

ANDRZEJ TYSZCZYK

Lublin

APOKALIPSA NEGATYWNA JÓZEFA CZECHOWICZA

APOKALIPSA NEGATYWNA

Cień kraty ołowiany, cień siekący twarze.
A siwość szyb matowych martwym ludzi mrozem.
Tysiąc lat i tysiące o winie i karze
szumi kratą wiecznością, posągiem i łożem.
Unosiłem się kiedyś nad rzeszą jaskółek
(u grzmiących źródeł czasu wirowało czółno)
wiatr dął w Apokalipsy stronice nieczułe.
Malał wieczór. Śpiewano. Jarzyło się próchno.
To dobrze widzieć zwykłe zakątki podwórka!
Katarynka w nich głośna, niebo z amarantu,
balkony coś jak sieci na słońce, laurka.
W klatce schodowej sufit wyższy od dyszkantów.
Dzień jak codzień. Jak dyszel na targu miasteczka.
Dzieciństwo ciepłe miewa syn człowieczy...
Morzem przez pianki złote idzie steczka.
Słabo jej blask ochrania a i on nie leczy.
Skoś szare cienie kraty nocą jeszcze „szarszą”
straszą nikłe żarówki w szyb rzece czy łasze.
Poeto, już ci wzięto nawet śmierć monarszą!
Kraty szumią okrutnie:

Tak zawsze... na zawsze...

*Apokalipsy negatywnej*¹ nie czyta się łatwo. Poszczególne obrazy i metafory, owszem, noszą znamiona Czechowiczowskiej celności i na ogół same w sobie są czytelne. Inicjalny „cień kraty ołowiany [...] siekący

¹ Teksty utworów cytowane na podstawie wydania: J. C z e c h o w i c z, *Wiersze*, zebrali i do druku przygotowali S. Piętak, S. Pollak, J. Śpiewak, Cz. Janczarski, K. A. Jaworski, wstęp R. Rosiak, Lublin 1963.

twarze” to zjawisko optyczne, które można sobie wyobrazić, „matowa szyba” porównana do okna skutego mrozem, jest jak ono nieprzezroczysta, wyrażenie „balkony [...] jak sieci na słońca” – ewokuje skojarzenie ażurowych balustrad z siatką na motyle. Są w utworze i migotliwość symboliki Czechowiczowskiej, i nagłe zmiany tonacji barwnej (jasne – ciemne), są obrazy wizyjne i cały szereg charakterystycznych dla jego twórczości motywów: miasto, rzeka, źródło, czółno, morze, steczka. Nie od razu jednak układa się to w spójną semantycznie i kompozycyjnie całość. Tekst jest hermetyczny, zbyt hermetyczny, nawet jeśli uwzględnić, że czytelnik ma ogólną orientację w zasadach poetyki Czechowiczowskiej. Po wielu bezskutecznych lekturach można ulec zniechęceniu i uznać winę po stronie tekstu, w jego niedopracowaniu artystycznym czy nie do końca przemyślanej koncepcji. Doznawałem podobnej rozterki, nie mogąc uchwycić jakiejś zasady organizującej całość semantyczną utworu. Dopiero koncentracja na tropie genologicznym, jawnym i tytułowym przeciw, wprowadza logiczną motywację hermetyczności i nieprzejrzystości semantycznej tekstu, wszak apokalipsa z zasady przedstawia coś, co rozgrywa się w planie niejasnych i tajemniczych obrazów i czego sens wymaga trudu odczytania i wykładu. Niemniej jednak owo dysonansowe wrażenie nieprzejrzystości pozostaje i każe pytać o jej sens: czy jest to efekt zamierzony i motywowany koncepcją utworu, czy przypadkowy i artystycznie negatywny? Rzecz ciekawa, że *Apokalipsy negatywnej* nie przedrukowuje ani Kłak w wydaniu BN (1970), ani Różewicz w swym autorskim wyborze (1967, 1987), ani Miłosz i Szewc (1994). Przedrukowuje ją Zięba (1974) i Zadura (1982), ten ostatni jednak, jak sam przyznaje, nie jest znawcą ani wielbicielem poezji Czechowicza.

W warstwie estetycznej brak przede wszystkim owej tak zrosniętej z poezją Czechowicza muzyczności, którą poeta wypracowywał głównie w materii wiersza wolnego i nieregularnego. *Apokalipsa negatywna* podąża tokiem dość monotonnego 13-zgłoskowca ze średniówką po 7 sylabie, wyjątek stanowią dwa wersy 11-zgłoskowe. Składnia prosta, opisowa, najczęściej o toku bezprzerzutniowym. Wyróżniają się frazy wizji genezyjskiej, pobrzmiewające nieco Słowackim: „Unosiłem się kiedyś nad rzeszą jaskółek”. Ale obok kontrastowo różna: „Skroś szare cienie kraty nocą jeszcze «szarszą» / straszą nikłe żarówki w szyb rzece czy łasze” – sycząca aż do bólu.

Stopień wyższy od przymiotnika „szary” ujął autor w cudzysłów. Dlaczego? Forma niezłożona stopnia wyższego brzmi tu dość sztucznie. Czyżby więc poeta cudzysłowem sygnalizował, iż zdaje sobie sprawę ze sztuczności

tej formy, może użytej tylko dla rymu: „szarszym” – „monarszym”? Byłaby to kłeska tekstu. Nie jest to w stylu Czechowicza – cyzelatora i precyzyjnego mistrza słowa. Musimy więc zadać pytanie, czy istnieje inne wytłumaczenie funkcji tego cudzysłowu? W każdym bądź razie cudzysłów staje się oto czymś ważnym zarówno dla tekstu, jak i dla czytelnika próbującego tekst zrozumieć.

Sława Czechowicza jest w dużej mierze sławą proroka, którego przepowiednie się sprawdziły. Moc ziszczającego się słowa robi wrażenie. „Życie i śmierć są w mocy języka” – głosi starotestamentowa formuła (Prz 18, 21), i myślę, że określa ona trafnie stosunek Czechowicza do słowa poetyckiego. Nie mówił nic ponadto, co powiedzieć musiał, powodowany nieodpartą logiką układających się w jego wyobraźni obrazów wizyjnych. Śmierć, a szczególnie jej okoliczności, stały się wypełnieniem proroczych słów jego poezji, dla których tak usilnie szukał trwałego fundamentu. Na zawsze twórczość Czechowicza, której głównym tematem jest śmierć, złączona została ze śmiercią faktyczną, a zarazem przecież mityczną, bo wpisaną w jego poematy. Nie każdemu poecie dane jest uwierzytelnienie swej księgi, tak jak dane to zostało Czechowiczowi: tragicznie – w greckim, monumentalnym znaczeniu tego słowa, a zarazem prowincjonalnie, po lubelsku: u fryzjera. Kim był fryzjer? Czy znał się z poetą, czy golił go lub strzygł, gdy ten mieszkał jeszcze w Lublinie? Czy w chwili śmierci ujrzał Czechowicz w rozpryskującym się lustrze swego sobowtóra? A może ujrzał twarz „szarego”, z którym wszak prowadził tajemniczą grę? Czytelnik Czechowicza powinien niekiedy stawiać dziwne pytania, bo i Czechowicz jest w stanie zadziwić. Postawmy więc pytanie o cudzysłów w *Apokalipsie negatywnej*.

W *Kluczu symbolicznym* do poematów Czechowicz czyni interesujące wyznaczenie:

Człowiekowi objawiają się od czasu do czasu wizyjne postacie. Nie pamięta się ich albo się podaje je w wątpliwość wobec samego siebie, tak że przy lada argumentacji giną. Niemniej jednak są one związane z ludźmi, szczególnie z tymi, którzy mają rozwiniętą wyobraźnię (wyobraźnia – pomost między światami).

Moje postacie z dzieciństwa: jasne widmo nakręcające zegar w przeddzień katastrofy z ojcem.

Z okresu dojrzewania: g r a n a j a w i e z „s z a r y m” [podkr. A. T.].

Z okresu późniejszego: spotkanie sobowtóra i zdolność wyczuwania śmierci u ciężko chorych oraz wyczuwania silnego związania ze mną ludzi, których widzę po raz pierwszy, a którzy mają w moim życiu odegrać dużą rolę².

Pomińmy na razie widmo nakręcające zegar oraz sobowtóra, chociaż dla badacza poezji Czechowicza każdy z owych wizyjnych archetypów ma swoją wagę ze względu na ich jawne włączenie przez poetę w zasób przeżyciowych wyznaczników jego twórczości. Kim jest „szary”? Nie wiem. Czechowicz niczego bliżej na jego temat nie mówi. „Gra na jawie z «szarym»” – nie wiadomo, o jakiego rodzaju grę tu idzie, co jest jej stawką, kim jest drugi z graczy. Pewne wydaje się jedynie, że „szary” jest kimś, a nie czymś. Słowo „szary” pełni tu funkcję nazwy rzeczownikowej, nie jest przymiotnikiem, nie o cechę barwności tu idzie, lecz o podmiot tej cechy. Wiemy też, że chodzi o jakiś typ doświadczenia świadomościowego, a nie o sen czy malignę. „Gra” natomiast implikuje jakiś kontakt między poetą a „szarym” i chyba jakąś formę kodu określającego zasady gry. Co zaś dla nas najważniejsze, słowo „szary” w tekście ujęte zostało w cudzysłów, można się domyślać, że stanowi on sygnał pseudonimizacyjnego charakteru nazwy. Ten trop może się okazać ważnym interpretantem motywu „szarszego” z *Apokalipsy negatywnej*, biorąc zaś pod uwagę metaliteracką doniosłość *Klucza*, zlekceważyć go nie sposób, pozwala także odsunąć hipotezę tłumaczącą cudzysłów estetyczną rozterką autora. Wiemy, między innymi dzięki głębokim studiom Kłaka³, jak doniosłe znaczenie ma w twórczości Czechowicza kolor szary i jego symbolika. Współ z barwami siwą, czarną i srebrną stanowi centrum pola semantycznego śmierci, zagłady, złego. Kolory te w istocie nie funkcjonują jako jakości barwne, lecz stanowią symboliczne znaczniki metafizycznego braku światła – nocy ze swym księżycowym srebrnym blaskiem, przeciwstawionej barwom dnia, światłu słońca, szczególnie symbolizowanego przez kolor złoty. Opozycje dzień – noc, światło – ciemność i odpowiadające im opozycje barw: złoty, słoneczny, amarantowy – srebrny, szary, czarny, należą do podstawowych kategorii poetyki Czechowicza i bez ich uwzględnienia lektura jego tekstów skazana byłaby z góry na niepowodzenie.

² J. C z e c h o w i c z, *Wyobraźnia stwarzająca*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 46.

³ Por. T. K ł a k, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973, oraz *Wstęp do: J. C z e c h o w i c z, Wybór poezji*, Wrocław 1985, BN (na temat symboliki śmierci zob. s. XXXIX nn.).

W rzeczy samej także i *Apokalipsa negatywna* podporządkowuje się owym zasadom funkcjonowania barw w obrębie symboliki światła: nocy – „siwe szyby”, „ołowiany cień”, „szare cienie kraty”, „szarsza noc”, „nikłe żarówki”, i dnia – „słońce”, „pianki złote”, „amarantowe niebo”. Czymś natomiast bardzo rzadko w poezji Czechowicza spotykamy, bo tylko sześciokrotnie, jest cudzysłów⁴. Niewątpliwie w dużej mierze jest to spowodowane zasadą Czechowiczowskiego zapisu, odrzucającą interpunkcję. Zasada ta jednak rządzi przede wszystkim tekstami ze zbiorów poetyckich, utwory drukowane w czasopiśmie, których jest niemało, są zazwyczaj poddane ogólnym normom interpunkcji. Być może jest to jakieś ustępstwo poety na rzecz panujących ówczesnie zwyczajów redakcyjnych, niemniej jednak zachowane rękopisy i maszynopisy świadczą, że niektóre utwory powstawały od razu w stylizacji interpunkcyjnej. Tak też ma się rzecz w przypadku *Apokalipsy negatywnej*. Mamy więc prawo uważać, że znaki interpunkcyjne stanowią nieodłączną część tych utworów. Jeśli więc, idąc wskazanym tropem, cudzysłów występujący w zdaniu: „Skroś szare cienie kraty nocą jeszcze «szarszą» / straszą nikłe żarówki w szyb rzece czy łasze”, odczytamy nie jako wyraz rozterki estetycznej, lecz jako wskaźnik ustalający dla „szarszej” nocy metatekstową interpretację w postaci „szarego” z *Klucza* i owego tajemniczego zdania o grze na jawie z „szarym” – wtedy określenie to, nie tracąc nic ze swej symbolicznej i estetycznej funkcji, uzyskuje dodatkowe wyraźne znaczenie: n o c j e s t k i m ś. I nie chodzi tu o personifikację w znaczeniu figury stylistycznej, której sensem jest wszak upodmiotowienie i spersonalizowanie tego, co faktycznie statusu osobowego nie posiada. Przeciwnie, zabieg Czechowicza polega na czymś dokładnie odwrotnym: to osoba, ktoś („szary”) został w tekście odpersonifikowany, ukryty pod postacią stanu rzeczy, „nocy” i jej atrybutu – „szarości”. Cudzysłów jest tu sygnałem reinterpretującej relacji międzytekstowej, bez jej uwzględnienia nasza interpretacja pozostałaby tylko mglistą hipotezą. Noc, która ukazuje się poprzez kraty, strasząca błyskiem swych oczu – „światłem nikłych żarówek” – jest kimś, j e s t o s o b ą. Zapewne blisko „spokrewnioną” bądź nawet tożsamą z owym tajemniczym partnerem „gry na jawie”, choć jej sens w utworze pozostaje autonomiczny.

⁴ Poza *Apokalipsą negatywną* cudzysłów odnajdujemy w następujących tekstach: *Fraszka* (wyraz „klocki”), *Ludowe* (w tytule), z *kroniki bibliofilów lubelskich* (w cudzysłów ujęty cały tekst), *Cmentarz lubelski* (ujęta w cudzysłów fraza z bramy cmentarza), *Nocna cukiernia* (wypowiedź postaci z utworu).

Mało jest tekstów Czechowicza, w których Apokalipsa zostaje przywołana bezpośrednio w formie leksykalnej, jako nazwa własna lub pospolita. Jako nazwa własna pojawia się dwukrotnie właśnie w utworze, który jest przedmiotem naszej analizy: „wiatr dał w Apokalipsy stronie nieczułe” (wers 7) i jako tytuł: *Apokalipsa negatywna*. Ponadto w *Elegii niemocy*: „cień mnie swym głosem urzekł apokalipsą zbudził”, w *Kościele św. Trójcy*: „Jakie apokalipsy śnią się smokom, orłom” – i to wszystko. Oczywiście, motywów zaczerpniętych z Apokalipsy Jana czy być może także z apokalips judaistycznych jest znacznie więcej i odgrywają one zasadniczą rolę w konstrukcji Czechowiczowskich wizji. Wymieńmy najważniejsze: miasto (słoneczna Jeruzalem, ale i Babilon), burze, orszak, wiatr, dolina, dziewica („milcząca panna” z *Widzenia*), konie, morze, rzeka, obłoki i wiele innych. Trzeba przy tym jednak pamiętać, że źródło tych motywów, jakkolwiek apokaliptycznych, może być inne, mogą więc wywodzić się z innych mitologii i systemów symbolicznych, jak i z doświadczeń życiowych samego poety lub też jego przeżyć wizyjnych, które uważał za podstawowy materiał kreatywnej wyobraźni poetyckiej. Myśl jednak, że Apokalipsa Jana i apokaliptyka starotestamentowa jako kontekst systemu symbolicznego, ale także jako pewien archetyp struktury poetyckich wizji Czechowicza, szczególnie katastrofistycznych, odgrywają większą rolę, niż się to na ogół przyjmuje. Uwagę tę należałoby chyba rozszerzyć na inne jeszcze księgi starotestamentowe, zwłaszcza *Treny Jeremiaszowe*.

Apokaliptyczność jako kategoria stosowana przez krytykę literacką do opisu poezji Czechowicza oznacza przede wszystkim typ obrazowania poetyckiego właściwy pewnym nurtom Drugiej Awangardy, przy czym znacznie częściej od przymiotnika „apokaliptyczny” funkcjonuje przymiotnik „katastroficzny” („katastroficzna wizja”, „obraz”, „postawa”...). Katastrofizm jest nurtem dającym się opisać w kategoriach historycznoliterackich, a także – jak pokazał to Edward Balcerzan⁵ – w kategoriach poetyki, nurtem, w którym element katastrofistyczny wypływa bardziej z racji historycznych i politycznych (jak u żagarystów) bądź też, jak w przypadku Czechowicza, bardziej wiąże się z doświadczeniami osobistymi i ze szczególnym, pesymistycznym sposobem widzenia rzeczywistości, który nazwać by można pesymizmem metafizycznym, nie odnosi się bowiem do politycznej i kulturalnej historii społeczeństw, lecz do świata jako kosmicznej całości. W

⁵ E. B a l c e r z a n, *Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982, s. 330-342.

opisie tego nurtu apokaliptyczność przywoływana jest raczej w znaczeniu potocznym i współczesnym, oderwanym w zasadzie od pierwotnego znaczenia teologicznego i religijnego, pełni funkcję kategorii typologicznej, wskazującej przede wszystkim na wywodzącą się z Apokalipsy topikę obrazową, której sens łączony jest jednak bardziej z nowożytną świadomością katastrofistyczną niż przesłaniem Testamentowej Księgi. W tak rozumianej „apokaliptyczności” chodzi najczęściej o światowy (rzadziej kosmiczny) zasięg katastrofy, o zagładę cywilizacji czy kultury, o wstrząsającą wizję tej zagłady, jej nieuchronność i bezsilność skazanych na unicestwienie ludzi, bywa ona synonimem postawy pesymistycznej w odniesieniu do dziejów ludzkości i cywilizacji, choć często pesymizmowi towarzyszy quasi-sakralna w istocie perspektywa świata odrodzonego po katastrofie – świata oczyszczonego i „lepszego” (u Czechowicza taką perspektywę miałby wypełniać – według Kłaka – mit arkadyjski)⁶. Apokalipsa Jana jest w istocie ważnym, jeśli nie najważniejszym tekstowym źródłem europejskiej świadomości katastrofistycznej, zarówno jako doktryna religijna (chiliasmizm) transponowana na doktryny społeczne i filozoficzne, jak i topika, by wspomnieć niezliczone motywy apokaliptyczne sztuki zarówno wysokiej, jak i wyobrażeń ludowych. Trzeba pamiętać, że katastrofizm jest tylko pierwszym elementem dwuelementowej struktury apokalipsy w sensie teologicznym; drugim jest zbawienie. Autorzy apokalips przedstawiają w ekstatycznych, wizyjnych obrazach koniec dziejów znamionowany straszliwą kosmologiczną katastrofą, ale zarazem zstąpienie świata Bożego, ziszczającego rajską chwałę. Ostre przeciwstawienie dwóch światów, mające, jak się sądzi, źródło w dualistycznych wyobrażeniach irańskich, jest dla apokalips starotestamentowych i Apokalipsy Jana podstawową opozycją strukturalną, różniącą je zasadniczo od ksiąg prorockich, podobnie jak różni ją wizyjno-symboliczny charakter objawienia, wymagający wykładu teologicznego sensu zawartego w symbolicznych obrazach, podczas gdy prorocy otrzymują wieści od Boga nie w postaci obrazu, lecz słowa, które głoszą.

Dlaczego *Apokalipsa negatywna*? Przede wszystkim zwróćmy uwagę, że w utworze Czechowicza nie ma elementu katastroficznego. Brak ziszczającej się wizji zagłady to pierwsza negatywność tego utworu. Zamiast dynamiki rozwijającego się ciągu apokaliptycznych zdarzeń jest statyczny opis niezmiennego stanu rzeczy, trwającego i trwałego w „tysiącletnim” czasie,

⁶ K ł a k, *Czechowicz – mity i magia*, s. 115.

rozciągniętego bezgranicznie w przyszłość („tak na zawsze... na zawsze”). Jest to rzeczywistość, której przestrzenne granice wyznaczają kraty, a dokładniej ich ołowiany cień, budzący skojarzenia z narzędziem udźręki („siekący twarze”). Motyw krat otwiera i zamyka przestrzeń kompozycyjną utworu. Być może natrafiamy tu na szczególną strukturalizację utworu, ewokującą własny autonomiczny sens niezależny od linearnie nawarstwiającego się sensu zdaniowego. **K r a t y, a w i ę c w i ę z i e n i e!** Tylko taki może być ów sens. I jego tropem wypada nam teraz podążyć. Okno więzienne o matowej szybie, przez które nie można niczego dokładnie zobaczyć, siwa szyba „ludzi mrozem”: nadchodzi czas, że mróz ustępuje i okno zasnuwane lodową powłoką staje się przezroczyste – dla matowego okna taki czas nie nadejdzie. To, co może się ukazać przez „szare cienie kraty”, to „noc” i nikłe światło żarówek odbite w rzece, a więc coś, co intensyfikuje szczelność zamknięcia i nieprzekraczalność granic więzienia, coś lub raczej **k t o ś**, jak należałoby powiedzieć zgodnie z naszymi ustaleniami na temat osobowego statusu „nocy”, ona to bowiem stoi na straży nieprzekraczalności granic wewnętrznego świata – więzienia.

Zamkniętą motywem krat przestrzeń kompozycyjną tekstu wypełniają trzy następujące po sobie obrazy, dość typowe dla topiki Czechowicza, wszystkie należące do kręgu motywów jasnych. Są to w kolejności: monumentalna, genezyjska wizja unoszenia się ponad wodami i ponad rzeszą jaskółek, zwieńczona motywem Księgi – Apokalipsy: „Unosiłem się kiedyś nad rzeszą jaskółek / (u grzmiących źródeł czasu wirowało czółno) / wiatr dął w Apokalipsy stronie nieczułe” (tu trzeba by też zaliczyć genezyjskie „To dobrze” z w. 9), następnie mamy arkadyjski obraz dzieciństwa z motywami scenerii miejskiej: zaułki, podwórko, katarzynka, balkony, klatka schodowa oraz na końcu wizja morza z kroczącą poprzez „złote pianki” steczką z dość czytelnym przywołaniem utraconych funkcji magicznych jej „blasku”, który „nie chroni”, „nie leczy”. Dominującym elementem nastrojowym krajobrazu miejskiego jest ciepło, słoneczne ciepło miasta, jego rozświetlonych zaułków. Porównanie krat balkonowych do „sieci na słońce” przywodzi na myśl dziecinne zabawy z łapaniem motyli w siatkę. Arkadyjski obraz dzieciństwa jest jasny i słoneczny, ale zarazem naiwny: „laurka” – komentuje poeta, który wszak wie, że świat arkadyjski jest światem widzianym oczyma dziecka, nieświadomego, że kładą się na nim cienie nocy: „niebo z amarantu” jest niebem sztucznym i nieprzezroczystym, podobnie jak „matowa szyba” i „sufit klatki schodowej” nie otwiera, lecz faktycznie zamyka, izoluje, więzi w przestrzeni, a czymże jest sama klatka w wyrażeniu „klatka

schodowa”, jeśli nie piętnem nocy-więzienia, ucieleśniającym się niepostrzeżenie w samym języku. Kolor złoty jest szczególnie nabrzmiały znaczeniem w precyzyjnej symbolice Czechowiczowskiej. „Jest znakiem rzeczywistości transcendentalnej” – pisze Kłak⁷. W *Apokalipsie negatywnej* owa rzeczywistość jest zbyt słaba, jej blask „słabo chroni”, jej ścieżka („steczka”) nie prowadzi poza ramy krat zamykających świat wewnętrzny. Brak transcendencji potęgujący zamknięcie świata wewnętrznego oraz iluzoryczność i bezsilność arkadyjskiego światła to kolejne negatywności utworu Czechowicza.

Jeśli świat wewnętrzny to więzienie, świat zewnętrzny zaś to jego strażniczka – „noc”, w szczególny sposób spersonifikowana, z całym bagażem ciemnej symboliki, to zapytajmy w takim razie: kim jest ten, który zamieszkuje owo więzienie?

W tym miejscu należy się jednak pewna uwaga. Wiadomo, jak duży nacisk kładł Czechowicz na kreatywną i autonomiczną pracę wyobraźni poetyckiej⁸. Poezja jest kreacją symbolicznego świata wizji, dla której źródłem są pielęgnowane i opracowywane przeżycia samego poety; przeżycia, a nie lektura starych ksiąg – można by dodać. Nie *semiosis*, włączająca utwór w ciąg tekstowych interpretantów, lecz *mimesis*, odnosząca obraz poetycki do pracy wizyjnej wyobraźni i własnych przeżyć poety byłaby czymś zasadniczym dla jego twórczości (stąd taka rola *Klucza symbolicznego*, ustalającego relacje znaczeniowe w obrębie indywidualnej kreatywnej symboliki Czechowicza). Jest jednakże i druga strona jego twórczości, bez której pierwsza byłaby niepełna, a miejscami nieczytelna. Poezja ta jawnie i podskórnie tętni rozlicznymi nawiązaniem motywicznymi, tematycznymi, a nawet tekstowymi. Mit, szczególnie mit arkadyjski, genezyjski, mity kosmologiczne i eschatologia apokaliptyczna to stałe pierwiastki jego twórczości. Pełnią one funkcję form organizujących materiał wizyjnych przeżyć poety, ale także stanowią zewnętrzny interpretant symbolicznej warstwy tekstów. Czytać Czechowicza w oderwaniu od tych pierwiastków można, jest to bowiem poezja wybitna i w estetycznej percepcji broni się sama, interpretować – nie. Szczególnie, gdy tekst nie jest jasny, jak w przypadku *Apokalipsy negatywnej*. Po części niejasność ta wywodzi się z poetyki katastrofizmu i symbolizmu, po części zaś motywowana jest semantyką tytułu i nawiąza-

⁷ T. K ł a k, *Wstęp do: C z e c h o w i c z, Wybór poezji*, s. LXXXII.

⁸ Por. programowy tekst pt. *Wyobraźnia stwarzająca*, [w:] C z e c h o w i c z, *Wyobraźnia stwarzająca*, s. 97 nn.

niem do gatunku apokalipsy. W mej lekturze podążam przede wszystkim tropem tytułu, interpretuję więc tekst Czechowicza w związku z Apokalipsą Jana (i pośrednio ze starotestamentowym gatunkiem apokalipsy). Uważam, że odniesienia biblijne są u Czechowicza czymś więcej niż tylko inkrustacją ikonograficzną. Bynajmniej, często obecność Biblii jest głęboko zamaskowana, odnaleźć ją można nie tylko w nawiązaniach motywicznych czy w obrazowaniu, ale w głębokiej strukturze utworu rzutującej nie tylko na obraz poetycki, ale i na jego przesłanie. Odniesienia te mają charakter przede wszystkim mitograficzny: włączają Czechowiczowskie wizje w nadrzędną strukturę mitu biblijnego, na obraz nakłada się zewnętrzna wobec niego struktura narracyjna, nadająca mu znamię opowieści i pozostająca do niego w takim stosunku jak historie bogów i herosów do *mythos* tragedii greckiej, która historie te transformuje i interpretuje zgodnie z logiką i estetyką tragizmu, nie zaś doktryny sakralnej. I tak jest też w przypadku *Apokalipsy negatywnej*. Odniesienie do tekstu biblijnego umożliwia rekonstrukcję historii interpretującej plan obrazu *Apokalipsy negatywnej*, jej *mythos*. Statyczny i niejasny obraz przez włączenie w strukturę nadrzędnej opowieści staje się względnie czytelny, i to zarówno jeśli chodzi o historię, którą „opowiada”, jak i jej przesłanie, które odczytuję jako wykładnię Czechowiczowskiej eschatologii, konkretyzowanej wobec i w nawiązaniu do eschatologii apokaliptycznej.

Kimże więc jest ten, który zamieszkuje wnętrze więzienia?

W utworze występują trzy formy leksykalne denotujące kategorię osoby: ja („unosiłem się”), „syn człowieka” oraz „poeta” – i to one zaludniają świat wewnętrzny. Po stronie świata zewnętrznego jest «szarsza» noc” – okrutna strażniczka więzienna. Ona też zapewne jest podmiotem czynności takich jak „sieczenie twarzy”, „łudzenie”, „straszenie”, „zabieranie” („już ci wzięto nawet śmierć monarszą”). Osoby świata wewnętrznego – wszystkie one mogą być imionami tekstualnego podmiotu: ja – poety, ja – człowieka, ja – Czechowicza. Ich sens może ulec jednak rozszerzeniu i reinterpretacji, jeśli wyanalizowaną sytuację uwięzienia zdołamy odnieść do biblijnego interpretanta: apokaliptycznej historii i eschatologii, które strukturalizują tekst Czechowicza. Wers trzeci („Tysiąc lat i tysiące o winie i karze”) oraz motywy wyraźnie apokaliptyczne: m i a s t o (słoneczna Jerozalem), r z e k a, p o s a g („którzy pokłonu nie oddali Bestii ani jej posągowi” – Ap 20, 4), s t e c z k a, która tu nawiązuje do leczniczej mocy drzewa żywota w zaprzeczonej formie: „nie chroni”, „nie leczy” (Ap 22, 2), ś w i a t ł o l a m p i ś w i a t ł o s ł o n e c z n e,

które w Nowej Jeruzalem nie będą potrzebne, bowiem Bóg będzie świecił (Ap 22, 5) – wszystkie te motywy naprowadzają nas wyraźnie na ów tekstowy interpretant. Jest nim rozdział XX (po części XXI i XXII) Apokalipsy św. Jana, który mówi o uwięzieniu na tysiąc lat smoka-szatana przez zstępującego z nieba anioła. Anioł, który wykonuje karę, chwytą Szatana, pęta go i zrzuca w otchłań, którą następnie zamyka i pieczętuje. Tekst, który w swym źródle niewątpliwie nawiązuje do pierwotnych i prastarych motywów występujących w mitologiach wielu ludów: pętania złych mocy, w sensie teologicznym jest jednym z najbardziej tajemniczych i niejasnych miejsc Nowego Testamentu⁹, wyraźnie jednak współbrzmi z apokaliptyką judaistyczną (Iz 24, 21 nn, Ap Henocha 18, 21 nn, Ap Barucha 40). Szatan po tysiącletnim uwięzieniu i tysiącletnim panowaniu królestwa Bożego na ziemi zostanie uwolniony i podejmie jeszcze raz próbę zapanowania nad światem (zakończoną dzięki interwencji Bożej niepowodzeniem). Ten właśnie motyw, motyw Szatana uwięzionego przez wysłannika Bożego, jest głównym czynnikiem organizującym semantyczną i kompozycyjną materię *Apokalipsy negatywnej*. N e g a t y w n o ś ć p r z e j a w i a s i ę w o d w r ó c e n i u t e j s y t u a c j i . T o n i e S z a t a n z o s t a j e u w i ę z i o n y p r z e z w y s ł a n n i k a B o z e g o , l e c z p r z e c i w n i e : S z a t a n („n o c”) w i ę z i „s y n a c z ł o w i e c z e g o”. I t a k w ł a ś n i e r o z u m i e m s t r u k t u r a l n y s e n s t y t u ł o w e j n e g a t y w n o ś c i .

„Syn człowieczy” – motyw, który w Czechowiczowskiej twórczości pojawia się parokrotnie (*Koń rydzy, Polski Chrystus, Wigilia*) uruchamia mocą swych nawarstwień semantycznych rozliczne odniesienia zarówno staro-, jak i nowotestamentowe, trudno posądzić Czechowicza, by tych nawarstwień nie uwzględniał. W tradycji tej mieszczą się więc starotestamentowe konotacje prorockie, w których „syn człowieczy” jest synonimem człowieka przeciwstawionego w swej małości wielkości Boga, a zarazem wywyższonego przez niego do godności królewskiej. W apokalipsach judaistycznych, począwszy od Księgi Daniela, „syn człowieczy” oznacza tajemniczą postać przebywającą blisko Boga, która w dniu sądu ostatecznego otrzymuje od Niego we władanie królestwo całego świata. Niemałe są też konotacje mesjańskie tej postaci (Mesjasz Królewski, Iz 42, 1). Jest jednym z imion Chrystusa w

⁹ Korzystam tu z komentarza teologicznego Eduarda Lohse. Zob. E. L o h s e, *Objawienie św. Jana. Komentarz*, Warszawa 1985, s. 129 n.

ewangeliami. W Apokalipsie św. Jana przybywa na obłoku wyposażony w insygnia królewskie (korona) na eschatologiczne żniwo (sierp), (por. „nie mieć białego gromu / a chmurę mieć” z *Elegii niemocy*).

Aktualizacja tych znaczeń w Czechowiczowskim motywie „syna człowieczego”, współbrzmiąca z genezyjskim motywem „unoszenia się ponad rzeszą jaskółek i grzmiącym źródłem czasu” (przebywanie blisko Boga), jak i z odwróconym motywem mesjanicznym („śmierć monarsza”), włączone w strukturę odwróconej (negatywowej) wizji uwięzionego Szatana z Apokalipsy św. Jana, nadaje jej wymiar metafizyczny: „noc” (zło, Szatan, zły bóg) jest niewspółmiernie mocniejsza w swym istnieniu od „syna człowieczego” (człowieka, ale i dobrego Boga, który się z ludzką egzystencją utożsamił). Chrystofanie Czechowiczowskie są szczególnie ciepłe. W świecie wewnętrznym nie ma transcendencji, powiedzieliśmy wcześniej. Wypada nam obecnie sąd ten znacznie skomplikować. Nie ma transcendencji w świecie szczelnie zamkniętym i nieprzekraczalnym – nie ma, rzeczywistość transcendentna bowiem jest właśnie rzeczywistością świata wewnętrznego, współistnieje z tym światem i współcierpi („cień siekący twarzę”). Człowiek i Bóg znaleźli się razem w zapieczętowanej otchłani.

Można wszak teraz zapytać, jaki jest sens tak zinterpretowanej *mythos Apokalipsy negatywnej*. Co to znaczy, że „syn człowieczy” został uwięziony przez Szatana? Czy istnieje jakieś przesłanie historii opowiedzianej w tym utworze? Napięcia interpretacyjne motywu uwięzionego „syna człowieczego” są niezwykle mocne. Być może otwiera się tu możliwość dalszych, daleko nawet idących interpretacji, prowadzonych bądź w planie odniesień staro- i nowotestamentowych, bądź w relacji do innych tekstów Czechowicza. Nie chciałbym jednak odchodzić zbyt daleko od tekstu. Myślę, że jeśli można mówić o jakimś przesłaniu, to jest to przesłanie pesymistyczne (a może nawet przesłanie pesymizmu), i to w radykalnym, bo metafizycznym znaczeniu. Stan uwięzienia człowieka w mroku nocy objawia się w utworze jako stały i wiecznotrwały: „Kraty szumią okrutnie: Tak na zawsze... na zawsze...”, jest to więc jakaś zasadnicza i niezmienna determinanta bytu i ludzkiej egzystencji. Kraty naprowadziły nas na motyw więzienia, wszak jednak kraty to także k r z y ż lub raczej krzyże (może jaśniejsze staje się w takiej lekcji wyrażenie „kraty szumią”). Lecz krzyż w odwróconym porządku metafizycznym objawić się może tylko w negatywnej eschatologicznie postaci: jako narzędzie udręki („cień siekący twarzę”), nie otwierający, lecz zamykający perspektywę eschatologicznego sensu dziejów. Krzyż, który staje się miarą bezsilności człowieka wobec zła, cierpienia i

śmierci, nie ma mocy pocieszenia. Nie posiada jej także poezja, świadoma utraty własnej mocy profetycznej („śmierci monarszej”). Jej sens określa tak charakterystyczny dla twórczości Czechowicza ton elegijnej bezsilności, najwyraźniej chyba słyszalny w *Elegii niemocy*: („czy to / jest sprawa ludzi opowiadać komu / nuce / powinien bym błyskać i grzmieć”), któremu niekiedy towarzyszy szczególne „urzeczenie cieniem”. Ton przeciwstawny wobec elegijnej niemocy – psalmiczna ufność, gorzka i rozpaczająca, niosąca jednak pocieszenie, w świecie, którego fundamentem jest jednorodna wiecznotrwałość stanu klęski, musi pozostać tonem na zawsze utraconym.

Świat *Apokalipsy negatywnej* ewokuje sens Czechowiczowskiego pesymizmu. Jest to pesymizm eschatologiczny i tragiczny. Eschatologiczny, odnosi się bowiem do transcendentalnego sensu dziejów zawartego w Księdze i z niej, poprzez „negatywową” strukturalizację apokaliptycznej historii, wyprowadza własne przesłanie. Jego podstawą nie jest negacja, na co mógłby wskazywać tytuł, lecz wizja odwróconego porządku eschatologicznego, ucieleśniającego się w świecie – świecie, w którym, by tak powiedzieć, heroiczna próba odkupienia nie powiodła się, „syn człowieczy” nie przeniknął mroków nocy, a Nowa Jeruzalem, jak Żydzi zwali Lublin, pogrzebie pod gruzami „urzeczonego cieniem” i „apokalipsą zbudzonego” poetę (*Elegia niemocy, Żal*). I w tym sensie jest to także pesymizm tragiczny, w bardzo zresztą greckim znaczeniu, jako świadomość nieuchronności klęski, której źródło tkwi poza obszarem ludzkiej mocy i poza obszarem „świata wewnętrznego” – w mrokach zamykającej ten świat i stojącej na jego straży nocy.

Doszliśmy tym sposobem do końca naszych rozważań. Zdaję sobie sprawę, że wyinterpretowany sens utworu może się wydać z jednej strony zbyt odległy od sensu literalnego, z drugiej zaś wręcz tautologiczny. Zbyt odległy, bowiem to nie sens literalny (i linearny), lecz szczególny, geometryczny układ motywów, tworzący niewidoczny na powierzchni tekstu obraz, pozwolił nam dopiero odnieść utwór do kontekstu przywołanego w tytule. Tautologiczny – nasza lektura bowiem podążała tym właśnie tropem, tropem interpretacyjnej idei zawartej w samym tytule utworu. Zapewne także nie wszystkie wątki tekstu zostały podjęte lub nie do końca wyjaśnione (np. wątek „winy” i „kary”, „łoża”, „poety”). Całkiem niewykluczone, że mogłyby one doprowadzić nas do nieco innego rozumienia utworu. Być może utwór posiada większy ładunek biograficzny, może kompozycyjna strukturalizacja ewokuje nie więzienie, lecz szpital psychiatryczny i przywołuje tym samym tak tajemniczą w biografii poety relację do ojca.

Analiza nasza nie ma, rzecz jasna, charakteru zupełnego ani tym bardziej uogólniającego, może stanowić jedynie wstęp do badań nad Czechowiczowską świadomością „odwróconego porządku”, której, być może, towarzyszy w szerszym zakresie poetyka „negatywnej” strukturalizacji symbolicznych obrazów.