

Grzegorz Grochowski

"Eros i Psyche" : dyskurs miłosny Czechowicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 88/2, 113-129

1997

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

GRZEGORZ GROCHOWSKI

„EROS I PSYCHE”

DYSKURS MIŁOSNY CZECHOWICZA*

1

O poezji miłosnej Czechowicza pisano dotąd raczej niewiele. Paweł Stępień trafnie zauważa:

Problematyka erotyzmu pozostawała w cieniu rozważań o sielskości, ludowości, muzyczności, wizyjności, nadrealizmie, katastrofizmie czy w końcu mityczności¹.

Aby nadrobić wskazane zaległości, badacz ów próbował zrekonstruować model miłości wpisany w twórczość tego poety. W swojej interpretacji nacisk położył przede wszystkim na związki z tradycją młodopolską i z filozofią Schopenhauera. Tutaj chciałbym znacznie ograniczyć perspektywę opisu i zająć się przede wszystkim odczytaniem jednego erotyku. Wiersz *eros i psyche*, choć dziś może wydawać się nieco zbyt afektowany, zajmuje jednak — jak sądzę — znaczącą pozycję w liryce miłosnej omawianego tu poety. Stępień wskazuje, że jest to utwór przedstawiający miłość spełnioną, najwyższy stopień uczuciowego wtajemniczenia:

Łaknienie odnalezienia błękitnego uczucia, w sposób doskonały spajającego dwoje istot, zostaje [...] zaspokojone. Głosy Erosa i Psyche, nieśmiertelnych i złączonych przez boginię Wenus na zawsze, objawiają istotę „błękitnej” miłości².

Rzeczywiście, gotów byłbym widzieć w analizowanym utworze właśnie wysiłek uchwycenia i ukazania istoty intymnej relacji, niemal fenomenologiczną próbę dotarcia do czystej esencji uczucia.

Zakładam zarazem, że celowi takiemu podporządkowane zostało specyficzne potraktowanie języka. Odwołuję się do starego i obiegowego przekonania,

Artykuł przygotowany w ramach stypendium Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.

* Szkic ten jest rozszerzoną i poprawioną wersją referatu wygłoszonego podczas zorganizowanej przez Katolicki Uniwersytet Lubelski oraz Instytut Badań Literackich PAN sesji „Józef Czechowicz — Która lektura?” (Kazimierz Dolny, 15–17 IV 1996). Wszystkim uczestnikom dyskusji serdecznie dziękuję za bardzo inspirujące uwagi krytyczne, które starałem się uwzględnić, przygotowując niniejszą wersję tekstu.

¹ P. Stępień, *Erotyzm w poezji Józefa Czechowicza*. „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 1, s. 137.

² *Ibidem*, s. 142.

że zakochanie jest stanem wyjątkowym, zasadniczo odmiennym od potocznych zachowań podporządkowanych celom praktycznym, i w związku z tym znajduje swoje odrębne, specyficzne formy wystowienia, że istnieje zatem coś, co nieco staroświecko można by określić jako „mowę zakochanych”. Nawet pobieżna lektura przekonuje, że wiersz Czechowicza utrzymany jest w wyrażnie rozpoznawalnej, charakterystycznej stylistyce i że swoim „rozwichrzeniem”, niejednoznacznością wyraźnie odbiega od innych, jaśniej, przejrzyściej napisanych erotyków z epoki, np. wierszy Leśmiana czy skamandrytów. Przedmiotem uwagi chciałbym więc tu uczynić właśnie to, co za Rolandem Barthes'em pozwoliłem sobie nazwać „dyskursem miłosnym”³. Rozumiem przez to zespół wykorzystanych form językowych, dyrektyw takiego organizowania wypowiedzi, by odbiegała od normalnie przyjętych sposobów mówienia i jak najsugestywniej unaoczniała specyfikę przedstawianej sytuacji. Sądzę też, że właśnie stylistyczne uformowanie tekstu czyni go interesującym, nie zaś niezbyt odkrywczą – w gruncie rzeczy – koncepcja erotyzmu.

Już tytuł potwierdza przypuszczenie o uniwersalistycznych, uogólniających, „esencjalnych” aspiracjach autora. Nawiązanie do antycznych mitów może, co prawda, pełnić wielorakie funkcje – np. bywa wykorzystywane jako element czysto dekoracyjny, ornament, konwencjonalny rekwizyt bądź też jako narzędzie szyderczej parodii. Czasem okazuje się kamuflażem pozwalającym przemycić komentarz do wydarzeń współczesnych albo stanowi skrót myślowy, sygnał danych postaw czy wartości. Ale w przypadku Czechowicza nie mamy chyba do czynienia z żadną z tych możliwości. W swoich komentarzach, artykułach, szkicach wyraźnie formułował on postulat kreowania postaci bądź sytuacji opartych na mitach czy też mitopodobnych. Przeciwstawiał czas „straszliwy, olbrzymi” czasowi codzienności, mierzonemu przez zegary, a także kosmogonię ukazywaną w mitach – którą uważał za temat odpowiedni dla poezji, za swój „ideał” artystyczny – reportażowi, który stał się w jego ideologii synonimem powierzchowności, doraźności, trywialności⁴. Z tej fascynacji mitem i niechęci do aktualności brały się zapewne także jego zachwyty nad *Nietotą* Micińskiego.

W micie Czechowicz widział formę wyrazu pozwalającą na przekazanie prawd uniwersalnych, na odsłonięcie treści niedostępnych poznaniu potocznemu, racjonalnemu. Jego fascynacja mitem nie była zresztą zjawiskiem zupełnie odosobnionym – przecież po antyczną fabułę sięgał wówczas także choćby tłumaczony przez niego Joyce. Natomiast nietypowa dla epoki jest całkowicie poważna tonacja (z dzisiejszego punktu widzenia mogąca nawet robić wrażenie odrobinę naiwnej), tak odbiegająca od popularnej wtedy stylistyki szyderczo-obrazoburczej. Podczas gdy Joyce zderzając mit z codziennością osiągnął efekt ambiwalentnej migotliwości znaczeń, u Czechowicza opozycja tych dwóch obszarów rzeczywistości zostaje zabsolutyzowana, zyskuje niemal maniachejski charakter.

Nie chciałbym tu nadmiernie rozwijać wątku mitotwórstwa, jako że był on wielokrotnie i wielostronnie komentowany. Kontekst ten jednak wydaje mi się

³ Określenie pochodzi z książki: R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*. Paris 1977. Zob. też M. Janion, *Fragmenty dyskursu miłosnego*. W: *Kobiety i duch inności*. Warszawa 1996.

⁴ Zob. J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*. Opracował T. Kłak. Lublin 1972, s. 47, 78–80.

o tyle ważny, o ile pozwala coś zrozumieć w samym tekście. A zatem, wracając do samego wiersza, możemy chyba uznać, że para bohaterów ma stanowić ponadczasowy model ilustrujący uniwersalne prawa miłości, że Eros i Psyche są „każdą” parą kochanków. Pojawiający się w tekście odautorski komentarz: „głosy dwojga ludzi”, informuje czytelnika, że w gruncie rzeczy chodzi o przypowieść o losie człowieka, że mitologiczne nawiązanie ma znaczenie metaforyczne i służy przede wszystkim monumentalizacji, uogólnieniu sensu przedstawianej sytuacji.

Przypomnijmy może przy okazji, jak Czechowicz sam wyjaśniał funkcję tytułatury: „Chciałbym na początku pięciolinii postawić znak, aby wiedzieć, według jakiego klucza czytać należy”⁵. Jeśli zatem weźmiemy na serio tę deklarację, zestawimy ją z dyskursywnie wyłożonymi koncepcjami i spróbujemy w *quasi*-muzyczny sposób zinterpretować tytuł omawianego tu liryku (podobnie jak Anna Kamińska tłumaczyła *Żal* jako „poetyckie *andante*”)⁶, to można uznać, że ustawia on nastrój wiersza w tonacji *maestoso*.

Wytworzeniu wrażenia koturnowej podniosłości sprzyja również dobór często archaicznego bądź mocno nacechowanego słownictwa: „miłuję” (w. 13)⁷, „my razem jak miecz i dłoń” (w. 21), „łono bogów” (w. 47). I znów można zauważyć, że taka instrumentacja leksykalna, podobnie jak wszystkie powracające w twórczości poety „miecze”, „korony”, „pierścienie”, sytuuje go na antypodach wspólnego skamandrytom i awangardzistom dążenia do zanurzenia poezji w świecie potocznym i współczesnym, a łączą go raczej z manierami Młodej Polski. Ma to jednak poważne konsekwencje dla wykreowanego obrazu miłości. Zostaje jej nadany odcień spirytualistyczny. Eliminacja słownictwa potocznego pozwala zradykalizować opozycję erotyzmu i życia codziennego. Tak pojmowanej miłości odebrano tym samym odcień ciepła emocjonalnego – dyskurs zaprezentowany przez Czechowicza emanuje hieratycznym chłodem. Z drugiej strony, taki styl przeciwstawia się szczególnie popularnemu w kulturze XX-wiecznej skojarzeniu erotyzmu z biologią człowieka. Wielu twórców, próbując przewyciężyć schematyzm mowy, odwoływało się do sfery na wprost animalnych odgłosów bądź też do obscenów, widząc w tych formach możliwość wyzwolenia erotyzmu ze sztywnych konwencji i ocalenia intymności kochanków. Tymczasem Czechowicz ze swoim patosem zdecydowanie odróżnia się od takiego myślenia.

Uniwersalistyczne aspiracje Czechowicza zdaje się potwierdzać także opis scenerii, w której rozgrywa się akcja utworu. Zwraca uwagę lapidarność, surowość opisu, w którym znacznie zredukowano liczbę czasowników. Brak w nim też dokładniej przedstawionych szczegółów. Elementy składające się na zarysowane w ekspozycji tło wydarzeń to: „morza nocy”, „pustka srebrnawa”, „zorza bez horyzontu”, „wiatr”, „siwa nicość” oraz moment bardzo typowy dla Czechowicza – „świt”, chwila przełamywania się nocy i dnia. Podobnie wygląda np. początek erotyku *Więzień miłości*: „Kochankowie spotykają się nocą / w październiku spada z nieba dużo meteorów” (w. 1–2). Ciemność, chłód,

⁵ *Ibidem*, s. 149.

⁶ A. Kamińska, *Rodzima Apokalipsa*. W: *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*. Warszawa 1974, s. 123.

⁷ Teksty poetyckie Czechowicza cytuję według wyd.: J. Czechowicz, *Wybór poezji*. Opracował T. Kłak. Wrocław 1970. BN I 189. Podkreślenia w tych tekstach pochodzą ode mnie. Do wstępu Kłaka odsyłam podając w nawiasie cyfry rzymskie oznaczające stronicę.

otwarta przestrzeń, nieskończoność niewątpliwie nie zapowiadająca zdarzeń błahych, przypadkowych. W takich dekoracjach może rozegrać się jedynie dramat o znaczeniu uniwersalnym, kosmicznym. W wierszu tym potwierdza się zatem tendencja charakterystyczna w ogóle dla dużej części liryki Czechowicza, którą komentował Tadeusz Kłak we wstępie do wyboru jego poezji:

Wiele sytuacji rozgrywa się na terenie o niezmiernej rozległości, gdzieś między niebem a ziemią. Jeśli w tych sytuacjach występują ludzie, urastają do wymiarów herosów, istot o cechach nadnaturalnych. [LV]

Co więcej, teren ten zostaje wyraźnie odgraniczony od obszarów zamieszkałych, zagospodarowanych, od przestrzeni społecznej, w której toczy się normalne, powszednie życie (to, którego opis Czechowicz wzgardliwie pozostawiał reportażowi):

[...] poranek
chce wydobyć z topieli dom mój miasto wzgórze
[...] próżno skrzydła trzodzi
mimo że świt z mórz nocy świat się nie wynurza [w. 2–5]

Zatem już na początku, poprzez sposób kreowania scenerii, Czechowicz – w jeszcze większym stopniu niż romantycy – wrywa miłość z obyczajowych kontekstów, umieszcza ją poza światem, poza normalnym doświadczeniem.

2

Po ekspozycji rozpoczyna się rozmowa kochanków. Swoją drogą trzeba przyznać, że rozpisanie miłosnego uniesienia na głosy świadczy o szczególnej wrażliwości Czechowicza, gdyż pozwala pokazać „dzianie się” uczucia pomiędzy partnerami, swoistą interakcyjność miłości, podczas gdy bezpośrednie, monologowe wyznanie może być wyrazem uczuciowości zasłuchanej w sobie, pozostawia osobę kochaną niemym przedmiotem, zaledwie pretekstem dla ekshibicjonistycznych wynurzeń zakochanego. Ze względu na taką konstrukcję można wskazać dla *erosa i psyche* trzy horyzonty odniesienia, o coraz większym stopniu ogólności: wiersz miłosny w formie dialogu, dialog jako forma literacka i w końcu – rozmowa jako forma potocznej komunikacji służąca za podstawowy wzór dla wymienionych form literackich. Zestawienie utworu z odmiennymi realizacjami tego samego motywu pozwala uchwycić jego odrębne, swoiste cechy. Odczytanie go w kontekście innych – analogicznych – form wyraźniej ujawnia jego znaczenie.

Sądzę, że najbardziej rzuca się tu w oczy zatarcie segmentacji tekstu, spiłowanie ostrych konturów wypowiedzi. Jeśli weźmiemy pod uwagę np. *Pieśń nad pieśniami* (a jest to chyba najstłynniejszy poprzednik omawianego tekstu), to nie mamy wątpliwości, że czytamy dialog kobiety i mężczyzny wyznających sobie miłość. Informuje nas o tym bezpośrednio nazywanie w tekście uczestników owego dialogu, a także interpunkcja:

OBLUBIENICA: Niech mnie ucałuje pocałunkami swych ust!
[.]
OBLUBIENIEC: Do zaprzęgu faraona
przyrównam cię, przyjaciółko moja. [Pnp 1,2–9]⁸

⁸ *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu. [Biblia Tysiąclecia].* W przekładzie z języków oryginalnych. Wyd. 3. Poznań–Warszawa 1980, s. 747–748.

Odnosi się to też do sielanki Karpińskiego:

LAURA

Pewnie mnie czeka mój Filon miły
Pod umówionym jaworem.

[.]

FILON

O popędliwa! O ja niebaczny!
Lauro!... poczekał... dwa słowa!...⁹

W dialogu powieściowym następujących po sobie kwestii nie poprzedzają wprawdzie każdorazowo imiona postaci, ale kompozycja wraz z akompaniamentem myślników i objaśnień w rodzaju: „powiedziała”, „zapytał” – wyraźnie oddziela owe repliki i jednoznacznie przypisuje każdą z nich określonemu nadawcy. Ponadto postaci czasem pośrednio wskazują, do kogo skierowane są poszczególne wypowiedzi, chociażby zwracając się do siebie nawzajem po imieniu. Tymczasem u Czechowicza mamy do czynienia z płynnymi przejściami, z zapisem ciągłym, jedynie aluzyjnie nawiązującym do klasycznego dialogu. Ta płynność jest zresztą jedną z głównych cech rozpoznawczych jego liryki. Np. Kłak zauważał:

Zasada intonacji u lubelskiego poety uzyskała odmienne wcielenie. Linia intonacyjna jest u niego płynniejsza, pozbawiona zahamowań i ostrości. [LX]

Również Anna Kamińska pisała:

Czechowicz zniósł wszystkie sztuczne wiązadła i przegrody słów. Chciał, aby żywioł muzyki swobodnie przepływał od słowa do słowa, chciał, aby nie podzielone niczym słowa wzajemnie na siebie promieniowały¹⁰.

Wprawdzie w *erosie i psyche* chodzi może nie tyle o „żywioł muzyki”, co raczej o ukazanie przenikania się dwóch osobowości, o oddanie poczucia wzajemnego roztopienia się w sobie, ale niewątpliwie czytelnik rzeczywiście otrzymuje tu swobodną kombinację wyrażań, w której poważnie ograniczono rolę konwencjonalnych sygnałów strukturyzujących wypowiedź. Skąd bowiem właściwie wiemy, że mamy do czynienia z rozmową? Najpierw – może to sugerować tytuł. Potem informacja, przypominająca nieco didaskalia: „głosy dwojga ludzi”. Następnie kilkakrotne pojawienie się różnych wyrazów w żeńskim lub męskim rodzaju gramatycznym: „słowa toczcie się do niej” (w. 7), „wracajcie jego słowa wonne” (w. 11), „szepnijcie mu” (w. 12), „żeś nie widział nigdy moich łez” (w. 32), „goniłem ku tobie” (w. 34), „mocna” (w. 48). Jednak wypada zauważyć, że większość tekstu jest pisana w pierwszej i drugiej osobie czasu teraźniejszego, w trybie rozkazującym lub za pomocą równoważników zdań, które to formy nie informują o płci nadawcy ani adresata, a brak też w tych wypowiedziach zaimków czy przymiotników przynoszących taką informację. Z tego powodu wiele słów może wypowiedzieć zarówno on, jak i ona, jak choćby: „cóż ze gwiazdę na której się unosimy / niebo uroni wkrótce” (w. 38–39).

⁹ F. Karpiński, *Laura i Filon*. W: *Poezje wybrane*. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył A. K. Guzek. Warszawa 1972, s. 25, 28.

¹⁰ Kamińska, *op. cit.*, s. 125.

Kiedy już zauważymy to współwystępowanie dwóch rodzajów gramatycznych – a co za tym idzie, obecność dwojga partnerów – i uznamy je za potwierdzenie założenia, że słuchamy głosów dwojga ludzi, zgodnie z lekturowymi nawykami skłonni byłibyśmy ulec pokusie, by utożsamić granice poszczególnych wypowiedzeń z granicami kolejnych strof. Operację taką możemy np. przeprowadzić w innym erotyku Czechowicza, *wieczorem*. Co prawda, opiera się on na podobnej zasadzie, bo również przedstawia dialog kochanków, ale jednocześnie jest napisany w zdecydowanie bardziej klasycznej formie. Składa się z czterech zwrotek, z których każda stanowi zamkniętą, spójną całość z wyraźnie określonym, uchwytnym nadawcą, tak że przy lekturze wiersza nie mamy wątpliwości kto, do kogo i o czym mówi.

Tymczasem w *erosie i psyche* podział taki – o czym trzeba pamiętać – nie istnieje, a uwzględnienie go jest już pewną ingerencją czytelnika w kształt tekstu, narzuceniem siatki relacji na elementy luźno ze sobą powiązane, jest wprowadzeniem przez czytelnika do utworu na własną odpowiedzialność logicznie uformowanego porządku konwersacji, w który sam wiersz nie został wyposażony. Najbardziej prawdopodobna, narzucająca się niemal automatycznie segmentacja tekstu wyglądałaby, moim zdaniem, następująco: E 7–10, P 11–13, E 14–15, P 16–17, E 18–21, P 22–26, E 27–29, P 30–32, E 33–35, P 36–39, E 40–43, P 44–45, E 46–48, P 49, E 50 (E oznacza kwestie Erosa, P – Psyche, po literach podaję numery wersów). Ale nie należy zapominać, że zasugerowanie czegoś – nawet jeśli się to wydaje oczywiste – nie jest tym samym co wypowiedzenie tego. To, że jedna wersja wydaje się najbardziej prawdopodobna, nie wyklucza bynajmniej istnienia innych hipotetycznych możliwości. Zaproponowana tu strukturyzacja nie jest jedyną dopuszczalną. Np. wersy 36–39 dałoby się właściwie rozdzielić na dwie kwestie. Z kolei wersy 14–17 mogłyby być wypowiedziane przez jedną osobę, o ich rozdzielaniu zaś decyduje jedynie fakt, że symetria, wzajemne potwierdzenie wydają się nam bardziej naturalne, prawdopodobne niż powtórzenie całego zdania przez jedną osobę. Jeśli fragment ten odczytamy jako wymianę zdań, to musimy zgodzić się, że zwrotka wcale nie zawsze pokrywa się z jedną kwestią, gdyż tu np. mieści dwie wypowiedzi. A zatem utożsamienie granic graficznych i wypowiedzeniowych nie może być traktowane jako dyrektywa w całości organizująca konstrukcję wiersza. Podważa to zatem prawomocność zaproponowanej przeze mnie powyżej segmentacji, która przecież opierała się właśnie na tym kryterium. Stąd szczególnie wieloznaczny okazuje się fragment dialogu znajdujący się blisko końca (wersy 40–48):

[EROS:] zapomnienie to ty
ty jesteś przy mnie
więc nie czeka mnie nic i nie żegna przede mną ni za mną
ty wieczność

[PSYCHE:] głębiej szerzej
niż sądzisz

[EROS:] jesteś sprzed sił
które czas wydarły z łona bogów
mocna

Ten sam fragment można przeczytać w całości jako minimonolog Erosa, będący wyznaniem fascynacji, zatracenia się w osobie ukochanej. Można też

dla odmiany połączyć wersy 43–46. Sprawy bynajmniej nie ułatwia semantyczna wieloznaczność tekstu (do kwestii tej powrócę później). W sumie dzięki takiemu zapisowi osiągnięte zostaje – jak sądzę – wrażenie zlania się dwóch osobowości, nieokreślonego „dziania się czegoś” pomiędzy nimi. Autor klasycznego dzieła na temat erotyzmu, Georges Bataille, wyraźnie podkreślał owo przyćmienie zdolności rozróżniania i sądzenia, zatarcie rozpoznawalnych konturów, rozmycie się świata w intymnym kontakcie:

Tym, co uderza natychmiast, jest jakieś „cofnięcie się” elementów rozróżnialnych, coś w rodzaju tonięcia, w którym zniesiona jest różnica między tonącym i głębią toni¹¹.

Także Paweł Stępień, pisząc o miłości w liryku będącym przedmiotem niniejszej pracy, zauważył: „Znosi ona wszelkie granice między darzącymi się nią wybrankami i stanowi rękojmię doskonałej harmonii”¹². Granice zostały zniesione rzeczywiście – przede wszystkim granice typograficzne i interpunkcyjne. Awangardziści (z którymi przecież Czechowicza, zwłaszcza w początkowej fazie twórczości, niemało łączyło) spostrzegli, iż sam zapis, choć jest poziomem wypowiedzi tak dalece skonwencjonalizowanym, zrutynizowanym, że zazwyczaj przyjmuje się go jako daną oczywistość, to jednak już świadczy o przyjęciu pewnej koncepcji człowieka i stosunków międzyludzkich. O ile dialog klasyczny był dyskursywnym porozumiewaniem się wyraźnie oddzielonych i zlokalizowanych podmiotów poprzez *medium* racjonalnych form komunikacyjnych, to tutaj dialog jest przenikaniem się dwóch ekspresji. Tak jak w relacji intymnej (co podkreśla wielu autorów) ważne jest to, iż jest się równocześnie razem i oddzielnie, tak tutaj nie mamy do czynienia ani z konwencjonalną wymianą zdań, ani też z bezkształtną magmą słowną, gdzie zupełnie nie można by odróżnić bohaterów. Urok wiersza polegałby zatem w dużym stopniu właśnie na napięciu między tymi przeciwstawnymi dążeniami, na aluzyjnym nawiązywaniu do tradycyjnej konwencji, na „przeświecaniu” zwyczajnej struktury przez tekst swobodniej zbudowany.

3

Obok zatartej segmentacji istotną rolę pełnią tu: nasilona deiktyczność, redukcja sygnałów kontekstu oraz eliptyczność wypowiedzi. W klasycznym dialogu poprzedzający go wstęp bądź pierwsze wypowiedziane przez bohaterów kwestie przynoszą czytelnikowi choćby pewne minimum informacji na temat czasu i miejsca akcji, społecznej przynależności bohaterów albo chociaż stosunków między nimi. Dowiadujemy się, czy to wieś, czy miasto, lud czy arystokracja, postacie rzeczywiste czy zjawy, jak długo się znają, czy są pewni swych uczuć, czy też raczej przeżywają dramatyczne rozterki. Nic z tego nie ma u Czechowicza. Jego *dramatis personae* to postacie pozbawione konturów wskazujących ich miejsce w rzeczywistości społecznej, osoby, z których zdjęto zwyczajowe maski i kostiumy. Zostaje to osiągnięte dzięki dwóm zabiegom. Po pierwsze, brak tu indywidualizacji języka poszczególnych osób, mamy raczej jeden rozpoetyzowany idiolekt autorski rozpisany na głosy. Ale sama jednolitość

¹¹ G. Bataille, *Historia erotyzmu*. Przełożył I. Kania. Kraków 1976, s. 97.

¹² Stępień, *op. cit.*, s. 142.

stylu to trochę za mało, tym bardziej że stanowi ujęcie dość często spotykane w liryce. Na to jednak nakłada się jeszcze częste używanie form nieokreślonych. Brak tu precyzyjnych miar czasu, imion i nazw własnych, konkretnych epitetów, w dużej zaś ilości pojawiają się zaimki: „do niej”, „jego”, „mu”, „to”, „ty”, „my”, „ci”, „twe”. Wiadomo, że formy te funkcjonują właściwie dopiero w odniesieniu do jakiejś uchwytnej sytuacji, w której są wypowiedane. Tu jednak tło nie zostaje „zwerbalizowane”, sytuacja pozostaje niedookreślona, więc nagromadzenie wyrażeń okazjonalnych potęguje abstrakcyjność tekstu, który staje się jakby uniwersalną matrycą, nabierającą znaczenia dopiero po użyciu w określonym kontekście.

Tę anonimowość partnerów, redukcję kontekstu i niezindywidualizowanie języka można wytłumaczyć faktem, że dla kochanków ostatecznym punktem odniesienia pozostaje sytuacja zachodząca pomiędzy nimi, stąd wszelkie odwołanie się do zewnętrznosci jest dla nich zbyteczne. Współczesny socjolog definiując związek miłosny zauważa: „Czysty stosunek jest intymnością osób, które zawieszają na czas jego trwania swą tożsamość jaźni moralnych”¹³. Nieco przejawskrawiając (ale zgodnie z irracjonalistyczną postawą samego Czechowicza) można sprawę postawić następująco: świadomość, tożsamość włączają nas w porządki abstrakcyjne, czynią z nas funkcjonariuszy instytucji społecznych. Wszelka artykulacja polega na operowaniu elementami zestandaryzowanymi, powtarzalnymi i wymiernymi, więc nie może adekwatnie wyrazić doświadczenia intymnego, przedspołecznego. Zjawiska takie jak racjonalność, kultura, dążenie do refleksyjnego samorozumienia, rozróżnienie na wiele odrębnych podmiotów bywają czasem krytykowane jako zrodzone z lęku (Nietzsche nazywał to „resentymentem” wobec życia) i podszyte małoduszną podejrzliwością, gdyż pozwalają obserwatorowi patrzeć na partnera z dystansu, problematyzować go jak przedmiot, utrzymywać w bezpiecznym oddaleniu. A zatem gdy kochankowie chcą posłużyć się językiem, padają jego ofiarą, bo myśląc, że budują pomosty między sobą, naprawdę wznoszą mury¹⁴. Komunikują się, ale jako podmioty refleksyjne, ukonstytuowane przez anonimowe konwencje. Komunikują sobie przede wszystkim swoją zunifikowaną normalność. Z punktu widzenia kochanków, którym chodzi nie tyle o ustalenie obejmującej ich przejrzystej siatki relacji, ile o ślepy akt totalnego, bezwarunkowego oddania się sobie, komunikacja taka — wystarczająca jednostce rozsądnej — może wydawać się zaledwie pozorem komunikacji. Mogą przekazywać sobie informacje za cenę wyparcia tego, co popędowe i niepowtarzalne. Mogą mówić o tyle, o ile utożsamia się ze swoim kulturowym obrazem, z rolą społeczną, z prozaiczną przeciętnością.

Warto może dodać, że widoczne tu właściwości — owa apoteoza bepośredniości, tak radykalne przeciwstawienie jednostkowego autentyzmu i społecznych konwencji, pragnienie stworzenia wypowiedzi wiernej „prawdzie wewnętrznej”, dążenie do ekspresji przesyconej emocją, oscylującej wokół granic milczenia — zdają się potwierdzać wskazywany nieraz związek Czechowicza

¹³ Z. Bauman, *Moralność we dwoje*. W: *Trudna ponowoczesność*. Poznań 1995, s. 333.

¹⁴ Ze współczesnej poezji można tu przytoczyć wiersz W. Szymborskiej *Wieża Babel*, w którym autorka przedstawia ekstremalnie alienujące działanie języka i konwencji społecznych. Prezentuje bowiem dialog kochanków, który właściwie rozpada się na dwa nieprzenikalne monologi zanurzone w indywidualnych mikroświatach.

z tradycją romantyczną i młodopolską, z ideałami natchnionej improwizacji i „krzyku nagiej duszy”.

Nie tylko jednak podmioty mówiące są tu w dużym stopniu nieokreślone. Również to, o czym rozmawiają, pozostaje w znacznej mierze niejasne. Zatem jako kolejną cechę wyróżniającą dialog Erosa i Psyche można by wskazać atematyczność. Nie jest to rozmowa, w której następowałyby wymiana informacji o jakichś zdarzeniach bądź poprzez którą dokonywałyby się jakieś zmiany w świecie. Po typowej konwersacji można oczekiwać, że będzie miała swój początek i koniec oraz wewnętrzną dramaturgię prowadzącą od punktu wyjścia do oczekiwanego celu. Zwykle podejmując dialog rozmówcy oczekują, że przekształci on coś w stosunkach między nimi albo poszerzy wiedzę któregoś z nich, że któryś poczuje się do czegoś przekonany, że rozejdą się skłócenia albo pogodzeni czy też w końcu – że może wspólnie podejmą jakieś decyzje. Stosownie do tego interlokutorzy celowo budują swoje wypowiedzi – wprowadzają słuchacza w problem, prezentują okoliczności, dobierają argumenty. Nawet kochankowie zwykle planują wspólną przyszłość, decydują o swoim losie, proszą o coś, czynią sobie wyrzuty. W *erosie i psyche* nic podobnego się nie dzieje. Poszczególne wypowiedzi nie pełnią bynajmniej tradycyjnych funkcji – nie są ani samodzielnymi, zamkniętymi całościami, ani ogniwami w rozwoju jakiejś linii tematycznej. Trudno byłoby też jednoznacznie określić ramy modalne kolejnych replik. Jak np. ustalić, czy konstatacja „jedno to jest od wieków / głód zagłada i ty” (w. 14–15) jest skargą czy informacją, wyrazem podziwu czy przerażenia?

Z atematycznością wiąże się nielinearność. Trzeba przy tym zastrzec, że jednak utwór ten – jak większość tekstów – składa się z następujących po sobie sekwencji, stąd nie jest możliwe całkowite wyeliminowanie linearności, ale jedynie jej zakłócanie. W *erosie i psyche* przez naruszenie linearności rozumiem to, że przyrastaniu tekstu nie towarzyszy przyrastanie informacji, nowych motywów tematycznych, że stan docelowy jest identyczny z wyjściowym: bohaterowie zaczynają i kończą rozmowę deklaracją „miłuję” (w. 10, 13, 49, 50). Przypomnijmy może przy okazji, co na temat rozmowy pisała kiedyś Stefania Skwarczyńska. Wprawdzie język tego szkicu nieco się zestarzał, trochę może dziś razić jego normatywizm, ale niektóre spostrzeżenia wydają mi się wciąż przekonujące. Badaczka zauważa np., że uczestników rozmowy z reguły łączy jakiś stosunek. Co więcej, w trakcie wymiany zdań

Stosunek taki [...] pogłębia się, poszerza, zmienia zabarwienie. W żadnym wypadku stosunek kwantytatywnie i kwalitatywnie po rozmowie nie jest taki sam jak przed nią¹⁵.

Jeśli wziąć pod uwagę to kryterium, trzeba by uznać, że Czechowiczowski dialog kochanków narusza jedno z podstawowych praw konwersacji i okazuje się absolutnie jałowy. Również to, co wypełnia przestrzeń pomiędzy owymi „miłuję”, nie zawiera zbyt wielu informacji. Jest to raczej szereg urwanych powiedzeń, o których trudno byłoby orzec, że zazębiają się, tworząc jakiś spójny układ o kompletnym znaczeniu. Z drugiej strony – w „strukturze głębokiej” kolejnych replik bohaterowie w gruncie rzeczy bezustannie na różne

¹⁵ S. Skwarczyńska, *Próba teorii rozmowy*. W: *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932, s. 81.

sposoby wyznają sobie swoje uczucie. Dialog zakochanych jest w istocie powtarzaniem wciąż tego samego, tego, co przecież oboje i tak wiedzą. Jest swoistym prywatnym rytuałem, tak jakby mówienie o czymś innym było już zdradą jedyności sytuacji ty-ja-tu-teraz na rzecz ogólności kogoś-czegoś-gdzieś-kiedyś. Zresztą sami bohaterowie Czechowicza już w pierwszych strofach zauważają monotonię swych repetycji: „słowa toczcie się do niej / powiedzcie znowu / [...] szepnijcie mu ode mnie to samo” (w. 7–8, 12). Znowu zatem wchodzi w konflikt z etykietą rozmowy. Skwarczyńska stwierdza:

Jeśli rozmowa, przy której zgodność uczestników wyrażałaby się skłonnością do milczenia, nie byłaby w ogóle rozmową, to podobnie rozmowa, w której uczestnicy w omówieniu jakiegoś tematu nie posuwaliby się dalej, lecz powtarzali w kółko to samo – nie byłaby piękną rozmową¹⁶.

Gdybyśmy się z tym zgodzili, to musielibyśmy uznać, że mowa kochanków jest nad wyraz niestosowna. Ceną, jaką płaciliby za bezpośredniość, byłaby bełkotliwość.

Ubóstwo informacyjne jest wspierane przez „prymitywizm” syntaktyczny. Zdania, które się pojawiają, są z reguły dość proste – np. do najbardziej skomplikowanych należy takie zdanie złożone jak: „wracajcie jego słowa wonne / szepnijcie mu ode mnie to samo / miłuję” (w. 11–13). Ale głównie pojawiają się równoważniki zdań lub wypowiedzenia urwane, wadliwe konstrukcyjnie albo tak skondensowane, że robią wrażenie nieco nieporadnych: „my razem jak miecz i dłoń” (w. 21), „miłość smutek wspólne to drzewo” (w. 23), „serce myśl / miłuję” (w. 9–10), „twoje serce smuci się równie” (w. 25–26), „zapomnij o przeszłych i przyszłych” (w. 36). Chciałoby się zapytać: „równie jak co?” „zapomnij o czym?” Podobnie, choć może w mniejszym stopniu, dzieje się w innych erotykach Czechowicza. Np. w poemacie *hildur baldur i czas* historia kochanków rozpoczyna się informacją: „w pomieszaniu wspomnień jedna druga twarz” (w. 1). Prawie niczego tu nie wiemy. Czyich wspomnień? Czy te twarze przypominają się? A może pojawiają się po raz pierwszy? Ale komu? A może spotykają się? W punkcie kulminacyjnym poematu dowiadujemy się, że „to już to” (w. 109). Czyli co? Jeszcze wyraźniej widać to w *Więźniu miłości*. Pojawia się tam np. sformułowanie: „błękitni spo” (w. 28). Z kontekstu wnioskujemy, że to początek czasownika „spotykają się”, ale w warstwie tego, co powiedziane *explicite*, zauważamy wyraźne braki. Tę redukcję przekazywanych informacji oraz gramatycznych wiązań możemy też uznać za znaczącą. Tak więc np. niewątpliwa, choć dość subtelna, jest różnica między wyrażeniami: „my razem” – „my jesteśmy razem”, „my będziemy razem”. Zwroty z czasownikiem są informacją, decyzją bądź planem, podczas gdy forma równoważnikowa jakby stawiała między oboma członami znak równości, niejako „substancjalizowała” związek obojga partnerów.

Ponadto gdy trafiamy na kwestię bardziej rozbudowaną, może się ona wydać nieco niedorzeczna, sprawia wrażenie rozumowania pozornego. Mam na myśli przede wszystkim takie kwestie: „nie myśl / bo może dlatego płaczę / żeś nie widział nigdy moich łez” (w. 30–33) i: „nie słuchaj serca / bo może gonilem ku tobie z prędkości miłowania” (w. 34–35). Spójnik „bo” niewątpliwie nie

¹⁶ *Ibidem*, s. 86.

występuje tu w swej naturalnej funkcji – to, co sygnalizuje, nie jest na pewno wynikiem logicznym, wskazaniem przyczyny jakiegoś zjawiska. Podobnie dzieje się z „dlatego” i „żeś”. Poza tym, zamiast ustalania identyczności zjawisk i rozdzielania kwestii logicznie zależnych – procedury typowej dla pracy umysłu – tutaj jest mowa o zlewaniu się, utożsamieniu różnorodnych zjawisk: „jedno to jest od wieków / głód zagłada i ty” (w. 14–15).

I znów, by uczynić wskazane tu właściwości wyrazistszymi, możemy porównać omawiany utwór z przywoływanym już lirykiem *wieczorem*. Tam też, jak już wspomniałem, przedstawia się nam rozmowę kochanków. Ale na podstawie tamtego dialogu możemy dość dokładnie zrekonstruować sytuację, w jakiej znajdują się bohaterowie. Jesteśmy świadkami rozstania, wiemy, że dziewczyna „z innym do ślubu jedzie” (w. 14), że ona boi się, a on ma do niej żal. Również w poemacie *hildur, baldur i czas* opowiada się nam właściwie – choć może w sposób daleki od kronikarskiej precyzji – historię pewnej miłości.

Tymczasem w *erosie i psyche* enigmatyczność sytuacji jest posunięta do granic możliwości. Konstrukcja tego dialogu przypomina już raczej fragment wcześniejszego wiersza *Więzień miłości*:

– Tęsknota Czekanie Nikt nie wezwie Czekam
Tęsknota
 Kocham Dalekość Ty Gwiazdy złocą Kocham
 Czekanie pieszczot Nie marzeniem słowa tve szeleszczą
Błękit [w. 18–21]

Tu również mamy do czynienia z urwanymi fragmentami, z „okruchami mówienia”¹⁷. Graficzna dekompozycja zapisu jest tu jeszcze wyraźniejsza niż w wierszu będącym głównym przedmiotem naszych rozważań. Częściowo zapewne wiąże się z typograficznymi eksperymentami awangardy (wiersz ten pochodzi z tomu *Kamień*, a więc z roku 1927, kiedy Czechowicz jeszcze sytuował się bliżej nowatorskich ugrupowań). Ale jednocześnie u Czechowicza zyskuje nieco inny kształt i odrębną motywację. Z jednej strony, wprowadzenie wielkich liter i rozpoczynanie nimi prawie każdego kolejnego wyrazu ogranicza wrażenie płynności, w porównaniu z *erosem i psyche* wyostża widoczność sygnałów delimitacyjnych i autonomizuje poszczególne wypowiedzenia. Jednocześnie jednak rozproszony zapis zmniejsza szansę na wykrycie jakiejś wyrazistszej struktury, utrudnia rekonstruowanie racjonalnie uchwytej sytuacji dialogowej.

4

Wszystkie wskazane powyżej własności tekstu, jak niewyraźna delimitacja, zamazanie relacji osobowych, gramatyczna „bylejakość” i nikłość tematyki pomagają wytworzyć napięcie między zespoleniem a oddzieleniem, wywołać wrażenie balansowania na krawędzi milczenia, zbudować dyskurs zredukowany do minimum. Przeżycie erotyczne jest w omawianym liryku przedstawiane wprawdzie nie jako całkowite wzajemne roztopienie się kochanków w sobie, bo wtedy nie byłoby potrzeby mówienia czegokolwiek, ale z pewnością jako doświadczenie sytuujące się na skraju komunikowalności, jako momental-

¹⁷ M. Głowiński, *Dialog w powieści*. W: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973, s. 54.

ne spięcie pomiędzy dwiema osobami. Tak pojmowane, tylko częściowo daje się wysławić, dlatego też jedyne, co po nim zostaje, to strzępy mowy. Jak podkreślają fenomenologowie języka, podstawowym sposobem bycia ze sobą kochanków jest cisza intymności, a „wypowiedzi, jakie ku sobie kierują, są w zasadzie wtórne wobec ciszy je przenikającej”¹⁸. Podobnie, choć może z nieco przesadnym patosem (ale za to w tonacji współbrzmiającej z nastrojem omawianego utworu), opisuje miłosne uniesienie Bataille:

Tylko erotyzm spowity w milczeniu transgresji zdolny jest wprowadzić kochanków w ową pustkę, gdzie zamiera nawet szept, gdzie niemożliwe staje się wszelkie słowo i gdzie złączenie cielesne wskazuje nie tylko na Drugiego, ale i na brak dna i granic wszechświata¹⁹.

Miłość Czechowiczowska w dużym stopniu przypomina ten opis. Kochankowie mówią:

zapomnij o przeszłych i przyszłych
[.]

zapomnienie to ty
ty jesteś przy mnie
więc nie czeka mnie nic i nie żegna przede mną ni za mną [w. 36, 40–42]

Gdyby „zlogizować” ten fragment, przełożyć go na kompleks bardziej racjonalnych znaczeń, to można by uznać, że kochankowie potwierdzają tu, iż miłość wyłącza człowieka ze świata społecznego, z historii. Zakochanie likwiduje perspektywę czasową, uniezależnia od celów narzucanych przez porządek świata społecznego, uwalnia od pamięci o zobowiązaniach i troski o przyszłość, jest całkowitym ograniczeniem horyzontu postrzegania do chwili obecnej, do aktualności.

Następny fragment jest właściwie niezrozumiały, o ile nie uzupełnimy go jakimiś dodatkowymi, precyzyjniejszymi informacjami, nie poddamy go ujednoznaczniającej parafrazie:

ty wieczność
głębiej szerzej
niż sądzisz
jesteś sprzed sił
które czas wydarły z łona bogów [w. 43–47]

Lekturę tego urywku można by porównać do sytuacji oglądania obrazu z pogranicza abstrakcji i figuratywności, gdy pewne formy aluzyjnie przypominają pewne zjawiska, przedmioty znane nam z doświadczenia, jednak nie na tyle, by stanowić ich oczywiste odwzorowanie. Zależnie od tego, jak przebiegnie konkretyzacja, można tu widzieć różne sytuacje.

Gdyby przeformułować pierwszy wers na zdanie: „ty jesteś jak wieczność”, wypowiedziane przez mężczyznę do kobiety, to w ten sposób wyrażałby on bezsilność swego rozumu wobec jej uroku, jej bezustanne wymykanie się racjonalnym – więc przykrojonym na miarę skończonego świata – kategoriom. Mógłby w ten sposób dawać partnerce do zrozumienia, że jako kobieta

¹⁸ B. Baran, *Fenomenologia amerykańska*. Kraków 1990, s. 116. Przytoczone słowa odnoszą się do koncepcji znaczenia przemilczeń przedstawionej w pracy: B. Dauenhauer, *Silence. The Phenomenon and its Ontological Significance*. Bloomington 1980.

¹⁹ Bataille, *op. cit.*, s. 149.

przychodzi ona spoza porządków historii, że tylko wegetuje w sposób naturalny, po prostu jest, a nie staje się na drodze świadomych wysiłków. Ale zauważmy, że wprowadzona przez nas modyfikacja nie jest całkiem „niewinna”. Mówiąc: „ty jesteś wiecznością” — bohater wiersza coś orzeka, wprowadza do dyskursu moduł porządku, dokonuje aktu klasyfikacji, co więcej: triumfalnie obwieszcza kobiecie nie uświadomioną przez nią, a odkrytą przez niego istotę jej kobiecości. Tymczasem „ty wieczność” jest jakby okrzykiem, może być wyrazem zdumienia, podziwu, urzeczenia albo zgrozy. Może być też aktem kapitulacji wobec niepojmowalnej inności. Dzięki tej zamierzonej niejasności zapewne lepiej oddaje ambiwalencję, charakterystyczny dla fascynacji, dla namiętności splot przeciwstawnych uczuć, wśród których trudno oddzielić zauroczenie i lęk. Brak łącznika (czasownika „być”) potęguje ekspresywność wypowiedzi. A przecież mógłby to być też strzęp obietnicy: „ty jesteś dla mnie wszystkim na całą wieczność”.

Idźmy dalej. Dwa następne wersy mogą być odpowiedzią partnerki bądź też dalszym ciągiem kwestii Erosa. Zacznijmy od możliwości pierwszej. Żeby nadać tej wypowiedzi wyrazistszy sens, trzeba by ją rozwinąć np. następująco: „tak, jestem wiecznością, ale to oznacza znacznie więcej niż sądzisz, ta wieczność jest czymś głębszym niż potrafisz to sobie wyobrazić”. Mówiąc w ten sposób, Psyche-kobieta umyka, „wyslizguje się” z rąk swemu towarzyszowi, kusi go, wskazuje mu drogę w nieznanne, sugeruje, że poza tym, co on o niej wie, jest coś więcej, ale nie precyzuje, co to takiego. Tym samym odwleka moment spełnienia, skazuje go na ciągłą pogoń. Przedstawiona tu sytuacja potwierdzałaby pogląd Derridy, który przypomina, że nie ma prawdy o kobiecie, że tylko mężczyzna wierzy w „prawdę kobiety”, w możliwość uchwycenia kobiecości poprzez swoje wyobrażenie o niej²⁰. Jeżeli zaś słowa te wypowiada Eros (co wydaje się mniej prawdopodobne) — to w takim razie nadal on wyjaśnia partnerce istotę jej kobiecości, protekcyjnie wskazuje kobiecie ograniczenia jej wyobraźni, mówi mniej więcej tyle: „mimo wszystko jesteś czymś znacznie głębszym niż ci się wydaje, sama nie wiesz, ile jesteś warta”. Jej rola zaś coraz bardziej ogranicza się do biernego słuchania.

Gdy Eros (bo tym razem jest to już prawie na pewno mężczyzna) dodaje: „jesteś przed sił / które czas wydarły z łona bogów” (w. 46—47), to znowu potwierdza, że miłość jest fenomenem ahistorycznym, którego nie można wpisać w linearny porządek zdarzeń, zredukować do mechanicznego następstwa przyczyn i skutków, wyjaśnić poprzez obiektywnie zrozumiałe argumenty. Także wcześniej powtórzony powiedzenie: „jedno to jest od wieków / głód zagłada i ty” (w. 14—17) — ujmuje miłość jako coś ponadczasowego, istniejącego niezależnie od woli zakochanych, przypominającego ślepą, niszczącą siłę klęsk żywiołowych, wobec której sam zakochany jest bezsilny.

Gotów jestem przyznać, że przedstawione tu domysły są dość ryzykowne i więcej mają wspólnego ze swobodną fantazją interpretacyjną niż ze skrupulatną rekonstrukcją sensu tekstu. Chodzi mi jednak o praktyczne zademonstrowanie wielości możliwych znaczeń, którym drogę otwiera utwór, o przedstawienie efektów tego, co Michał Głowiński nazwał „kunsztem wieloznaczności”²¹.

²⁰ B. Banasiak, *Filozofia „końca filozofii”. Dekonstrukcja Jacques'a Derridy*. Warszawa 1995, s. 103.

²¹ M. Głowiński, *Kunszt wieloznaczności*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3.

Z jednej strony bowiem odbiorca, otrzymując kilka urwanych, nie powiązanych ze sobą jednoznacznie słów i wyrażeń, czuje się sprowokowany, by uzupełnić je o brakujące ogniwa, by rozsunąć między nimi sieć czytelných zależności. Jednocześnie jednak rodzaj konfiguracji, w jakie chcielibyśmy wprowadzić te urywki, nie jest absolutnie dowolny i nieograniczony. O ile zatem konkretne dopowiedzenia są tu dość subiektywną impresją, uzależnioną od inwencji czytelnika, to samo otwarcie pola dla współtwórczych działań odbiorcy, sam uaktywniony zespół możliwości semantycznych, napięcie między dowolnością odczytań a pewnymi – częściowo ograniczającymi ją – restrykcjami jest faktyczną własnością poetyki wiersza.

Dzięki przyjęciu takiej formy wystowienia udało się Czechowiczowi pokazać miłość jako wymykającą się przedstawieniu, jako coś dziejącego się pomiędzy mówieniem a słuchaniem, pomiędzy potencjalnością a faktycznością, oddzieleniem a wzajemnym roztopieniem się kochających w sobie. A przypomnijmy, że historia przekazana w micie opowiada m.in. właśnie o tym – o nieuchwytności i niekomunikowalności miłości oraz o profanacji *sacrum* przez próbę odsłonięcia go, wydobycia go z ukrycia, w którym chroni się przed spojrzeniem niepowołanych. Gdy tylko Psyche za poduszczeniem zawistnych sióstr nie potrafiła się zadowolić samą miłością i zapragnęła odkryć przed światem oblicze kochanka, ten zniknął.

Chciałbym pozwolić sobie w tym miejscu na drobną dygresję. Pouczające może być, jak sądzę, porównanie powyższych uwag z zakończeniem innego, cytowanego tu już, erotyku – *Więźnia miłości*:

WIECZNOŚCI CHCĘ

BEZ DNA

BEZ DNA

[w. 92]

Powraca w nim skojarzenie miłości i wieczności, tak jakby erotyzm i historia, miłość i codzienność, chaos emocji i oparty na regułach porządek, jednostkowa afektywność i społeczna wspólnota stanowiły u Czechowicza faktycznie sfery wykluczające się, narażone na nieuchronny konflikt, oddzielone nieprzekraczalną granicą. W jego liryce trudno byłoby znaleźć miejsce dla miłości trwającej w czasie, ewoluującej, dojrzewającej. Nawet w opowieści o Hildurze i Baldurze, w której właściwie poeta przedstawia miłość szczęśliwą, promiennie radosną, spełnioną, uczucie zostaje w końcu zniszczone właśnie przez czas. Ponadto fragment ten jest cytatem, a dokładniej: parafrazą zdania z *Tako rzecze Zaratustra*. U Nietzschego brzmi to następująco:

„Rozkosz za wiecznym życiem łka —,
— wieczności chce bez dna, bez dna!”²²

Oczywiście nie da się wykluczyć, że owo nawiązanie jest przypadkowe i pozbawione szczególnego znaczenia. Jeśli jednak potraktujemy utwór jako

²² F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Przełożył W. Berent. Warszawa 1905–1906. Cz. 2, s. 453.

rezultat świadomej konstrukcji, to wypada zapytać zarówno o wydźwięk samego nawiązania, jak i o celowość drobnych odkształceń.

Odwołanie się do niemieckiego filozofa mogłoby potwierdzać zasygnalizowaną w *erosie i psyche* afirmację tragizmu przeciw rozsądkowi oraz przekonanie o „dionizyjskości” erotyzmu, o uznaniu go za uprzywilejowaną formę kontaktu z bytem, wymykającą się komunikacyjnym możliwościom języka. Tym bardziej że w tekście macierzystym cytowane słowa pojawiają się pod koniec dzieła, w momencie, gdy Zaratustra triumfalnie intonuje swoją *Pieśń pijaną*, pochwałę doznań ekstremalnych. Co więcej, powtarzają się jak refren i zamykają ją mocnym akordem. Czechowicz zmienia jednak gramatyczną osobę, podmiot pragnienia, pisząc „chcę” zamiast „chce”. Z pewnością sam tekst Nietzschego wymaga interpretacji, jednak na potrzeby niniejszych rozważań wydaje mi się wystarczające poprzestanie na stwierdzeniu, że filozof za pośrednictwem postaci Zaratustry wskazuje w ten sposób pewną zasadę metafizyczną (owa „rozkosz” wydaje się tu w gruncie rzeczy bardzo bliska „woli mocy”)²³. Zatem podczas gdy bohater Nietzschego wciąż jeszcze naucza o „rozkoszy”, to podmiot wiersza oddaje jej głos, dyskurs o pragnieniu zastępuje dyskursem pragnienia, przedstawienie – inwokacją.

Można jeszcze zapytać o przesłanki wprowadzenia ekscentrycznego zapisu. Tłumaczyłbym go następująco: nieskończoność (o ile zakładamy istnienie takowej) nie może być adekwatnie przedstawiona w konwencjonalnym dyskursie, nazwana – ulega nieuchronnej deformacji, gdyż zostaje ujęta na podobieństwo przedmiotów skończonych. Stąd – jak twierdzili symboliści, do których dziedzictwa Czechowicz wszak nieraz się odwoływał – można ją zaledwie aluzyjnie wskazywać, sugerować. Jednym ze środków odsyłania do niej są zapewne gradacje („głębiej szerzej / niż sądzisz”) i powtórzenia („bez dna / bez dna”) jakby otwierające potencjalne sekwencje dalszych powtórzeń. Podobną funkcję pełni redukcja orzeczeń i właśnie zastosowanie języka inwokatywnego (odwołując się np. do obszaru filozofii, można tu przypomnieć zdanie Lewinasa, że o nieskończoności, a także o Innym nie sposób sądzić, orzekać, można ich tylko pragnąć). Jeśli przy tym uznamy, że podporządkowany rygorom argumentacyjnym, przedstawieniowy, teoretyczny dyskurs filozofii jest bezsilny wobec „wiecznego życia”, to liryka chcąca sprostac temu zadaniu powinna uruchamiać przede wszystkim pozaracjonalne obszary języka. Dlatego wprowadzeniu nieskończoności do skończonego tekstu służyć może burzenie linearnego zapisu, choćby – jak tutaj – przez pisanie w poprzek. Co więcej, jak w kaligrafii, przesuwanie się szeregu liter ku dołowi, zbliżanie się do nieosiągalnego „dna”, może stanowić wizualny ekwiwalent przekazywanych treści²⁴. Naruszenie ustabilizowanego porządku znaczenia daje wrażenie wyzwolenia przedspołecznej, przedartykulacyjnej siły, objawiającej się jako milczenie i rozsadzającej zbyt ciasne dla niej ramy komunikacji.

²³ Zob. np. *ibidem*, s. 451: „rozkosz wszakże chce nie dziedziców, nie dzieci, – rozkosz chce siebie samej, chce wieczności, chce wrotu [...]”.

²⁴ Możliwość odczytania tego zapisu jako kaligramu wskazała mi prof. Lucylla Pszczołowska.

5

Destrukcyjny, aspołeczny aspekt miłości pojmowanej przez Czechowicza jako nieokielznany żywioł jest też w *erosie i psyche* podkreślony komentarzem obserwatora. Albowiem – a okoliczność tę dotychczas pomijałem – dialog kochanków, ów „dyskurs miłosny”, nie jest tu językiem podstawowym, nie zostaje pozostawiony bez weryfikacji. Przeciwnie: ujęto go w klamrę narracyjną. Te dwa fragmenty – jakby prolog i epilog – wyraźnie odróżniają się od tekstu właściwego. Już na poziomie wersyfikacyjnym widać zasadniczą odrębność tych dwóch form mówienia. W dialogu układ wersów jest dość nieregularny, pojawiają się gwałtowne przeskoki od dłuższych do krótszych, przy czym przeważają te drugie, kilkusylabowe. Tymczasem w narracyjnym komentarzu zdecydowanie dominuje stateczny 13-zgłoskowiec. Pierwiastek regularności wprowadzają też pojawiające się rymy: „wzgórza”/„wynurza” (w. 3–5), „trudzi”/„ludzi” (w. 4–6), „pianą”/„ścianą” (w. 51–53), „człowieku”/„sekund” (w. 55–56). Co więcej, dwa pierwsze wersy zakończenia są dokładnym powtórzeniem, a dwa następne nawiązaniem do analogicznych fragmentów ze wstępu. Obydwa komentarze są zbudowane z pełnych i spójnych zdań. I wreszcie, o ile język w dialogu możemy określić jako dyskurs zorientowany na osoby mówiące, to język narracji jest językiem przedmiotowym, odnoszącym się do jakiejś (choć zarysowanej raczej szkicowo) rzeczywistości zewnętrznej.

Oprócz opisu scenerii, o którym wspominałem na początku niniejszego szkicu, zakończenie wprowadza jeszcze punkt widzenia trzeciej osoby, świadka rozmowy, obserwatora, i zamyka cały wiersz podsumowującym komentarzem:

po coś słuchał człowieku
rozmowa dwojga zgasła w konstelacjach sekund
mogłoby nie być jej nigdy [w. 55–57]

Cytowany tu już Paweł Stępień interpretuje tę puentę w następujący sposób:

Gorycz wiedzy ostatecznej wyrażają słowa bolesnego wyrzutu, które w chwilę po tym, gdy „rozmowa zgasła”, kieruje do siebie bohater: „po coś słuchał człowieku” (w. 55). Poznanie gorzkiej istoty wszelkiej miłości nasycy końcowy obraz utworu zwątpieniem na skalę kosmiczną. [...] chłonący wcześniej słowa rozmowy boskich oblubieńców pragnie teraz przywrócić stan błogiej niewiedzy sprzed jej usłyszenia²⁵.

Byłbym skłonny odczytywać ten fragment trochę inaczej (choć niełatwo mi wskazać poza własną intuicją jakieś wpisane w tekst sygnały przemawiające za takim jego rozumieniem). Jak już wspominałem, zakończenie jest w dużym stopniu powtórzeniem wstępu. Można zatem uznać, że w gruncie rzeczy ład świata pozostał nienaruszony, że spotkanie kochanków nie pozostawiło po sobie żadnych istotnych, trwałych śladów. Dla ludzkości, zajętej podtrzymywaniem gatunkowego trwania i budowaniem zabezpieczających jej byt porządków, żadnej „namacalnej” wartości nie przedstawia rozmowa, która „zgasła w konstelacjach sekund”, która jest zatem zaledwie momentalnym błyskiem, ulotnym i nieprzekazywalnym uniesieniem. Równie dobrze „mogłoby nie być jej nigdy”, a świat, społeczeństwo nie poniosłyby żadnej straty.

²⁵ Stępień, *op. cit.*, s. 142.

I teraz możliwe są – jak myślę – dwa odczytania zakończenia, zależnie od tego, jakiemu nadawcy przypiszemy ostatnie słowa. Możemy uznać, że wersy 55–57 to skierowany do pojawiającego się tu trzeciego bohatera komentarz narratora. Wtedy „po coś słuchał człowieku” mogłoby mieć odcień ironiczny wobec nieczulego obserwatora, a sam koniec byłby wyrazem smutku, żalu po czymś, co rozświetliło rzeczywistość, ale tylko na moment, by zaraz bezpowrotnie zniknąć.

Ale da się też założyć, że ten trzeci bohater, przypadkowy świadek rozmowy, mówi sam do siebie. W takim wypadku widzę w jego westchnieniu nie tyle tęsknotę za utraconą naiwnością i niewinnością, co raczej wyraz wzdrgliwego zniecierpliwienia, irytacji bądź rozżalenia z powodu czasu zmarnowanego na słuchanie bezpłodnych uniesień pięknoduchów. Tym samym zajmuje on pozycję analogiczną do tej, którą w micie zajmowały zawistne siostry Psyche. Tak jak i one, wyłączone z cudzego piękna, mści się szyderstwem, drwiną. Czechowicz jednak nie unieważnia perspektywy „prozaicznego” obserwatora, nie każe mu bynajmniej „mieć serce i patrzeć w serce”. Trudno byłoby stwierdzić, że poeta jednoznacznie afirmuje miłosne upojenie jako sposób dotarcia do prawdy ostatecznej. Zbyt dobrze zdaje sobie sprawę, że ekstaza nie może trwać, a rzeczywistość, „ciąg dalszy”, należy jednak do „przyziemnego” przechodnia. Ale tym bardziej omawiany utwór nie jest dydaktycznym ostrzeżeniem przed nieokiełznaną namiętnością i uznaniem autorytetu rozumu. Czechowicz raczej gra różnymi perspektywami, by wywołać u czytelnika niepewność co do istoty erotyzmu: czy miłość jest objawieniem, czy mrzonką? Zamknięcie wiersza wyrażeniem takiego punktu widzenia wprowadza do tekstu niepokój i napięcie, czyni z niego nie tyle ekspresję emocji, ile utwór o tragizmie miłości.

I na koniec – już całkiem na marginesie – chciałbym zaproponować zupełnie niepoważną i trochę pretensjonalną (ale mam nadzieję, że nieszkodliwą) zabawę w alegoryzującą lekturę mitu za pośrednictwem omawianego wiersza. Jeśli spojrzymy na antyczną powieść mając w pamięci sprawy, na które uczuła tekst Czechowicza, to można dostrzec w niej zakamuflowaną teorię procesu twórczego (choć odwołującą się do nieracjonalnych założeń). Eros to sfera irracjonalności i ambiwalencji – animalnych popędów, ale też *sacrum*. Psyche to dusza poety, która pozostaje w intymnym związku z tym, co przedspołeczne, przedwerbalne, nieskończenie potencjalne. Moment, gdy Psyche próbuje oświetlić, wydobyć z mroku oblicze bóstwa, to akt poetyckiej komunikacji, chwila, gdy artysta stara się innym pokazać, przedstawić swoje fantazmaty. Robi to, by uchronić się od szyderstw, by przekonać społeczeństwo ludzi normalnych, że obcuje z bogami, a nie z potworami. Ale w momencie, gdy próbuje uobecnić, zakomunikować niepowtarzalność swojego doświadczenia, zdradza to, co jest w nim jednostkowe, na rzecz anonimowych schematów. Niewypowiadalne (*sacrum* albo namiętność) znika, intymność milczenia zmienia się zaś w rozgadaną konwencję. A kto w takim układzie odgrywa rolę małostkowych i podstępnych sióstr wybranej Psyche, które chcą wydrzeć jej tajemnicę? Czy nie my – czytający?