

PAWEŁ PRÓCHNIAK

O *ELEGII UŚPIENIA*

1. Pograżające się w mroku miasto. Zadrukowane pozółkłe kartki. Ciekąca żywica. Topniejący śnieg. Sen i rozbłysk. Gorzki, mroczny, sączący się czas i moment świetlistej epifanii. Opadanie, zapadanie w sen. Dudnienie kroków, szum płynącej po bruku wody i inkantacja. Tak można by najogólniej naszkicować ewokowaną w *elegii uśpienia* rzeczywistość¹. I jeszcze podstawowe organizujące ją mechanizmy. Napięcia. Antynomiczne zestawienia. Związane z wykorzystaniem najbardziej oczywistych (najbanalniejszych) przeciwieństw (jawa – sen, góra – dół, światło – ciemność, gorzki – słodki). I właściwie to wszystko. W pewnym sensie pozostajemy bezradni wobec amorficzności tego świata. To mroczniejące miasto kusi, ale nie bardzo wiadomo, jak się po nim poruszać.

2. Zazwyczaj tytuł nakreśla przestrzeń dla tekstu. Obrysowuje obszar penetracji. Elegia uśpienia. Smutek i sen. Mowa skojarzona z bezwładem i śmiercią. Wskazanie na przynależność gatunkową (sygnał literackości) i określenie dominanty (temat, charakter obrazowania).

Trudno obecnie wskazać na jakieś konkretne wyróżniki formalne elegii. Jak wiadomo, gatunek ten – podlegający wielu przeobrażeniom – wywodzi się z pieśni lamentacyjnej (liryki żałobnej) i pewnie tylko ton (rezygnacja,

Dr PAWEŁ PRÓCHNIAK, adiunkt w Katedrze Literatury Polskiej Pozytywizmu i Młodej Polski Instytutu Filologii Polskiej KUL, adres do korespondencji: ul. Konstantynów 1c m. 101, 20-708 Lublin, e-mail: abulafia@kul.lublin.pl.

¹ Pierwodruk *elegii uśpienia*: „Słowo Polskie” 1931, nr 354 (353); wiersz pochodzi z tomu *ballada z tamtej strony* (1932). Korzystam z wydania: J. C z e c h o w i c z, *Wiersze wybrane*, wybór, wstęp i noty T. Kłak, Warszawa 1986.

smutek, rozgoryczenie) i styl (spokojny, jasny, poważny) możemy określać dziś – a dotyczy to również czasu powstania wiersza – jako elegijne.

Temat i charakter utworów elegijnych bywa dookreślany przez konstrukcję z przymkiem (*Elegia o ziemi rodzinnej* Balińskiego, *Elegia dla N. N.* Miłosza, *Elegia na odejście* Herberta) lub przez zastosowanie epitetu (*Elegia dziecięca* Baczyńskiego). W przypadku *elegii uśpienia* sytuacja jest mniej typowa. Zastosowana tu konstrukcja (rzeczownik i przydawka dopełniaczowa) w podstawowej swojej funkcji wyraża posesywność. Mielibyśmy więc elegię „wypowiadaną” przez „uśpienie” (jak w *Elegii biurokraty* Wata). Ale przecież na tym nie koniec: *elegia uśpienia* – jak *Elegia miasteczek żydowskich* Słonimskiego – jest wypowiadana „w związku z uśpieniem”, jest elegią „na uśpienie”. Ta niejednoznaczność tytułu pogłębia się, jeśli pamiętać, że sformułowanie „elegia uśpienia” trzeba też czytać w kontekście – analogicznie zbudowanych – wyrażań, takich, jak „słowa skargi” (żalu, otuchy, przebaczenia), czy takich tytułów, jak *Pieśń pojednania* (Edward Leszczyński). Jeśli wziąć pod uwagę tę presję, to *elegia...* nie tylko jest formułowana w związku z „uśpieniem”, nie tylko wyraża „uśpienie”, ale sama staje się „uśpieniem”. Jest przestrzenią (dla) „uśpienia”.

Elegia uśpienia. Forma „uśpienia” to dopełniacz rzeczownika odczasownikowego „uśpienie”, ten zaś pochodzi od dokonanej formy czasownika „uśpić”. Usypiać i uśpić. Przebywać na granicy i przekraczać ją. Usypiający szmer. Senna atmosfera. Zasypiać, spać. Trwać w uśpieniu. Przebywać we śnie, w ukryciu, w utajeniu. Pośród snów, we wnętrzu snu. Usypiać. Uśpić, zmylić, zwieść.

W uśpieniu pogrąża się miasto. Zalewane przez mrok. Nasiąkające ciemnością. Wypełniane żywicą. W uśpieniu pogrąża się też ten, kto mówi. Pojawiają się obrazy i dźwięki.

3. Cały tekst organizowany jest przez dwuczłonowe konstrukcje. Dwie dominanty, dwa ciągi semantyczne, dwie części. Pierwsza związana z sytuacją „lektury” (pierwsze cztery strofy). Druga osadzona w rzeczywistości snu (cztery ostatnie całości tekstu). Obie oddziałują na siebie – interferując, uzupełniając się, tworząc napięcia i dysonanse. Powiedziałem, że *elegia...* jest przestrzenią uśpienia –

sen życie ujął
osłoda sen ciężki a nieważki

piękne zjawy sennie kołują
w krwawych ciemnościach czaszki

Jest też przestrzenią lektury –

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

Cytowana strofa jest rozbudowanym porównaniem. Pierwszy jego człon tworzą zestawione ze sobą „czas” i „tekst”. Drugi to obraz, którego dominantą jest powolne, nieuchronne ściekanie.

Czas: „godziny gorzkie bez godów”. Gorycz to doznanie smakowe. Gorzki jest piołun i kora wierzby. Gorzki zapach mają wódka i dym. Przesycone gorzką wonią jest wiosenne powietrze. Gorzki chleb, gorzkie łyzy. Gorzkie żale. Gorzkie słowa.

Gody. *Słownik warszawski* – a do niego w tym przypadku wypada się odwołać – podaje szereg znaczeń: biesiada, feta, libacja; radość, rozkosz; wesele (uczta weselna); święta Bożego Narodzenia, Nowy Rok². Święto i świętowanie przeciwstawione powszedniości. Frenezja i celebacja.

Gorzki czas. Przykry, nieprzyjemny, ciężki do zniesienia, bolesny. Czas bez godów. Czas nudy i wyczekiwania. Czas – jak powiedziałem – zestawiony z obrazem zadrukowanych pożółkłych stron. Czas nad tekstem. Czas lektury. Wszystko, co wydarza się w obrębie tego tekstu jest – jak sądzę – odbłaskiem tego podstawowego gestu. Gestu lektury.

Teraz drugi człon porównania. Ciemność i sącząca się w niej żywica. Powolny, nieuchronny ruch. Ruch w dół. Zstępowanie. Schody. Te za drzwiami, prowadzące w ciemności do sieni? Te spadające po stromym zboczku ku niżej położonym ulicom? Czy może te z kabalistycznej wizji „drugiej strony” (strony zła): wyłaniające się z ciemności, spośród kłębow dymu i ognia, w miejscu gdzie „nieskończone styka się ze skończonością”³? Nie wiemy. Pewna jest tylko ciemność. Czerń druku i mrok kores-

² Por. *Słownik warszawski*, t. I (A-G), Warszawa 1900. Dziś podstawowe znaczenie to: „uroczystości, zwłaszcza weselne, połączone zwykle z wystawnym przyjęciem z tańcami”, por. *Słownik języka polskiego*, t. I (A-K), red. nauk. M. Szymczak, Warszawa 1988.

³ Por. *Opowieści Zoharu*, przekł. z hebr. i komentarz I. Kania, Kraków 1994, s. 196-205.

pondują ze sobą. Z tej mrocznej tonacji wyłamuje się kolor zadrukowanych stron. Jest jak poblask świetlistej epifanii („rzeka światła”, „ogniowe ogrody”), która w końcu rozjaśni („potarga”) ciemności. Dominantą kolorystyczną jest tu jednak zdecydowanie czerń (w ostatniej strofie – kiedy obraz płynącej po schodach żywicy powraca – mamy zestawione „ciemne korony”, „czarne schody” i „miasto mroku”); wszystko to na przestrzeni czterech wersów). Czytanie i ciemność.

Dokonajmy – brutalnego nieco – skrótu: lektura (czas nad tekstem) jest jak sączenie się w mroku żywicy. Sugerowana tu analogia, a biorąc pod uwagę klamrową konstrukcję, można by pewnie powiedzieć: ustanawiana tu szczególna tożsamość „sytuacji lektury” i powolnego ściekania, spływania gęstej i lepkiej żywicy – jest podstawowym mechanizmem organizującym ten utwór. Zapada zmrok. Zapadają się obrazy, jak zapada się w sen. W gęstniejącej ciemności dzieje się tylko jedno: ten, kto mówi, czyta.

4. Ewokowana przestrzeń jest przestrzenią lektury. Na jej dnie kołyszają się obrazy. Ale sposób, w jaki zostały skonstruowane, sprawia, że kreowana rzeczywistość jest niespójna, popękana, rozbita. Zapisywany tu świat został zbudowany z nieprzystających do siebie fragmentów, z elementów o złożonej semantyce, obciążonych szeregiem symbolicznych znaczeń. Uliczki, którymi podążamy, są zawile. Droga trudna do rozeznania. Nie ma tu porządku. Są dominanty, osie, wokół których organizuje się opowiadana rzeczywistość. Wypełniony szumem roztopów kręty zaułek, panorama nieba zlewającego się z miastem – zapadają się. Świat przestaje istnieć. A może trzeba to ująć inaczej: jego nowy kształt wyłania się z ciemności. Jest przestrzenią myśli, iluzji, omamu, snu.

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

Boczna uliczka błądzi jak korytarze labiryntu. Nitka, którą trzymamy w palcach, z każdym krokiem płącze się coraz bardziej. Nasłuchujemy. Żywica, żyły, miłość żywa, życie. W załomach tętni podwójny rytm. Dwa razy w *elegii*... następujące po sobie wersy są ekwiwalentne pod względem struktury rytmicznej: w trzeciej strofie, bezpośrednio po przywoływanym powyżej fragmencie –

niebo sine niebo szare
domy szare domy sine

i w siódmej całości –

rajskie ptaki obsiadają parkan
rzeką światła ścieka śnieg zbrudzony

W obu obrazach to, co na górze i to, co na dole, zlewa się w jedną całość. Powtórzony zostaje rytm. W pierwszym przypadku powtórzona zostaje też tonacja kolorystyczna. W drugim dynamika obu przestrzeni w podobny sposób uczestniczy w rozświetlającej wizji. Rytm góry jest rytmem dołu. Niebo staje się miastem, miasto niebem. Skojarzenie z mesjańską Jeruzalem wydaje się oczywiste, zwłaszcza, że w następnej strofie miejski bruk zestawiony zostaje ze „złotą niwą”. *Apokalipsa* Jana: „a samo Miasto – to czyste złoto do szkła czystego podobne. [...] Rynek Miasta – to czyste złoto jak szkło przezroczyste” (Ap 21, 18. 21)⁴. Ale też niebo i miasto – są? stają się? będą? – „beznamiętnym obszarem”. Jak rozumieć to sformułowanie, odniesione do miasta, które ma być „miastem rodzinnym”? Od ezoteryki do banału. Od tego, co wzniosłe ku temu, co trywialne. I odwrotnie. Od bruku do „złotej niwy”.

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

Niwa to tyle co „ziemia uprawna” lub „łan”; starsze słowniki notują jeszcze: „rola nowo kopana” i „żniwo”⁵. Tutaj bruk (martwa miejska ziemia) rodzi skojarzenie z falującym zbożem (a w konsekwencji ciągu asocjacji modelowanych przez przyjętą „optykę”: złoto to plon). To zestawienie ściśle wiąże się z relacją pomiędzy „żywą miłością” i „złotą niwą”. Podkreślany przez instrumentację (rym) i uzupełniany przez semantykę związek pomiędzy „życiem” i „niwą” (rodząca ziemia) rozszerza to pokre-

⁴ Por. *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 1994³; cyfry następujące po skrócie nazwy księgi to kolejno: rozdział i wersy; dalej cytuję to właśnie wydanie *Biblii*.

⁵ Por. *Słownik języka polskiego*, t. II (L-P); słownik notuje również znaczenie przerośnięte: „dziedzina czyjejś działalności”. Por. też *Słownik warszawski*, t. III (N-Ó), Warszawa 1904; S. B. L i n d e, *Słownik języka polskiego*, t. III (M-O), Lwów 1857.

wieństwo na „miłość” i „złoto” (znów zabieg instrumentacyjny). Z tą odpowiedniością związany jest proces przemiany. Przejściu towarzyszy – nieco tandetny – symboliczny gest. Wszystkie poddawane manipulacjom elementy osadzone są w przestrzeni mentalnej. Jak w alchemii, spekulacja i praktyka są tym samym. Od tego, co może egzystować jedynie „w myśli”: „żywa miłość”, przechodzi się do mowy, a właściwie do śpiewu –

naprawdę złotą niwą
faluje tylko piosenka

Złoto i śpiew. Trudno o bardziej wieloznaczne motywy. A jednak stawiamy kolejne kroki. Tym, co skłania do poszukiwań, jest foniczny kształt tekstu. Zabiegi instrumentacyjne uspójniają ewokowaną rzeczywistość. Organizowany w ten sposób świat staje się światem wypowiedanym. W tradycji ezoterycznej – wywodzonej od Pitagorasa – muzyka jest jedną z podstawowych dróg przekraczania ograniczeń i sprzeczności. Będąc jednocześnie spekulacją (intelektualną) i praktyką, jest sposobem uładzania świata. Rytmy g ó r y i d o ł u, zestrojone ze sobą, wyrażając tajemnicę, stają się tajemnicą. Bruk mokry od topniejącego śniegu. Szum wody. Wilgotna ziemia i szeleszczące kłosa. „Złoto” jako „plon” hermetycznych zabiegów – symbolicznych gestów i manipulacji – było poblaskiem rajskiego światła, kryło w sobie blask o s w i e c e n i a⁶. Tętniący rytm ściekającego śniegu („rzeka światła”) i monotony „takt ociążałych kroków” (mrok). Szmerzący śpiew i trzask targanej kartki.

5. Ten, kto mówi, jest w *elegii*... tym, który czyta. Przedmiotem lektury jest przenikający świadomość obraz świata, wieloaspektowa struktura rzeczywistości. Obrazy przemazują się pod przymkniętymi powiekami. Płyną. Ściekają jak żywica. Gęsta i lepka. Jej konsystencja, kolor i zapach. Płynąca po korze. Sącząca się ze szczeliny, z pęknięcia. Z żywego drzewa, ze świeżo oheblowanej deski. Zmieniająca się w dym w kadzielnicy. Symbolika żywicy – nieśmiertelność, nieprzemijalność, ciągłość – wzmacniana przez jej związek z obrzędami religijnymi, odsyła nas do tego, co duchowe,

⁶ Por. J. J a m e s, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, tłum. M. Godyń, Kraków 1996, passim; por. też C. S. L e w i s, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, tłum. W. Ostrowski, Kraków 1995, zwł. rozdz.: *Niebiosa*.

ponadczasowe, sakralne. W *elegii*... żywica sączy się w mroku. Po schodach. Schody to przede wszystkim znak wznoszenia się, wstępowania (ruch w górę). Ale tu żywica „s p ł y w a po czarnych schodach”. Ruch w dół, do „piekieł”, ku „otchłani”. Dla nas istotny jest zarówno ów „degradujący” kierunek, jak i skojarzenie z zanurzaniem się w mrocznej wiedzy –

czarny druk na pożółkłych stronicach
jakby ze stromych schodów
spływała w mroku żywica

Dodajmy, że zstępowanie to też ruch eschatologiczny, ruch związany z końcem, z wygłosem dziejów. Przypomnijmy fragmenty *Apokalipsy* Jana; choćby tylko te, które pozostają w bezpośredniej relacji z obrazami ewokowanymi w *elegii*... Spływające po czarnych schodach „miasto mroku” i zstępującą Jeruzalem („I Miasto Świąte – Nowe Jeruzalem ujrzałem zstępujące z nieba [...], przystrojone jak oblubienica zdobna w klejnoty”, Ap 21, 2). Obsiadające parkan „rajskie ptaki” i opisywana w *Apokalipsie* mesjańska uczta ptaków padlinożernych (ptaki „lejące środkiem nieba”, zlatują się na wezwanie anioła „stojącego na słońcu”, by „nasycić się trupami”)⁷. Zstępowanie, sfruwanie, opadanie. Sączenie się żywicy to przede wszystkim bezwład, inercja. Ale z ruchem ku dołowi wiąże się też w obrębie *elegii*... dynamika (destrukcji? oczyszczenia? olśnienia?). W drugiej strofie strugi wody niosącej śmieci i topniejący śnieg suną z szumem w dół. Przybywa energii, jej „obecność” jest niemal słyszalna w rozedrganym i pulsującym rytmie wersów.

Woda i żywica. Związane z „życiem”, skupiające w sobie życie. Motyw ściekania (opadania), wyraźnie wertykalnie zorientowana przestrzeń tekstu – fundują ich tożsamość. To one – niezróżnicowane, bezkształtne, niosące z sobą pełnię możliwości – tętnią w żyłach miasta. Woda płynie po bruku (d ó ł), żywica sączy się z g ó r y.

6. Przestrzeń nieba i przestrzeń miasta, zdają się być tym samym terytorium. Usytuowane naprzeciw siebie są grą potencjalności, przestrzenią oczekiwania. Tożsame (chromatyka, rytm) i przeciwstawione sobie (konstrukcja chiazmu) tworzą obszar, w którym na próżno poszukujemy osi symetrii. W szarzącym powietrzu – „w krwawych ciemnościach” – obrazy są jak zasnute dymem. Płomień już zgasł. Trwa w pamięci. Może dopiero

⁷ Por. Ap 19, 17-21.

się rozjarzy. Żywica. Kadzidło. Szara stróżka dymu („zwija się zaułek zawiły”). Dym się kołysze, zapętla na granicy dnia i nocy, jawy i snu, świadomości i zapomnienia, wiedzy i epifanii („piękne zjawy sennie kołują”). Otworzyć oczy, by wkroczyć w ciemność, zanurzyć się w niej. Zapadanie zmroku. Zapadanie w sen. Kolory i ruch. Światło i dynamika. Energia i poźółkłe karty. Mędrzec nad księgą (wiedza, ezoteryka), a może – po prostu – ambitny nauczyciel literatury przegląda stare wydanie *Sonetów krymskich* Mickiewicza⁸. To bez znaczenia. O kierunku naszego myślenia, o toku narastania asocjacji decyduje ujawniany tu – że tak to określe – styl lektury.

Ślęczenie nad poźółkłą księgą. Mozolne przedzieranie się przez *zawiłości*

zwija się zaułek zawiły
zagubiony we własnych załomach

Skojarzenie z gematrycznymi praktykami kabalistów pojawia się niemal natychmiast. O niczym – oczywiście – nie rozstrzyga. Drażni swoją natarczywością –

rzeką światel ścieka śnieg zbrudzony
tęcz jest tyle tęcze lecą ulicą
jedna niesie konew
z żywicą

7. Podstawową sytuacją jest tu mozolne przedzieranie się przez *zawiłości* (zawiły: kręty, wichrowaty, ale i powikłany, zagadkowy, ciemny⁹). Ten, kto czyta, zstępuje w mroczne rejony: wiedzy? snu? swobodnej gry świadomości? Nie wiemy. Pewne jest tylko to, że reguły organizujące rzeczywistość zostają – może tylko chwilowo? – zawieszane.

Świat przestaje istnieć. Rozsypuje się, rozpada na szereg nie przystających do siebie obrazów. Odpowiedzią jest tekst. Zaświadcza o poddanej destrukcji rzeczywistości. Ale też staje się (insynuowaną, to prawda) obecnością świata. Ta aporia modeluje *elegię*... jako całość. Staje się też koleiną, która „wyznacza” tok lektury.

⁸ Prawie wszystkie podstawowe elementy, z których uformowany jest świat przedstawiony *elegii uśpienia* znajdziemy w sonecie *Atusza w dzień*; lektura utworu Mickiewicza niczego – naturalnie – w tym wypadku nie wyjaśnia, choć – jak sądzę – sporo dopowiada.

⁹ Por. *Słownik warszawski*, t. VII (T-Y), Warszawa 1919.

Wszystkie elementy ewokowanej tu rzeczywistości są uwikłane w zewnętrzne wobec nich struktury. To, co jest tekstem, co się w tekście wydarza, „dzieje się” w siatce świadomości („piękne zjawy sennie kołują”). Lektura w *elegii*... jest przywoływaniem sensów rodzących się na obrzeżach (na granicy) tekstu; jest możliwa dzięki „głosom”, które słyhać w mroku (z których tekst jest ulepiony? których nasłuchujemy?). Przeczytać to wyjść poza tekst. Przekroczyć tekst, pozostając w jego przestrzeni. Pożółkła księga, nad którą pochyla się czytający i potargany list. Rzeczywistość (rzeczywistość tekstu) – rozdarta, rozerwana jak papier – zmienia swoją naturę. Otwiera się kaskadą obrazów. Epifania (rozbłysk) przychodzi we śnie. Jej materia jest materia snu. Jej treścią przemiana.

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

Antynomiczne konstrukcje („sen ciężki a nieważki”, „piękne zjawy” – „krwawe ciemności”)¹⁰ i wieloznaczność otwierającej tę część *elegii*... formuły. Wkraczamy w sen – „sen życie ujął” – ten gest (trzeba by powiedzieć: gest snu) rozrywa nieprzenikliwą dotąd jego tkankę. Ująć: uchwycić, poskromić, ovladnąć, objąć (ująć w formę), zakreślić, wyznaczyć granice, zjednać, przejąć, wzruszyć, przyłapać, schwycić, odjąć, umniejszyć¹¹. To inna postać sygnalizowanej wyżej aporii. Od obecności ku pustce – od amorficzności ku formie. W stronę destrukcji. Jak wcześniej „w myśli”, tak teraz we śnie – kolejny gest:

dni malowane zmierzchem
 śniąc także jak zły list potargam

¹⁰ Zasygnalizujmy jeszcze jedno tego typu zestawienie: gorycz i osłoda. Po „gorzkich godzinach” (nuda i wyczekiwanie) przychodzi „osłoda” (wizja). Trzeba jednak pamiętać, że wszystko dzieje się tu – od początku – w rzeczywistości snu (ta jest słodka), a „gorycz” (kojarzona z sączącym się mrokiem: żywica) będąc pierwszym doznaniem, powraca (ostatnia strofa). Dodajmy, że konstrukcja ta została powiązana z motywami: czytania („pożółkle stronie” – księga) i sennej wizji. Może być więc traktowana jako nawiązanie do pewnego – dość dobrze zdomowionego w kulturze – typu obrazowania: „Wziąłem zatem książeczkę z ręki anioła / i połknąłem ją, / a w ustach moich stała się słodka jak miód, / a gdy ją zjadłem, / wnętrzości moje napełniły się goryczą” (Ap 10, 10).

¹¹ Por. *Słownik warszawski*, t. VII.

Powtórzmy: rzeczywistość rozdarta, rozerwana jak papier – zmienia swoją naturę. Staje się epifanią. Konsekwencją destrukcyjnego gestu jest rozbłysk¹².

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

Znowu „góra” i „dół”. Tęcza, gwiazdy i postać z konwią. Rajskie ptaki (ptaki raju?) i miejsce ogrodzone (odgradzone? ukryte?). „Rzeka światła” dookreślana przez motyw „ogniowych ogrodów”. Użycie formy „ścieka” sugeruje ruch ku dołowi. Postać z konwią to tęcza, która „zstąpiła z góry”. Ten kierunek wyznacza kształt ewokowanego obrazu. Spróbujmy opisać go językiem – przywoływanej już tu – topiki biblijnej. W ten sposób wracamy do głosów, które słychać w ciemności. Oto odsłaniają się kolejne pokłady wizji: w półmroku przesyconym kolorami, pod obłym sklepieniem („w krwawych ciemnościach czaszki”) zawieszono są kwiaty (górnny ogród, górne wody), poniżej rozgwieżdżone niebo („kwiaty na gwiazdach wierzchem”), pod nieboskłonem ukryty, ogrodzony – nie może być inaczej – dolny ogród, jego znakiem są zlatujące się ptaki (jak na słynnym obrazie Mistrza Górnoreńskiego *Hortus conclusus*), z ogrodu wypływa rzeka światła. Postać z konwią to – w średniowiecznej i renesansowej ikonografii – personifikacja źródła, w kontekście rekonstruowanego tu obrazu będzie to źródło nie tylko życia (rzeka wypływająca z Edenu, Rdz 2, 10), ale i oświecenia (rzeka, którą widzi Jan: „ukazał mi rzekę wody życia, lśniąca jak kryształ”, Ap 22, 1)¹³. Tęcza łączy górę z dołem: górne wody z „rzeką światła” (ulica, którą płynnie skrzący się, topniejący śnieg), górny ogród z miastem (bruk

¹² Warto dodać, że obok uwznioślającej jest tu i banalizująca perspektywa: to, co się rozdziera, jest jak „zły list”.

¹³ To – można by rzec – „oślepiający” obraz. Z tego obszaru domniemań i asocjacji – czy wręcz: iluminacji – wywodzi „rzekę światła” płynącą w *Pieśni XXX Raju* Dante (to, rzecz jasna, tylko jedna – ale jakże znacząca – z wielu realizacji tego motywu). Por. D. A l i g h i e r i, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1959, s. 442 (zwl. wersy 61-69).

kojarzony ze złotem). Miasto (mystyczna Jeruzalem) i wizja (ukryty ogród) są tym samym miejscem.

Jean Delumeau we wstępie do swojej *Historii raju* porównuje drogę, którą przemierzy jego czytelnik – a podąża się w tej książce za wizją ogrodu – do labiryntu wijącego się na posadzkach średniowiecznych katedr: „w Chartres, podobnie jak w wielu innych świątyniach, owe labirynty wiodą czujnego i wytrwałego pielgrzyma do niebiańskiej Jeruzalem”¹⁴. Cel – choć niejasny – wydaje się osiągalny. My również – nasłuchując – krążymy po labiryncie. Zaproponowana tu rekonstrukcja jest dla nas ważna jako paradygmat, w którym amorficzna materia *elegii*... może okazać się uformowanym tekstem. To wskazywanie na analogiczne – obecne w kulturze – konstrukcje jest tylko w pewnym stopniu wynikiem presji utworu. Bierze się również z naszych (moich) lekturowych nawyków. Przemierzając przestrzeń miasta (a to znaczy: przestrzeń tekstu), ujawniamy (insynuujemy) jej „dwoistą modalność” (góra – dół, jawne – ukryte). Labiryntowa struktura otwiera się na wszystkie m o ż l i w e i n i e m o ż l i w e sensy¹⁵.

8. Obrazy wyłaniają się z mroku. Parkan pokrywa się feerią barw. Skrzy topniejący śnieg. Ale wszystko niemal natychmiast przygasa. Koniec okazuje się początkiem. Znowu mrok sączy się, osacza.

znów po ogniowych ogrodach
znowu ciemne korony

¹⁴ J. D e l u m e a u, *Historia raju. Ogród rozkoszy*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1996, s. 6.

¹⁵ „Średniowieczny hermeneuta, zafascynowany labiryntową strukturą książki, mówi, że w obliczu nieskończoności rzeczy, które może powiedzieć Święta Księga, dostaje zawrotu głowy. Księga jawi mu się jako wulkan”. Stale jednak towarzyszy mu też przeświadczenie, że „każdy akt myśli czyni tak jak kalejdoskop – bezładna masa cząstek łączy się, tworzy piękny i symetryczny kształt”. Takie podejście do tekstu możliwe jest dzięki specyficznej lekturze rzeczywistości: „Wszecławiat wydaje się [...] nie wyczerpanym promieniowaniem piękna, wspaniałym wyrazem rozprzestrzeniania się pierwszego piękna, oślepiającym potokiem blasku”. Obie perspektywy – inaczej niż w *elegii uśpienia* – udawało się uzgodnić; wzajemnie się warunkowały (U. E c o, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, tłum. M. Olszewski i M. Zabłódzka, Kraków 1997; cytowane fragmenty pochodzą kolejno ze s. 183, 79 i 31). Poza już cytowanymi, korzystałem z następujących pozycji: J. L e G o f f, *Kultura średniowiecznej Europy*, tłum. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1994; R. S e n n e t t, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji zachodu*, tłum. M. Konikowska, Gdańsk 1996.

Brudny śnieg. Tętniące rynsztoki. Mrok. Ciemne korony. Pośród nich genezyjska wizja. Przywołajmy tekst, w którym te motywy pojawiają się w podobnym kontekście.

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] [...]. »Ciemność«: tajemny sens tęgiego ognia [...]. Ciemność jest ogniem najsilniejszym ze wszystkich ogni¹⁶.

To kabalistyczny komentarz do opisu stworzenia (Rdz 1, 2). W cytowanym tekście to, co bywa postrzegane jako „rozwikłanie chaosu”, jest fundowaniem go. Z gestem stworzenia – przedstawianym często jako emanowanie światła – związany jest tu motyw czarnego ognia. W *elegii...* z materii mowy formowany jest świat. Świat, który jawi się jako chaos. W kreowanej rzeczywistości wszystko dzieje się w mroku. Z ciemności wyłaniają się kształty. W niej przebywa ten, kto czyta. Z jej wnętrza sączy się opowieść. I wystarczy garść najprostszych obrazów, najbanalniejszych mechanizmów. To one ujawniają całe skomplikowanie, całą migotliwość. W nich kryje się nieskończona wielość możliwych permutacji. N i c jawi się jako c o ś. Mrok staje się światłem. Niemożliwa lektura – lektura w ciemności – okazuje się możliwa. Ciemność nie tylko przejmuje funkcję światła, ma też jego naturę. Pozwala rozróżnić znaki. Ustanawia relacje między nimi. W mroku – jak w oślepiającej jasności – dokonuje się przemiana. W *elegii uśpienia* mrok – jak gdzie indziej światło – jest przestrzenią fundatorskiego mitu¹⁷. Wystarczy przebywać pośród s u b s t a n c j i leżących we wnętrzu świata, manipulować jego elementami – przedstawiać litery i głoski, interferować obrazy. Nucić. Śnić. Odwracać bieg rzeczy. Doświadczając goryczy, dojmującej bezradności.

¹⁶ Por. *Opowieści Zoharu*, s. 207-208.

¹⁷ Powinniśmy jednak pamiętać, że „ciemność” (wręcz: „ciemny płomień”, nie dający światła ogień) była w średniowiecznej tradycji chrześcijańskiej emblematem „piekła”. Płonący w nim ogień, który nie świeci, postrzegany był jako samo źródło „absolutnej ciemności” (również przerażenia i bólu). Por. m.in. J. S o k o l s k i, *Staropolskie zaświaty. Obraz piekła, czyśćca i nieba w renesansowej i barokowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecznej*, Wrocław 1994, s. 188-189.

*

Kontekst kabalistycznych spekulacji jest dla *elegii*... uprawniony, ale przywołuję tekst *Zoharu* i związaną z nim tradycję nie dlatego, że są niezbędne. Pojawiają się jako skuteczne – jak sądzę – narzędzie opisu. To kolejna presja, której poddajemy tekst. Kolejny raz oddaliśmy się od jego „oczywistego kształtu”. Pozostańmy jednak jeszcze przez chwilę w obrębie kabalistycznych wyobrażeń –

na Dole, jest dziesięć [innych] Koron, które nie są święte, złączone są ściśle z brudem¹⁸.

Ciemne korony i lśniąca, połyskliwa noc. W nieokreślonej głębi mroku sączy się żywica. Garść słów, *elegia uśpienia*.

ON ELEGIA UŚPIENIA [ELEGY OF PUTTING TO SLEEP]

S u m m a r y

The article presents a penetrating analysis and interpretation of *elegia uśpienia* by Józef Czechowicz. Subsequent elements of the poem's construction are described in such a way that their double status is revealed: while creating an immanent structure they refer the reader to areas of culture that are often vast and satiated with a lot of meanings. One of the basic motifs of the sketch is pointing to a clear analogy between the 'dark' (and also - paradoxically - 'illuminative') tone of *elegia*... and the nature of poetical speech. At the same time the author constructs his reasoning in such a way that it can reveal the capabilities and limitations of measures taken by theorists of literature, and also become a reflection on the essence of 'reading'.

Translated by Tadeusz Karłowicz

¹⁸ Por. *Opowieści Zoharu*, s. 206.