z jego monotonnego biegu wyprowadzić można inny nurt. Inicjuje go ściekająca „ze stromych schodów” żywica. Zamyka – „miasto mroku” spływające „po czarnych schodach”. W taką ramę ujęty zostaje wzbierający potok obrazów – wijący się zaułek, strugi

rynsztoków, sfruwające na parkan rajskie ptaki, tęcząca rzeka światła, wylewane z tęczowej konwi strumienie żywicy. Wszystko to ścieka, spływa, opada – wzdłuż wertykalnej osi. Z biegiem wiersza zstępujący ruch przybiera na sile. Równie też jego skala. Załączkiem tej dynamiki jest sączenie się żywicy. Rozwinięciem – tajanie śniegu.

Gęsta, wonna, opalizująca materia żywicy jest ważnym elementem religijnej wyobraźni i wspartych na niej rytuałów. Jej gorzka woń – zmieniająca się w aromat kadzidlanego dymu – odsyła do tego, co eteryczne, duchowe, sakralne. W porządku symbolicznym żywica oznacza – nieśmiertelność, nieprzemijający pierwiastek życia, jego trwającą poza czasem esencję. W polszczyźnie ten krąg znaczeń dobrze oddaje samo brzmienie wyrazu, w którym słychać echo takich słów jak: żyw, żywy, żywot, żywotny, żywiołowy, a także: żywić i ożywiać.⁶ Czechowicz powiąże żywicę z tęczą i wzmocni tym samym jej asocjacyjny związek z kręgiem sakralnych wyobrażeń.

Nagłosową sylabę „żywicy” podejmują „żyły” – również ściśle związane z życiem. Płynie w nich krew miasta – nieczystości rynsztoków i topniejący „śnieg zbrudzony”. Ta materia roztopów jest zwiastunem kresu zimy, zapowiada odrodzenie się życia. Ale sama zmierza w odwrotnym kierunku. W tającym śniegu pracuje bowiem energia rozpadu. To ona uwalnia tętniący, żywy nurt. Pozwala wodzie zaśnić nieziemskim blaskiem. Sprawia, że rynsztok staje się „rzeką światła”, w której nurtach – „tęcz jest tyle tęcze lecą ulicą”. Buzującą siłę tej energii słychać w rytmie wiersza, w modelunku fraz, w stłoczeniach dźwięków, w ich krótkim, pospiesznym oddechu. I zarazem to właśnie ta siła porywa wszystko w dół – prowadzi „po czarnych schodach” ku otchłani. Figurą tego ruchu jest „zaułek zawiły” – kręty, powikłany, zagadkowy, ciemny. Nie można go przejść –

⁶ Brückner notuje dawne formy osobowe czasownika „żyć”: „żywę”, „żywiesz”, „żywący”, i zestawia je z „żywy”, od którego to słowa wywodzi między innymi „żywicę” (vide: A. Brückner *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927, s. 669, 670).

zwija się, mota, wycofuje, zacieśnia, nawija się sam na siebie, więźnie w sobie, niknie za własnymi załomami, by wreszcie zupełnie się w sobie zagubić. W taki sposób odsłania się coś, co jest nieprzeniknione – nieuchwytnie, ciemne, ukryte.

Podążanie za zwijającym się zaułkiem, schodzenie coraz niżej szlakiem załomów i zawłości – jest trzymaniem się tętniącego nurtu. Ten nurt jest w *elegii uśpienia* nurtem życia. I jest też nurtem poezji wychodzącej naprzeciw ciemności. Jean Delumeau w swojej *Historii rajy* powiada, że droga, którą przemierzy jego czytelnik, podobna jest do labiryntów wijących się na posadzkach średniowiecznych katedr: „owe labirynty wiodą czujnego i wytrwałego pielgrzyma do niebiańskiej Jeruzalem”.⁷ Ktoś, kogo głos słyszymy w wierszu Czechowicza, ma przed oczami „czarny druk na pożółkłych stronicach”. Kiedy podniesie wzrok, ukaże mu się zawila, labiryntowa struktura – „miasto rodzinne”. Ujrzy je w rozbłysku – przemienione. Ale zobaczy też, że jest to „miasto mroku” spływające „po czarnych schodach” w otchłań ciemności – otwierający się „beznamiętnym obszarem” negatyw „nowego Jeruzalem, które zstępuje z nieba”.⁸

11.

Czytamy w *elegii uśpienia* –

zwija się zaułek zawily
zagubiony we własnych załomach
tętnią mu rymsztoków żyły
rytmami dwoma

Ten zdwojony rytm uobecnia się w wierszu na różne sposoby. Brzmi w wielu rejestrach. Zostaje podbity i zwielokrotniony. Jego puls słyhać najlepiej u samych podstaw świata przedstawionego – w instrumentacyjnych zabiegach,

⁷ J. Delumeau, *Historia rajy. Ogród rozkoszy*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1996, s. 6.

⁸ Cytat za *Biblią Wujka*. Ap 3, 12.

w powrotach brzmień i powiązanych z nimi znaczeń. Ale słycać go teź w rządzonej składnią konotacji warstwie symbolicznych odesłań. Porządek tych zestawień tworzy osnowę ewokowanej rzeczywistości i zarazem staje się jej podstawowym budulcem.

12.

Dwukrotnie w wierszu następujące po sobie wersy powtarzają tę samą strukturę rytmiczną. W strofie trzeciej –

niebo sine niebo szare
domy szare domy sine

I w siódmej całości –

rajskie ptaki obsiadają parkan
rzeką światła ścieka śnieg zbrudzony

W obu obrazach skorelowane zostają ze sobą dwa porządki – górny i dolny. W obu rytm góry okazuje się rytmem dołu. Pierwszy dystych zespała z siłą chiazmu – niebo i miasto. Sprawia, że przestrzenie rozrastające się wokół tych motywów odbijają się w sobie nawzajem, otwierają się tym samym „beznamiętym obszarem”, zlewają się w jednej kolorystycznej tonacji. Lustrzana optyka miasto czyni niebem. W niebie pozwala rozpoznać – „miasto rodzinne”. To niebiańskie miasto stanie się miejscem, w którym dojrzeć można „rajskie ptaki” ponad „rzeką światła”. Takim blaskiem zalśni „śnieg zbrudzony” – topniejący, tętniący w żyłach miasta, okrywający miejski bruk ruchliwą, tęczującą poświatą. Jej przejrzysta połyskliwość przywodzi na myśl obraz mesjańskiej Jeruzalem. Mówi się o niej w *Objawieniu*. „a samo miasto złoto czyste, podobne szkłu czystemu”. I dalej: „a ulica miasta złoto czyste, jako szkło przezroczyste”.⁹ Uliczny

⁹ Cytat za *Biblią Wujka*. Ap 21, 19. 22.

bruk i blask złota pojawiają się obok siebie w strofie zamykającej pierwszą część *elegii uśpienia* –

tylko myśli się miłość żywą
w myśli na bruku się klęka
naprawdę złotą niwą
faluje tylko piosenka

Niwa to „ziemia uprawna” lub „łan”. Starsze słowniki podają też jako jedno ze znaczeń – „żniwo”.¹⁰ Niwa w wierszu Czechowicza jest konwencjonalnie złota – jej barwa odsyła do obrazu dojrzałego zboża. Ale niwą „naprawdę złotą” jest – jak czytamy – „tylko piosenka”. Wolno więc może powiedzieć, że to piosenka czyni z bruku falującą niwę. I sama jest jej blaskiem. A skoro metonimią piosenki jest niwa, to jest nią też miłość. Ścisła relacja łącząca „miłość żywą” ze „złotą niwą” zostaje przypieczętowana spajającym te wyrażenia rymem. Ustanawia się w ten sposób mocny związek pomiędzy życiem i śpiewem – pomiędzy piosenką i tym wszystkim, co inicjowane jest przez motyw żywicy i biegnie przez „rynsztoków żyły”, „miłość żywą”, „życie”, „konew z żywicą”. I odwrotnie. Nurt rozlewającego się życia zestrąja się z tym, co leży u samych początków *elegii uśpienia* i wypowiedanego w niej świata – z otwierającym wiersz wskazaniem na przynależność gatunkową (a tym samym na literackość) oraz z inicjalnym obrazem zadrukowanych stronic, nad którymi – jak wolno sądzić – pochyliła się ktoś, kto czyta. Być może właśnie on myśli „miłość żywą”. Jednak to nie myśl przynosi plon. Prawdziwe żniwo zbiera piosenka, której śpiewna natura pozwala jednocześnie nucić i śnić – godzić sprzeczności, zestrąjać odmienne rytmy. Piosenka – falująca „złotą niwą”. Przechowująca w sobie szelest dojrze-

¹⁰ Vide: *Słownik warszawski*, t. 3: N-Ó, Warszawa 1904; M. S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 3: M-O, Lwów 1857.

łych kłosów. Ich barwę – odsyłającą do eschatologicznego blasku. I zapowiedź żniw – również tych ostatecznych.

13.

Powiada Czechowicz, że aby mógł zajaśnieć nieziemski blask, by świat otworzył się kaskadą obrazów – trzeba „dni malowane zmierzchem” podrzeć niczym „zły list”. Trzeba potargać świat, który jest – złym malowidłem i złą wieścią. I trzeba uczynić to – „śnić”. A wtedy?

wtedy

kwiaty na gwiazdach wierzchem

rajskie ptaki obsiadają parkan

rzeką światła ścieka śnieg zbrudzony

tęcz jest tyle tęcze lecą ulicą

jedna niesie konew

z żywicą

Darcie złego listu jest figurą przekreślenia landszaftu rzeczywistości i jest zarazem metonimią „katastrofy o świetlistych skrzydłach”, która sprawia, że na niebie odsłaniają się „nowe kwiaty, nowe gwiazdy”.¹¹ Zlatują się „rajskie ptaki”. Światło leje się potokiem – tęczyje feerią barw, gęstnieje, zmienia się w żywicę. Co to za strumień? Dante zobaczył go tak:

Ujrzałem światłość w postaci potoku:

Światłość ognistą między brzegów dwoje,

Malownych barwą wczesnej pory roku.

¹¹ Pierwszy wyimek pochodzi z *Dziennika złodzieja* Jeana Geneta (przeł. P. Kamiński, Gdańsk 1992, s. 160). Drugi – z *Pożegnania*, którym Rimbaud zamyka *Sezon w piekle*; w kontekście okalających go zdań brzmi tak: „Stworzyłem wszystkie święta, wszystkie triumfy, wszystkie dramaty. Próbowałem wymyślić nowe kwiaty, nowe gwiazdy, nowe ciała, nowe języki. Wierzyłem, że zyskuję nadprzyrodzone siły.” (A. Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, przeł. A. Międzyrzecki, wstęp J. Hartwig, Warszawa 1998, s. 47).

Ze strugi iskier wytryskały roje
I zapadały w ukwieconej błoni
Niby rubiny w złociste zawoje.¹²

Jan widział: „rzekę wody żywota, jasną jako kryształ”.¹³ A ptaki? To one mieszkają w napowietrznych „ogniowych ogrodach”. Łączą górę z dołem. Górny ogród, usytuowany ponad rozgwieżdżonym niebem – przenoszą na ziemię. Swoim wielobarwnym trzepotem sprawiają, że – „tęcz jest tyle tęcze lecą ulicą”. Ich obecność każe też pamiętać o tym ogrodzie, który za *Pieśnią nad pieśniami* określa się jako *hortus conclusus* – „ogród zamknięty”.¹⁴ Ten mistyczny ogród dawni malarze przedstawiali jako miejsce ukryte za ogrodzeniem, na którym przysiadają ptaki. I jeszcze tęcza niosąca „konew z żywicą”. Jak rozumieć ten obraz? W klasycznej ikonografii tęcza jest personifikacją źródła. W topice biblijnej – wskazuje na nadziemski blask, zaświadcza o nierozzerwalnym związku łączącym niebo z ziemią, a w eschatologicznych wyobrażeniach ziemską rzeczywistość włącza w niebieski porządek. U Czechowicza tęcza jest źródłem płynącej żywica. Jeśli jest to *fons signatus* – „zdrój zapieczętowany”, zstępujący wraz z ptakami z wysoka i łączący się z „rzeką światła”, to jest to też zdrój, z którego wylewa się mrok – gęsty niczym żywica, zalewający miasto, porywający je ze sobą ku przepaści.

14.

W opisywanym przez Czechowicza mieście rzeczy tracą swoją stałą formę. Trwają roztopy. Zapada zmrok. W ciemności słychać tętniące ryszotki, którymi „ścieka śnieg zbrudzony”. Z tego nurtu wyłoni się wizja – na poły eschatologiczna, na poły genezyjska. Załśni i osunie się w mrok. Zestawiam te motywy

¹² Fragment *Raju* (pieśń 30, w. 61-64) przytaczam w przekładzie E. Porębowicza.

¹³ Cytat za *Biblią Wujka*: Ap 22, 1.

¹⁴ Wyimek za *Biblią Wujka*: Pnp, 4, 12.

raz jeszcze, by przypomnieć, że w podobnej konfiguracji pojawiają się w kabalistycznych komentarzach odnoszących się do biblijnego opisu stworzenia, a dokładnie do drugiego wersetu *Genesis*:

A ziemia była pusta [*tohu*] i próżna: i ciemności były nad głębokością: a Duch Boży unaszał się nad wodami.¹⁵

To niezwykle zdanie *Zohar* wyjaśnia między innymi tak:

W łonie wód leżał śnieg; dzięki mocy w nim zawartej wyszła z niego brudna szumowina, w której rozgorzał tęgi ogień, a w nim wytworzyły się brudy i powstało *tohu* [chaos].¹⁶

Czym jest ów „tęgi ogień” emanujący z siebie „brudy” i wraz z nimi *tohu* – pozbawiony kształtu bezład leżący u podstaw wszystkiego, co jest? W *Zoharze* powiada się, że „tajemny sens tęgiego ognia” stanowi ciemność, która jest „ogniem najsilniejszym ze wszystkich ogni”.¹⁷ To ona zagarnia istnienie i obraca je w popiół, wyciera do cna. O tym pochłaniającym mroku Czechowicz napisze –

znów po ogniowych ogrodach
znowu ciemne korony

Nocne miasto – opustoszałe, wypalone. Mające w ciemności zarysy dachów i wież. Niewątpliwie to właśnie powinniśmy zobaczyć. Ale może nie tylko to. Może w okrywającej wszystko pomroce widać coś więcej. Raz jeszcze *Zohar*:

¹⁵ Cytat za *Biblią Wujka*, w lekcji *Biblii gdańskiej*. „A ziemia była niekształtowa [*tohu*] i próżna, i ciemność była nad przepaścią, a Duch Boży unaszał się nad wodami” (w nowszych przekładach *tohu* oddaje się jako „bezład” lub po prostu „chaos”).

¹⁶ „A ziemia była chaosem i pustkowiem...”, w: *Opowieści Zoharu...*, s. 207.

¹⁷ *Ibidem*, s. 207, 208.

Zobaczcie sami: Święty, niech będzie Błogosławiony, tworzy tam, w Górze, dziesięć Koron, Diademów świętych, którymi się wieńczy, w które się przystraja [...]. Naprzeciwko nich, na Dole, jest dziesięć [innych] Koron, które nie są święte i złączone są ściśle z brudem.¹⁸

Tak postaciuje się zło. Jego zstępujące stopnie to zarazem – „ciemne korony”. I właśnie one wieńczą opisany przez poetę akt.

15.

W *elegii uśpienia* świat wyłania się z ciemności i w ciemność powraca. Po między tymi biegunami rozciąga się rzeczywistość formowana z materii mowy. Jej załączek stanowi „czarny druk na pożółkłych stronicach” – litery spokrewnione z najgłębszym mrokiem. Z tego miejsca spotkania nieskończonego ze skończonym sączy się żywica wiersza – rytmy, brzmienia, odpowiadające sobie echem słowa, krystalizujące się wokół nich obrazy. Tak poezja odpowiada nocy. W jej nieokreśloną głębię spływa żywica słów, kropla ciemności, *elegia uśpienia*.

¹⁸ *Sefirot Grzechu*, w: *Opowieści Zoharu...*, s. 206.