

JACEK KOPCIŃSKI

POWIESZONY PODPALACZ

(PIEŚŃ O NIEDOBREJ BURZY)

1.

Przedmiotem mojej lektury będzie *pieśń o niedobrej burzy* z tomu *Nuta człowieka*. Z tego samego zbioru pochodzi utwór o wiele głośniejszy – *żał* – w którym, jak się powszechnie przyjmuje, Józef Czechowicz zawarł katastroficzną wizję II wojny światowej i własnej śmierci w zbombardowanym Lublinie. To właśnie w słynnym *Żalu* pojawia się mój tytułowy „powieszony podpalacz”:

rozmnożony cudownie na wszystkich nas
będę strzelał do siebie i marł wielokrotnie
ja gdym z pługiem w bruzdy przywarł
ja przy foliach jurysta
zakrztuszony wołaniem gaz
ja śpiąca pośród jaskrów
i dziecko w żywej pochodni
i bombą trafiony w stallach
i powieszony podpalacz
ja czarny krzyżyk na listach¹.

Sens przytoczonego fragmentu wydaje się jasny. Oto twórca zatrwająącej, wojennej wizji – podmiot liryczny wiersza i jego bohater – „rozmnożony

Dr JACEK KOPCIŃSKI, adiunkt Pracowni Poetyki Historycznej w Instytucie Badań Literackich PAN, ul. Capri 2 m. 79, 02-762 Warszawa, e-mail: kopciuski@ibl.waw.pl.

¹ J. C z e c h o w i c z, *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1985. Inne przytoczenia wierszy Czechowicza za tym wydaniem.

cudownie”, niejako w zwielokrotnieniu i za nas doświadcza grozy śmierci: na polu bitwy, pod samolotowym ostrzałem, zasypany w gruzach kamienicy, podpalony, trafiony bombą. W końcu powieszony, chociaż łatwo zauważyć, że śmierć „podpalacza”, może także sen-śmierć dziewczyny w jaskrach, wyłamuje się z przyjętego tu, wojennego porządku umierania. Śmierć przez powieszenie jest zwykle egzekucją wyroku wydanego przez sąd i, mimo istnienia sądów okupacyjnych, jako taka nie wiąże się z wojenną napaścią, bitwą czy bombardowaniem. Podobnie jak śmierć człowieka rozjechanego przez tramwaj w okupowanym mieście czy też śmierć samobójcza, której w tym wypadku także nie można wykluczyć. Dlaczego więc, obok ofiar wojskowego ataku, w 25 wersie wojennej – jak się przyjmuje – wizji Czechowicza, pojawia się nagle „powieszony podpalacz”, zwykły bandyta i skazaniec? Być może jest on katem płonącego dziecka, który, przytłoczony grozą popełnionego czynu, targa się na własne życie – jeszcze jedna ofiara wojny. Niewykluczone, a przynajmniej zgodne z przyjętym porządkiem. Figura „powieszzonego podpalacza” wydaje mi się jednak o wiele bardziej tajemnicza i znacząca, dlatego też przyjdzie nam jeszcze do niej powrócić.

2.

Wyraźna miara wierszowa, głóskowa instrumentacja oraz tajemnicza atmosfera – oto co w pierwszej lekturze *Pieśni o niedobrej burzy*, działa na nas szczególnie. Działa do tego stopnia, że już po pierwszym, inicjalnym „oj” spontanicznie zaczynamy skandować, a może nawet podśpiewywać ten wiersz, poddając się jego rytmowi i z dziecięcą satysfakcją powtarzając współbrzmiące ze sobą słowa. Na razie nie jesteśmy w stanie związać ich w jakiś nadrzędny splot sensu. Skandując i śpiewając, wyłapujemy, a czasem tylko wyczuwamy, izolowane znaczenia słów i wyrażeń, wzmacniane powtórzeniami, nawrotami, wierszowymi symetrami, instrumentacją. Sześciokrotne, inicjalne „oj”, które znamy z własnych językowych reakcji na niebezpieczeństwo czy ból, dwukrotnie powtarzane słowa „ponuro”, „zła chwila”, „umykaj”, „zakwilą”, onomatopeiczne, często także podwójne zestroje, w których słychać gradową burzę, tajemnicze i groźne obrazy stalowego ostrza, kudłatych kowali, walącego się mostu czy głowy w rzeźnym nurcie – wszystko to sprawia, że, zanim naprawdę zrozumiemy wiersz Czechowicza, doskonale wyczuwamy jego „jakość metafizyczną” – o której pisze poeta w jednym ze swoich szkiców – jakość „drzemiącą

w trudnej do określenia atmosferze przenikającej całość dzieła”. Jest nią trwoga.

Ale czy rzeczywiście ten wiersz potrafi nas naprawdę przerazić? Czy w owym inicjalnym „oj”, które w ostatniej strofie pieśni zamienia się w zaczepne „ej”, obok trwogi nie pobrzmiewa też przekora? Czy w równej miarce trochejów i amfibrachów nie wyczuwamy rytmu wiejskiego oberka z przytupem wypadającym właśnie na tych słowach, które mają w pieśni wywoływać największą grozę? Znaczący wierszy Czechowicza podpowiadają, że *Pieśń o niedobrej burzy* swoją wersyfikacyjną i akcentową budową naśladuje znany schemat ludowej pieśni weselnej. Zdaniem Marii Jakitowicz, badającej związek poezji Czechowicza z folklorem, ów zaskakujący dysonans pomiędzy miarą wierszową i groźnym tematem pieśni – ktoś umarł, kogoś chowają? – ma wzmocnić jej poważną wymowę, o której jednak badaczka nie pisze². Ciekawe, z jakiego powodu i w jakim celu o „złej burzy” opowiada Czechowicz w rytmie weselnego oberka?

Problem jest zresztą szerszy i zamyka się w pytaniu: dlaczego poeta o awangardowym nastawieniu do języka, w jego stereotypowych realizacjach – literackich i potocznych – dostrzegający największe zagrożenie dla twórczej wyobraźni człowieka, a w językowej rewelacji form i pojęć upatrujący istotę aktu twórczego, dlaczego więc taki poeta bierze na warsztat tradycyjne gatunki poezji ludowej z ich niezwykle skonwencjonalizowaną poetyką? *Pieśń o niedobrej burzy* powstała stosunkowo późno, bo w roku 1937, kiedy Czechowicz, uznany twórca oryginalnej odmiany awangardowego symbolizmu, miał już w swoim dorobku sześć tomów wierszy. Była to bodaj jego pierwsza, tak wyrazista stylizacja ludowa. Jednak zainteresowanie dla języka poezji ludowej przejawiał Czechowicz dużo wcześniej, odnajdując w nim najważniejsze elementy projektowanej przez siebie, „nowej sztuki”, „selekcję, celowość i organizację”. To właśnie dzięki nim, głosił poeta, nowa sztuka „wchodzi w nowe linie, one zaś mają dwie kapitalne cechy: upraszczają i monumentalizują”³. W istocie autora manifestu „nowej sztuki” interesował czysto językowy walor poezji ludowej, jej niejako techniczne możliwości symbolicznej mityzacji świata. Czechowicz, skądinąd zafascynowany ludową mitologią i demonologią, nie chciał być

² *Metoda stylizacji ludowej w poezji Czechowicza*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia polska” 1979, z. 95, s. 119-130.

³ J. C z e c h o w i c z, *Oblicze nowej sztuki*, w: *Wyobraźnia stwarzająca*, wstęp, wybór, oprac. J. Kłak, Lublin 1972, s. 24.

nostalgicznym stylizatorem ludowych piosenek. Sugerując zupełny brak zainteresowania dla tzw. „ludowej mądrości”, z przekąsem mówił o romantycznym „chłopomaństwie” i, nie negując talentu „wsiowego poety” Jantka z Bugaja, twierdził, że „może on działać tylko na tzw. najszersze warstwy, ponieważ rzeczywistość intelektualna, w której się ten poeta obraca i w której tworzy, jest tylko o drobną miarkę wyższa od poziomu owych najszerszych warstw, natomiast o przepaść całą jest niższa od rzeczywistości górnych 10 000”⁴. Mimo to po kilku latach, jako świadomy i nowoczesny realizator mitycznych projekcji, rzecz jasna nie wolnych od tradycyjnych zapożyczeń, sięga Czechowicz po regularną ludową piosenkę z jej meliczną miarą wierszową, słownictwem, stałymi epitetami, obrazowaniem, konwencjonalnymi motywami, tematyką. Czy tylko po to, by sprawdzić swoje umiejętności stylizatora, jak sugeruje Tadeusz Kłak? Pamiętam o lirycznych powrotach Czechowicza do świata dzieciństwa i matczynej pieśni, o jego rymowankach pisanych dla dzieci i arkadyjskim micie wsi w jego późnej poezji. A jednak dręczony kąśliwymi uwagami na temat Jantka z Bugaja, w *Pieśni o niedobrej burzy*, odkrywam ślady zupełnie innego mitu, który Czechowicz celowo zdaje się poddawać tradycyjnemu osądowi „wsiowego” poety.

3.

Łatwo zauważyć, że podśpiewując *Pieśń o niedobrej burzy* wchodzimy niejako w rolę ludowego śpiewaka, który w taki sposób przedstawia swoją tajemniczą historię, jak gdyby opisywał obraz, wzorem średniowiecznych malowideł, podzielony na oddzielne sceny. Kolejne strofy pieśni ukazują kolejne miejsca, w których równocześnie – symultanicznie – rozgrywają się relacjonowane wypadki, by na koniec przenieść nas tam, gdzie spotykają się – bezpośrednio lub tylko pośrednio – wszyscy jej bohaterowie – do świątyni. Efekt równoczesności ma tutaj kapitalne znaczenie, wszelkie bowiem osoby, zdarzenia i mniej lub bardziej naturalne zjawiska są w pieśni ze sobą ściśle powiązane, jak gdyby łączyły je niewidzialne sznurki. Na znak wykonany ręką nieznanego Reżysera – nie jest nim nasz śpiewak, który tylko w typowy dla siebie sposób relacjonuje wypadki – najpierw reaguje

⁴ T e n ż e, *Treść i forma w poezji*, tamże, s. 29.

przyroda: zawiął wiatr, zaszumiały rośliny, z nieba sypnęło gradem, zaczyna się burza. Niemal w tym samym momencie, nieco niżej, u podnóża góry, pojawiają się „mknące” dokądś dziewczęta – „nadobne panienki”. Jeszcze niżej widzimy wezbrany staw, na którym chwieje się mostek. Z oddali, może całkiem z dołu, tam, dokąd opada „kwiecie i liście”, dobiegają uderzenia młotem. To kowale kują stalowe ostrze pługa, a metaliczny dźwięk ich młotów miesza się z uderzeniami gromów.

A może to ten sam dźwięk? Niewykluczone, ponieważ w *Pieśni o niedobrej burzy*, zgodnie z regułami pierwotnego symbolizmu, wszystko dyskretnie łączy się ze wszystkim i ze wszystkim przenika, zarówno na poziomie brzmienia słów, budowanych za ich pomocą obrazów, jak i znaczeń – dosłownych, metaforycznych i symbolicznych. Czechowicz opowieść ludowego śpiewaka konstruuje na kształt swoistych, symbolicznych ciągów: „ług” współbrzmi z „pługiem”, którego realny kształt przypomina zarys góry – to z niej zsuwają się dziewczęta – a ostrze kojarzy się z gilotyną i kosą – tradycyjnym atrybutem śmierci. Dlatego też kujący ją kowale stają się ludowymi demonami, zamieszkującymi krainę podziemia, dokąd według archaicznych podań trafiają umarli. To właśnie tam, na dole, wykuwa się ludzki los, kierowany jednak z góry, skąd sypnął lazurowy grad. Realna przestrzeń i realne zdarzenia w pieśni „wsiowego” poety nabierają charakteru mitycznego i sakralnego. Na górze jest niebo, na dole piekło, a po środku ziemia, gdzie rozgrywa się ludzki dramat. Dramat muzykanta, do którego dwukrotnie w tradycyjnej formule zwraca się z ostrzeżeniem śpiewak. To wokół jego osoby rozgrywa się ów wielki spektakl na niebie i pod ziemią. „Malowanemu muzykantowi” grozi bowiem śmierć i właśnie na ten moment – moment śmiertelnego niebezpieczeństwa, nazwany przez narratora „złą chwilą” – zasłona mitu opada a śpiewak rozpoczyna swoją pieśń. Nie znamy historii muzykanta, nie wiemy, kto mu zagraża. Znamy jednak jego tradycyjną, pieśniową wizytówkę, dzięki której domyślamy się, co kryją kulisy przedstawianego dramatu. „Malowany pan muzykant” trafił do wiersza Czechowicza wprost z ludowych pieśni o pięknych jak malowanie śpiewakach, którzy swoją muzyką rozkochują w sobie najbardziej nadobne we wsi panienczki, za co najczęściej płacą śmiercią, ginąc z ręki mniej pięknego, ale za to bogatego i silnego rywala. Właśnie w takich melodramatycznych okolicznościach pogrzeb spotyka się z weselem, o czym wiedział Adam Mickiewicz pisząc swoje kowieńskie *Dziady* i Miron Białoszewski, układając *Osmęduszy – rymowaniec weselny smutkiem nadziewany*.

Czechowicz, jakby na przekór swojej programowej niechęci do Jantka z Bugaja, stylizuje tradycyjną pieśń o wiejskim grajku, którego miłosny dramat rozgrywa się w świętej przestrzeni ludowego mitu, wybrzmiewa zaś w rytmie weselnego oberka. Rytm ów załamuje się dopiero w ostatnim wersie, gdy pieśń, zdążając do finału, zwalnia tempo, a ludowy narrator dopowiada swoją *pointę* zamkniętą w retorycznym pytaniu. Pytanie to niebezpiecznie podważa naszą dotychczasową interpretację. Czyim to bowiem śladem, jak nie srebrnego wężyka „nadobnych panienek” chodził malowany muzykant? Na czym to, jak nie na lipkowych skrzypkach grywał? Czyżby to nie miłość do pięknej panny była bezpośrednią przyczyną jego tragicznej śmierci?

Nie zapominajmy jednak, że malowany muzykant nie jest bohaterem wyłącznie ludowych pieśni. Jego postać zna także literatura adresowana do „górných dziesięciu tysięcy” odbiorców poezji, zwłaszcza literatura romantyków, którzy ludowy melodramat o grajku przekształcali w tragedię. W wersji tradycyjnej malowani poeci giną z rąk zazdrosnego kawalera, w wersji literackiej, znanej choćby z IV części *Dziadów* – popełniają samobójstwo. Zdradzeni i zawiedzeni kochankowie, by skrócić sobie drogę do nieba uczuć idealnych i wiecznych, łamią najważniejsze boskie ustawy i przebijają sobie pierś. Niewykluczone, że także nasz muzykant w „złej chwili” stanął na moście spoglądając w zimną toń, i zamiast dziewczyny, poślubił śmierć w welonie. Zgodnie z zasadami stylizowanego gatunku, sam moment śmiertelnego, samobójczego upadku w wodną kipieli zostaje w pieśni przemilczany. Śmierć, zwłaszcza samobójcza, w ludowej tradycji stanowi tabu, dlatego też w tej decydującej dla muzykanta chwili jest on zupełnie sam, choć wokół cały świat śle mu dramatyczne ostrzeżenia. Zacina grad, most się przechyla, wałą gromy. Muzykant jednak ich słyszy, a może tylko nie słucha. Troska narratora o zbawienie duszy muzykanta pozwala się domyślać, że grajek zginął na własne życzenie. Być może dlatego, że niezgodny z naturą czyn ten wywołał tak wielkie poruszenie w kosmosie? Los muzykanta wypełnił się, choć on sam nie bardzo chciał wierzyć w wyroki niebios, do końca „grając”, a raczej igrając „z gradem”, symbolizującym w ludowej pieśni i w Biblii Boży gniew.

4.

Wsluchując się w wieloznaczny finał pieśni Czechowicza zaczynamy podejrzewać, że samobójstwo malowanego poety może być w istocie symbolem innej, równie niebezpiecznej gry. Spoza ludowej opowieści o nieszczęśliwym poecie wyłania się jakiś inny, ukryty dramat. Żeby go dostrzec, jeszcze raz musimy stanąć obok muzykanta na niepewnym moście, słuchając jednocześnie słów Czechowicza, który daje taki oto „symboliczny klucz” do, myślę, że przede wszystkim własnych, poematów: „Człowiek żyje w sferze piękna, życia i śmierci [...] Są ludzie intendujący ku któremuś ze światów szczególnie. Typ ciężący ku życiu i pięknu związany jest silnie z kobietą. [...] Typ tych, których oczarował urok śmierci, skłania się raczej ku bezpłodnej miłości. Jest to artysta, w sztuce jego pierwiastki nocy, symbolu śmierci, grają wielką rolę”⁵. Ludowy narrator w finale *Pieśni o niedobrej burzy* zdaje się stosować sam podział ludzkiego życia na sferę piękna (skrzyпки) i życia (ślad dziewcząt) oraz sferę śmierci, związaną z grą, czyli z tworzeniem, ale też z pewnym charakterystycznym, antagonistycznym stosunkiem do rzeczywistości i rządzących nią praw. Bohater Czechowicza, coraz bardziej wychylając się na zewnątrz ochronnej bariery trzeszczącego mostu, „gra z gradem” – ryzykując śmierć, łamiąc tabu, przekraczając boskie zakazy, zanurza się w sferę niedozwoloną, a jednocześnie dla niego fascynującą, sferę skrywającą tajemnice, których świat zewnętrzny nie chce zdradzić. Niepomny na ostrzeżenia muzykant wychyla się jeszcze bardziej, jego głowa znajduje się już poniżej krawędzi mostu, blisko wody, właśnie tak, jak opisuje to ludowy śpiewak: „głowa pod mostem, nad nią wody welon”. Jednak nie skacze – zawisa głową w dół.

Wiszący poeta staje się niejako osią rzeczywistości – tak przynajmniej może mu się zdawać. To przecież jego działanie, jego gra, prowokuje burzę w górnych i dolnych rejonach kosmosu. W takiej samobójczej pozycji, jeszcze żywy, ale maksymalnie wychylony ku śmierci, niejako zaślubiając śmierć, poznaje ukrytą przed żywymi tajemnicę – pod jego przekrwionymi powiekami zasłona mitu opada. Ale czy jest to ten sam mit, który przedstawia w swojej pieśni śpiewak Czechowicza? Czy wizja „wsiowego” poety obserwującego samobójstwo muzykanta pokrywa się z tym, co sam muzykant – poeta „intendujący w stronę śmierci” – mógł ujrzeć w swoim

⁵ *Klucz symboliczny do poematów*, tamże, s. 45.

śmiertelnym wychyleniu? Dokonuję tu pewnego nadużycia, stawiając niejako obok siebie ludowego narratora pieśni i jej milczącego przecież bohatera. Wydaje mi się jednak, że ukryty sens czechowiczowskiej stylizacji polega właśnie na tym, by słowami i oczami „wsiowego” śpiewaka, przedstawić dramat, który w innych, katastroficznych wierszach Czechowicza stanowi rodzaj świadomie kreowanej projekcji. W czym rzecz?

5.

Pamiętamy tę chyba najważniejszą wypowiedź programową poety, w której Czechowicz stworzył projekt „sztuki na wielką miarę”. Pisał w nim: „Samowiedza stanowi etap pracy twórczej. Tworzy bowiem projekcje. Projekcje dają własne widzenie rzeczywistości, a ono z kolei prowadzi ku widzeniu nierzeczywistości. To ostatnie daje poecie moc twórczą. Innymi słowy, droga wiedzie od jaźni do niejaźni, przy czym niejaźń (widzenie nierzeczywistego) schodzi się znowu cyklicznie z forpocztami jaźni. Zdobywanie stopni twórczych pasjonuje i porywa”⁶. Pierwszy stopień procesu twórczego – wyobraźniowa projekcja – z zasady pozostaje przed czytelnikiem zakryty. Wiersz, z którym obcujemy, jest już bowiem zapisem wizji, wyjątkowo – sytuacji zewnętrznej, która skłania niejako kreatora wizji do twórczego wysiłku. U Czechowicza jest to zwykle obraz chaotycznego, jakby rozproszonego świata, w którym „nic się nie jawi” („sam”), a który nagle, w wyniku działania poetyckich projekcji, zapala się wizją.

Tym pierwszym stopniem wizjotwórczej pracy Czechowicza jest – w moim przekonaniu – sytuacja świadomego odwracania ziemskiego porządku, metodycznego zanurzenia się w śmierć, sytuacja myślowej i wyobraźniowej symulacji samobójstwa! *Pieśń o niedobrej burzy* – z pozoru błaża stylizacja tradycyjnego tematu – wydaje mi się wierszem ważnym, niejako – programowym, ponieważ odnajdujemy w nim bardzo wyraźny ślad tej najważniejszej projekcji, której personifikacją staje się człowiek powieszony za nogi nad wodną kipiela – odwrotny wisielec.

Jeżeli zajrzemy do takich wierszy, jak *hymn, przeczucia, złe dwie minuty, pieśń, sam, erotyk, elegia niemocy, autoportret, elegia uśpienia*, odnajdziemy w czechowiczowskich wizjach przetworzony, ale nadal bardzo wy-

⁶ T e n Ź e, *Poezja godna epoki*, tamże, s. 73-74.

rażny, projekt odwrotnego wisielca. Ten pierwotny, przedustawny obraz niejako porządkuje wizje, nadaje im walor przestrzenny i zmysłowy, wyznacza kierunki, rozjaśnia symbolikę, zbliża „niejaźń” do „jaźni” i ciała. Jak w finale wiersza *sam*:

słowami czerwonymi
strunami czerwonymi
za rozpalonym czołem
ciemny tors mostu nad ciszą
wszędzie czerwienie kołem
płomienie wisząc
w mętnym strumieniu sekund
grożą
powodzą wieków.

Czyż ta niezwykle zmysłowa, plastyczna wizja, zrodzona w sytuacji wycieńczenia nieokreślonością świata, nie rodzi się z projekcji torturowanego wisielca, któremu krew uderza do głowy? Wyobraźnia Czechowicza podąża właśnie taką drogą: od przedustawnej projekcji człowieka powieszonoego za nogi, poprzez jej niemal fizyczne doświadczenie – bolesne jak tortura doświadczenie słów i wyobrażeń – ku rodzącej się wizji, która kryje ślady śmiertelnej symulacji. Symulacji, która stanowi w istocie poetycką stymulację.

Dlaczego właśnie człowiek powieszony za nogi stał się jego naczelną, choć dobrze skrywaną metaforą? Cóż takiego odkrył w sobie Czechowicz, że obrazem własnej „samowiedzy”, uczynił figurę odwrotnego wisielca? Odpowiedzi może być oczywiście wiele. Jedną z nich podsuwa psychologia głębi, której twórcy w identycznej figurze wisielca wyobrażonej na XII karcie tarota (jego głowa płonie!), dostrzegają symbol śmierci mistycznej, zwanej też mistycznymi zaślubinami z nieświadomym: „Aby pozwolić tajemnym falom nieświadomości unieść siebie – czytamy w jednej z jungowskich, czy też gnostycznych eksplikacji XII karty tarota – trzeba z rozmysłem odwrócić nauki i wartości świata zewnętrznego poważnie ryzykując – bowiem prawa i wartości wewnętrznego świata są w wielu wypadkach dokładną odwrotnością tych praw i wartości, z którymi jesteśmy obcy, a które przekraczamy wyłącznie na własne ryzyko”⁷. Ta jungowska eksplikacja karcianego wisielca pozwala dostrzec w nim nie tylko symbol

⁷ A. Douglas, *Tarot. Pochodzenie, symbolika, medytacja, wyrocznia*, tłum. M. Mielczarska, W. Józwiak, Milanówek 1993, s. 87.

zmagającego się ze sobą człowieka, który, niczym samotorturujący się bóg Odyn z islandzkiego mitu, w nieświadomości poszukuje „samowiedzy”, ale także poety-symbolisty, który w procesie mityzacji rzeczywistości dostrzegał najważniejsze zadanie „poezji godnej epoki”. Te dwie interpretacje figury człowieka, który sam siebie wiesza głową w dół, wzajemnie się uzupełniają. Idąc tropem analizy jungowskiej – jak czyniło to kilku badaczy poezji Czechowicza, przede wszystkim Tadeusz Kłak – odkryjemy w wierszach autora *Wyobraźni stwarzającej* kilka innych symboli, możemy jednak zgubić samego wisielca, który stanowi nie tylko przyczynę, ale też rdzeń najważniejszej z mitotwórczych wizji Czechowicza – wizji gromu uderzającego w otchłań świata.

Oto kilka symbolicznych zbliżeń wiszącego do góry nogami ciała – szczególnie istotny pozostaje tu obraz „szumiącej” głowy, nabrzmiewających żył skroniowych – i gromu/błyskawicy. W wierszu *przecucia* są to jeszcze sfery oddzielne, choć łączy je wspólny płomień:

więc
jest wielki obszar pod chmurą
ciemny to dół
echem zalany
nawinięty na grzmotu oś
chyba tak płomień szumi
spalając jodłowe wieńce
gdym umilkł
oparłszy głowę na ręce
szumiącą głowę

W *hymnie* błyskawica jest nabrzmiałą żyłą na skroni człowieka:

ty jedna olbrzymiejesz
złoty na czole nocy
nabrzmiewa znak twej mocy
żyła piorunu

W *erotyku* zaś całe ciało kreatora wizji lśni jak błyskawica:

iskry z czarnego metalu
myśli od prądów osłabłe
opad żalu
z nagła zorza zadrżała
światlistość widzę ciała

W *elegii niemocy*, gdy wizja zanika, słyszymy taki oto głos:

posługiwały mi burze
widziałem dno
cień mnie swym głosem urzekł
apokalipsą zbudził
czy to
jest sprawa ludzi
opowiadać komu
nucę
powinien bym błyskać i grzmieć

Błyskać i grzmieć, by rodzić nowe wizje dobrej, bo na nowo rozpalającej wyobraźnię burzy! W najślynniejszej z burzowych wizji, zapisanej w przytaczanym na początku wierszu *Żal*, pojawia się sam jej sprawca – „powieszony podpalacz”. Już wiemy, iż nie jest to żaden bandyta czy kat niewinnego dziecka. To wisielec, który swoją płonąca od wizji głową niczym lampą próbuje rozświetlić ciemne tajemnice kosmosu. Dokładnie tak, jak widzimy to na XII karcie tarota. Pomiędzy oboma wizjonerami istnieje jednak zasadnicza różnica. Odwrócony wisielec z tarota, jeżeli wytrwa w wędrówce po labiryntach nieświadomego, wyrzeknie się wszystkiego, „co drogie jego nieświadomości” i uwierzy w istnienie wyższego „ja”, które przekracza jego świadomą przytomność, jeżeli więc wszystko to wypełni – dotrze do celu, przez jednych nazywanego „nadświadomością”, przez innych „rajem”. Stanie wtedy na nogi i nigdy już nie będzie potrzebował przywiązywać się do gałęzi.

„Powieszony podpalacz” Czechowicz zdaje się nie spełniać któregoś z warunków przemiany, ponieważ ciągle na nowo rozpala kolejne wizje i, z radością poślubiając śmierć („pieśni”), niczym grom raz po raz spada głową w dół. W mitycznym „dnie” świata dostrzega jednak wyłącznie własne odbicie. Zauważmy, jak autotematyczne są wisielcze wizje Czechowicza! „Będę strzelał do siebie i marł wielokrotnie” – czytamy w *Żalu*, niezmiennie dostrzegając w tej frazie zapowiedź wojennej katastrofy. A przecież przede wszystkim jest to wizja pojedynku, w którym na przeciw siebie staje ta sama osoba, uparcie, po wielokroć zadając sobie samobójczą śmierć. Czyż w tym, przerażającym skądinąd, pojedynku nie dostrzegamy nieco groteskowej repliki wizyjnych potyczek mickiewiczowskiego Konrada z samym Stwórcą? W XX-wiecznych wizjach Czechowicza zabrakło jednak transcendentnego przeciwnika, ich kreator i bohater jest sam w pustym kosmosie, musi więc strzelać do lustra... Właśnie na tym polega egzy-

stencjalny dramat bohatera „wisielczych” wierszy Czechowicza. Wizje Czechowicza „nie nasycają się zawitym haftem” („wąwozy czasu”), jak widzenia Słowackiego, jego „wiersze z mitycznego kraju) nie chcą śpiewać” („bez nut”). Twórca wisielczych wizji zapala świat, ale nie potrafi go wskrzesić w nowej, odmienionej formie. Z tej zaiste monumentalnej kreacji nie rodzi się nic, prócz samej wizji boskiego stworzenia, która na dodatek – paradoksalnie – okazuje się wizją zniszczenia. Zamieniony w błyskawicę wisielec Czechowicza nie jest mitycznym kreatorem światów, jak jego wielcy romantyczni poprzednicy. Jest tylko burzowym podpalaczem rzeczywistości. Nigdy nie udaje mu się zerwać zasłony śmierci, przeciwnie – śmierć potęguje, jak w *Żalu*, czerpiąc z niej siły do kolejnych wizji.

6.

W dramatycznej próbie zapełniania kosmosu autotematycznymi wizjami poetyckiej kreacji dostrzegam jeden z ważniejszych rysów czechowiczowskiego katastrofizmu. Jest to katastrofizm poety-symbolisty, który w istocie doświadcza niemożności symbolicznej i mitycznej przemiany świata. Symbolizm ukrytych, „wisielczych” projekcji Czechowicza donikąd nie odsyła, wskazuje wyłącznie na ich twórcę. Jest to symbolizm pustego kosmosu i egzystencjalnego wycieńczenia, jakże różny od tego, którym spontanicznie posługiwał się Jantek z Bugaja, śpiewając swoje piosenki o „lazurowym gradzie” i „kudłatych kowalach”. W scenografii ludowego mitu naczelna, katastroficzna projekcja Czechowicza zyskuje wymiar ludzkiego dramatu losu. Los musi się wypełnić – malowany muzykant w piosence „wsiowego poety” wpada do rzeki. Czyżby w tej ludowej i obrzędowej śmierci wisielca-podpalacza kryło się jednak jakieś ocalenie dla świata?

THE HANGED INCENDIARY

(PIEŚŃ O NIEDOBREJ BURZY) [A SONG ABOUT A BAD STORM]

S u m m a r y

The penetrating interpretation of *pieśń o niedobrej burzy* presented by Kopciński is directed against conventional readings of the poet's folk stylisation of his poems. At the same time analysis of the structure and semantic layer of the poem becomes a point of departure for considerations of the figure of the 'upturned hanged one' hidden in Czechowicz's poetry, which – as the author claims – is a projection of vision-creating activities by the poet himself put down in a series of poems. As a consequence the article presents a number of apt statements concerning Józef Czechowicz's poetic outlook, which is recognised by the author as 'symbolism of an empty cosmos and existential emaciation'. Kopciński's original interpretation, while it remains an exegesis of one poem, it also determines an interesting research horizon for the poet's whole output.

Translated by Tadeusz Karłowicz