

MARTA PARULSKA

„JEST TO OBRAZ CZŁOWIEKA
I SNU I SŁOWA WYŚPIEWANEGO”

O POEZJI ONIRYCZNEJ JÓZEFA CZECHOWICZA

„Błogosławiony, kto umie łowić sny
I obdarowywać nimi bliźnich”¹

Sen i jego wizyjne projekcje pulsują w życiu każdego z nas, jak nieodparte przyływy i odpływy fali. Niemalże pięć lat całego swojego życia balansujemy w marzeniach sennych, które są najzwyczajniejszą, znaną od urodzenia, a jednocześnie tajemniczą sferą, przenikającą w wyższe rejony świadomości. W momencie projekcji stają się one dla nas realne, jak każde doświadczenie rozgrywające się na jawie. Wydają się być równie rzeczywiste, jak my sami i w tym odczuciu może pojawić się wręcz paradoks pozornej realności, na którą zwrócił uwagę starożytny poeta chiński Czuang-tsy: „Pewnej nocy śniłem, że jestem motylem latającym to tu, to tam, zadowolonym ze swojego losu. Nagle przebudziłem się i znów byłem Czuang-tsy. Kim jestem w rzeczywistości? Motylem, który śni, że jest Czuang-tsy, czy Czuang-tsy, który śni, że jest motylem?”² Dzieje się tak, ponieważ sny charakteryzuje szczególny rodzaj aktywności psychicznej, inny

Mgr MARTA PARULSKA, doktorantka w Katedrze Literatury, Oświecenia i Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej KUL, adres do korespondencji: ul. Kurantowa 8/59, 20-836 Lublin, tel. (081) 741-29-63.

¹ J. C z e c h o w i c z, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 243.

² Cyt. za: D. C o x h e a d, S. H i l l e r, *Sny. Nocne wizje*, tłum. J. Karpanty, 1984, s. 4.

niż w stanie czuwania. Wkraczamy wówczas w odmienną sferę istnienia, gdzie „sen jest teatrem, w którym śniący sam jest sceną, aktorem, suflerem, reżyserem, publicznością i krytyką”³. We śnie przebijamy się przez rejony zwykłej świadomości, kierującej naszymi codziennymi krokami, tracimy z pola widzenia zewnętrzny czuwający świat, a tym samym otwierają się przed nami nowe perspektywy widzenia introspektywnego, sięgania po prawdy ukryte głębiej i dalej w sferach nieuświadomionych.

Ludzie o subtelniejszej intuicji i skłonności do autorefleksji próbują niekiedy rozszyfrować ten osobliwy przejaw myślenia. Do nich niewątpliwie należy Józef Czechowicz – poeta nazwany „posiadaczem ‘sennych królestw’, w których czuł się władcą udzielnym dzięki poczuciu swej wartości poetyckiej”⁴. O Czechowiczu pisano, iż „cenił i rozumiał sny, wierząc w ich realny, artystyczny i filozoficzny byt oraz symboliczno-mistyczny sens”⁵.

1. „SEN ŻYCIE UJAŁ”

Wkraczając w poetycką krainę snu Czechowicza, spróbujmy najpierw przyjrzeć się z zewnątrz całemu onirycznemu procesowi: od momentu ułożenia się do snu, poprzez zasypianie, aż po zaśnięcie snem głębokim.

W tę atmosferę wprowadzi nas liryk *provincja noc* (z tomu: *dzień jak codzien*)⁶, opisujący upersonifikowaną prowincję – Lublin, Wilno i Zamość. Wiersz budują trzy całości ukazujące trzy kolejne etapy snu. W pierwszej (1) przed naszymi oczami rozciąga się pejzaż nocy osnutej mgłą. Lublin, który „nad łąką przysiadł”, wycisza się, uspokaja i układa do snu w aurze „gwiazd lamp”, „zegara nucącego” i „ciszy dokoła”. „Zamknęły się oczy ziemi”. W całości drugiej (2) miasto już „śpi białe jak gołąb” snem lekkim, spokojnym, rozkołysanym. Wszystko „zastygło z nagłą” w błogim

³ Cyt. za: J. M. R a k o w s k a, *Sen odnajdziesz w ciele*, Lublin 1990, s. 24.

⁴ J. K r z y ż a n o w s k i, *Liryka Czechowicza*, w: t e n ż e, *W kręgu wielkich realistów*, Kraków 1962, s. 318.

⁵ Cyt. za: J. W i t a n, *Piękna plejada. Szkice o poezji polskiej XX w.*, Warszawa 1980, s. 102.

⁶ Wszystkie cytaty utworów lirycznych pochodzą z wydania: J. C z e c h o w i c z, *Poezje zebrane*, zebrał i oprac. A. Madyda, Toruń 1997. Przy cytatach poszczególnych liryków stosuję skróty tytułów: EU – *elegia uśpienia*, NW – *nic więcej*, S – *sen*, ŚŚ – *śnica i śniegowica*, R – *ranek*.

stanie: „jak dobrze”. Liryk ostatni (3) natomiast, oddaje stan snu głębokiego, twardego, przed „dalekim rano”.

Ukazaniu całego procesu i towarzyszącego nastroju sprzyja budowanie obrazów poprzez analogiczne stopniowanie natężenia barwy, dźwięku i dynamiki. Zaśnięcie wymaga usunięcia wszelkich podnieć zewnętrznych, stąd też ostrość światła zaczyna wygasać – od kolorów wyrazistych („złoto”, „lamy”, „czarnoziem”) poprzez delikatniejsze i bledsze („niebieski”, „biały”, „latarnie blade”), aż po ciemność absolutną. Podobnie z dźwiękiem: w pierwszej całości pojawiają się jeszcze odgłosy miasta („furgotał kogucik”, „zegar nucił”), w drugiej – są już tylko głosy przyrody („ogród na wietrze zagrał”, „wilia [...] pluszcze o brzegie”), w ostatniej zaś – jedynym dźwiękiem jest sugestywny trzepot „niewidzialnych orłów”. Analogicznie zarysowana została również dynamika: od obrazów przesyconych formami czasownikowymi, po opis zupełnie statyczny, pełen równoważników zdań, wycień, elips.

Znaczące jest pojawienie się w utworze dwóch czasowników: „przysiadł” [w. 6] – na początku i „wszarpał” [w. 43] – na końcu wiersza. W kontekście całego liryku możemy je odczytać jako zaakcentowanie fazy początkowej i końcowej snu. Pierwszy z nich sugeruje zaledwie muśnięcie o tę sferę, delikatne i jeszcze niedefinitywne przybliżenie się; wciąż ma możliwość innego ruchu, trwa w gotowości do zmiany – dopiero układa się do snu i jest w stanie aktywnego czuwania. Słowo „wszarpał” natomiast niesie ze sobą akcent wyraźnego przekroczenia granicy, wtargnięcia pod powierzchnię, by zakotwiczyć w niej i tak trwać. Wymowne jest też zakończenie utworu słowem „amen”, które zapada tu jak klamka, jest silnym końcowym akordem brzmiącym niczym zaklęcie: stało się!

Nietrudno dostrzec, iż uwagę Czechowicza nieodparcie przyciąga zarówno fakt śnienia, jak też jego psychiczne odmiany. Stąd, analizując poszczególne liryki, możemy natrafić na całą paletę różnorodnych odcieni snu: od fazy zasypiania (np: *provincia noc*, *śnica i śniegowica*, *elegia uśpienia*) po fazę budzenia się (np: *ranek*, *sen*), od upojenia i rozmarzenia sennego (np: *narzeczona*, *pamięci znikniętego*) po sennie wizje o charakterze wspomnienia (np: *hildur baldur i czas*, *o matce*), od śnienia półświadomego (np: *śnica i śniegowica*, *nuta na dzwony*) po wizje snu głębokiego (np: *nic więcej*, *elegia uśpienia*). Prowadzeni intuicją poety pozwólmy się teraz

przeprowadzić na drugi brzeg, by odkrywać „nieznane krainy”⁷, które emanują „z pogranicza snu i jawy”⁸.

2. „JEDYNIĘ GODNĄ ARTYSTY SZTUKĄ JEST TA,
KTÓRA TWORZY, A NIE TA, KTÓRA KOPIUJE I REJESTRUJE”

Gdy uważniej przyjrzymy się tym utworom, w których – pisał poeta – „obraz snu został utrwalony”⁹, dostrzeżemy, iż nigdy nie jest to jedynie sam zapis marzenia sennego, lecz również próba uchwycenia procesu śnienia i tworzenia wizji. W lirykach, takich jak: *sen*, *ranek*, *elegia uśpienia*, czy *śnica i śniegowica*, Czechowicz wnikliwie penetruje możliwe do uchwycenia mechanizmy i prawa rządzące snem. Utwory te są swoistą autorefleksją poety, który opiera się na materiale własnych doświadczeń i przeżyć. W jednym ze szkiców literackich Czechowicz pisze: „Samowiedza stanowi pierwszy etap pracy twórczej. Ona tworzy projekcje. Z kolei projekcje prowadzą ku widzeniu rzeczywistości. Widzenie rzeczywistości ma u krańca swych konsekwencji widzenie nierzeczywistości. A że ta ostatnia ma miliardy twarzy, następuje akt tworzenia, próba uchwycenia jednego z owych wielorakich oblicz” – i po chwili znów dodaje – „upieram się przy [...] pojęciu tworzenia, opartym na samowiedzy”. W innym miejscu natomiast wyznaje: „Liryka była i będzie lustrem wnętrza poety”¹⁰.

Zaintrygowanie poetyką marzeń sennych ujawnia się choćby w wierszu *sen*, w którym „sen występuje [...] jako swoisty wzorzec kompozycyjny, jako przykład techniki obrazów poetyckich”¹¹. Podmiot liryczny jest tu jednocześnie widzem i uczestnikiem, obserwuje z boku i bierze udział w „śnionych” wizjach, które oglądamy jego oczami. Uchwyczone i zarejestrowane obrazy nieustannie zmieniają się, łagodnie przepływając jeden w drugi, bądź raptownie urywając, by zacząć nowy ciąg. Nad całością wyraźnie czuwa wprawna ręka artysty, który nadaje jej odpowiedni kształt. Przedstawiona wizja marzenia sennego ujęta jest w klamrę trzech spina-

⁷ J. C z e c h o w i c z, *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 62.

⁸ T e n ż e, *Listy*, oprac. T. Kłak, Lublin 1977, s. 384.

⁹ C z e c h o w i c z, *Wyobrażenia*, s. 62.

¹⁰ Tamże, s. 84-85, 119.

¹¹ W i t a n, *Piękna plejada*, s. 105.

jących ją zwrotek: pierwszej [w. 1-4], środkowej [w. 33-36] i ostatniej [w. 60-63], które niejako opisują świat zewnętrzny, nie należący do obrazów wizyjnych; a jednocześnie pełnią dla nich funkcję znaków przestankowych: analogicznie dużej litery na początku utworu, kropki – na końcu i przecinka w tym miejscu, gdzie następuje pauza między jednym a drugim cyklem obrazów, zapewniając im płynne przejście. Ponadto pierwszą i ostatnią strofę można potraktować jako prolog i epilog. Na początku pojawia się wprowadzenie, nakreślenie sytuacji. Podmiot liryczny zapowiada, iż będzie to uchwycenie „czaru snu porannego” wywołanego, czy też podsycanego i napełnionego „ziemią wonną winną i łunną / bitą mrokiem nocy szklanej”. Ostatnia zwrotka natomiast, w której mowa jest o przebudzeniu ze snu, stanowi zakończenie wizji, jest niejako kropką postawioną nad „i” i równocześnie zamyka cały utwór. Zastosowanie takiej techniki kompozycyjnej sugeruje proces rozgrywający się pomiędzy jednym a drugim etapem. Jest jakiś punkt wyjścia i punkt dojścia. Dodatkowo sugestię tę wzmacnia strofa środkowa, tworząca wyraźnie oś symetrii. W pierwszych wersach [w. 1-4] mowa jest o mroku nocy i odurzeniu snami, dalej [w. 33-36] następuje moment wyraźnego przechylenia szali na jedną stronę, jest to stan przejściowy, w którym „ziemia [...] sny nadranne [...] pod brzaskiem przedświtu goni”, by w ostatniej partii utworu [w. 60-63] nastąpiło przebudzenie, gdy wschodzi „po nocy słońce”. Między tymi trzema filarami rozpięta jest projekcja senna. W tak uchwyconym procesie objawia się odwieczna jedność człowieka z ziemią i całą naturą, który „w niezrozumiałej z nimi żyje paraleli”. W tym miejscu podmiot liryczny dokonuje uogólnienia, wyraża prawdę uniwersalną.

Przyroda obecna jest również w samym śnie. Niejako narzuca tempo i dyktuje treść wizji. Elementy świata zewnętrznego przedostają się do podświadomości śniącego. „Ziemia wonna winna i łunna” z całym swoim bogactwem dźwięków, zapachów, barw i blasków uczestniczy w wizyjnych obrazach. Deszcz za oknem, krakanie ptaków, „śpiew dzwonów”, światłocienie lamp, gwiazd, promieni słonecznych „muskających brew”, etc..., stanowią bodźce dla powstawania i transformowania kolejnych wizji. Przy czym bodźce te nie pojawiają się dosłownie, lecz są przekształcane w trakcie snienia w przeżycia, wyobrażenia zmysłowe, bądź wizualne sceny. Zjawisko uchwycone przez Czechowicza jest bardzo dobrze znane w badaniach psychoanalitycznych, opierających się na Freudowskiej teorii marzeń sennych, jako reakcji na podniecie psychiczną, która ulega zmodyfikowaniu, chroniąc w ten sposób śniącego od przerwania snu. Jak się okazuje, „ma-

rzenie senne jest strażnikiem snu [...] powstaje ono z dwóch sprzecznych i walczących ze sobą tendencji, z których jedna pozostaje stała, a jest nią pragnienie snu, druga zaś usiłuje zaspokoić podniecie psychiczną¹².

Z podobną sytuacją spotykamy się w wierszu *ranek*, w którym bodźce zewnętrzne modelujące treść wizji pochodzą od szumu i stukotu jadącego pociągu. Tu również spostrzegamy drogę do zrozumienia marzeń sennych, jako odreagowywania duszy na wpływające na nią podniecie. Utrwalone w liryku obrazy wizji sennej następują jeden po drugim, są pełne dynamiki i jednocześnie skrótu myślowego. Każdy z nich stanowi jakby oddzielną, niezależną częśćkę, co dodatkowo sugerują wprowadzone określenia: „po pierwsze [...] po drugie [...] po trzecie [...]”, których wspólnym mianownikiem jest aktualnie uczestnicząca w nich osoba śniącego. Tak jak w wypadku wiersza *sen* obrazy przewijały się torem spirali: każdy następny był powiązany z poprzednim, ale posuwał się o stopień dalej; tak w liryku *ranek*, kolejne obrazy przypominają autonomiczne metamery, sukcesywnie odrywające się od siebie, aż do ostatniego, który sygnalizują słowa: „tonąc na wznak / zbudził się”, po czym następuje wnikliwie analizowanie procesu budzenia. Powracanie w stan świadomości rozpoczyna się od dostrzegania najpierw pojedynczych elementów świata zewnętrznego, a następnie kojarzenia ich, zbierania rozrzuconych i oderwanych jeszcze myśli i ich uporządkowania (np: „semafor ale czego / kieszeń / notes / reflektorem wytrysły notowania giełdowe cyfry znaki [...]). Zanim nastąpi zupełne przekroczenie progu, wyjście z rzeczywistości snu, by „potem / na cały dzień przestać być tajemniczym ptakiem” – dojść musi do zderzenia dwóch sfer: snu i życia, co sugestywnie oddają słowa wiersza: „oczy senne a koła kołącą jawą”, kiedy wciąż „czytał się w ciemnościach węsząc jak zwierzę”, a już „za okno wybiegał”. W kosmosie analogiczna sytuacja zaistnieć może właśnie w czasie tytułowej pory dnia – „ranka”, gdy jednocześnie „za obłokiem księżyc jeszcze [...] a i słońce wzeszło”. Jest to moment, w którym ścierają się dwa żywioły; wówczas dochodzi do nieuniknionego spięcia, po czym noc ustępuje dniowi, a sen jawie.

Odwrotną sytuację do „snów porannych”, gdy następuje przejście z marzenia sennego do życia na jawie, stanowi moment zasypiania, a więc przechodzenia z jawy do snu. Również w tej fazie istnienia Czechowicz

¹² S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1982³, s. 153.

ukazuje „jedność marzenia sennego i życia drogą metafory o dużej rozpiętości”¹³.

Przejście od pracy świadomości do półświadomości, od obserwowania rzeczywistości zewnętrznej do zatopienia się w obrazach sennych, rozgrywających się pod powiekami, uchwycone zostało w liryku *śnica i śniegowica*. Przedstawione tu wizje nie są marzeniami sennymi *sensu stricto*, czyli „formą, w jaką obleczone zostały myśli ukryte”¹⁴, a tym samym wyzwolone spod władzy świadomości; lecz są niejako wywołane jeszcze w stanie czuwania, tuż przed zapadnięciem w sen głęboki, dlatego też osoba mówiąca definiuje je jako „śnica”. „Brnące przez nurt nocy” wizje są wyraźnie narzucone przez półświadomość śniącego, który w ten sposób broni się przed rzeczywistością realną, niosącą jedynie smutek i znużenie. Świat realny jest wyraźnie skontrastowany ze *śnicą*: podczas gdy tam trwa bezruch, „barwy na śniegu porastały brudem”, „ciemność”, tutaj wszystko jest śnieżnobiałe, jasne i dynamiczne („łopoce”, „wiruje”, „przerzuca”). Senne projekcje „rozwijające się jasnością w kwiat” przynoszą równowagę wewnętrzną, dają poczucie spokoju i bezpieczeństwa; i dopiero w tym stanie podmiot liryczny może pozwolić sobie na uśpienie czujności, wyrazić pragnienie: „zasypiać”.

W *śnicy i śniegowicy* uchwycony jest jeszcze jeden interesujący moment – splot jawy i snu. Wskazują na to wspólne dla obu tych rzeczywistości nastroje i motywy: jest to znużenie, gdy osoba mówiąca stwierdza na jawie: „dom z przeciwka sztachety umiem na pamięć”, a zapadając w sen ze zniechęceniem powtarza: „znów [...] znów”; jak też – smutek obecny i w stanie czuwania, o czym podmiot liryczny wyznaje: „czułem smutek”, i przenikający do snu, w którym „rozpływa się ciemność smutna”. Oderwaniem od tego stanu jest ucieczka w półsen, gdy jeszcze aktywne są władze czuwania, a już następuje przenikanie w krainę swobodnych, ulotnych marzeń sennych. Granica tego przejścia jest płynna i nieuchwytna. Również i tu, między półświadomą „śnicą” a życiem realnym, można odnaleźć wiążące je nici w postaci „śniegowicy”, którą na jawie stanowi „zamieć”, „śnieg”, w marzeniu sennym zaś ulega różnorodnym kombinacjom i dodatkowym skojarzeniom, kiedy wirujący śnieg to „łopocące cieniutkie krążki / snujące się formy spłaszczone”, zaś zasypany śnieg jak „karty olbrzymiej książki / przerzuca wiatr z pól”, a dalej „szklany wysmug sań”, „śniegowe włosy /

¹³ C z e c h o w i c z, *Wyobraźnia*, s. 65.

¹⁴ Tamże, s. 199.

śniegowi chłopcy”. Tak więc świeże resztki z dnia, zwłaszcza te silniej tkwiące w świadomości z życia na jawie, obecne są i niejako wpływają na treść marzeń sennych. W tym miejscu można oprzeć się na spostrzeżeniach Junga, który stwierdził, że powstała w czasie snu „każda emocja wytwarza mniej lub bardziej intensywne kompleksy skojarzeń z przeszłości”¹⁵.

Podobnie w *elegii uśpienia* poetycki opis życia na jawie przepełniony jest smutkiem w „godzinach gorzkich bez godów” i znużeniem „beznamiętnym obszarem”, który nieustannie „tętni [...] rytmami dwoma / niebo sine niebo szare / domy szare domy sine”. Tak postrzeganej otaczającej rzeczywistości podmiot liryczny przeciwstawia własny wewnętrzny świat myśli, wyobrażeń i tęsknot: „tylko myśli się miłość żywą / w myśli [...] naprawdę złotą niwą / faluje tylko piosenka”, którą następnie ukołysany zapada w sen „ciężki a nieważki”, a więc jednocześnie głęboki i twardy oraz spokojny i piękny. Podmiot liryczny wyznaje bowiem, że dopiero, gdy zburzy wizję „dni malowanych zmierzchem”, marzenie senne opanują „piękne zjawy”, „kwiaty na gwiazdach”, „rajskie ptaki”. Tu również świat przedstawiony oparty jest na antynomiach. Z jednej strony – „gorycz”, z drugiej – „osłoda”, z jednej – barwy „czarne”, „pożółkłe”, „sine” oraz motyw „zbrudzonego śniegu”, z drugiej zaś – „światło” i „tęcze”. Od rzeczywistości, którą pragnie „jak zły list potargać”, osłodę i zapomnienie niesie marzenie senne.

Błogi i wyciszający sen nie trwa jednak długo: obrazy sielskie zostają wyparte przez „ogniowe ogrody”, „ciemne korony”, „miasto mroku”. Znów opanowuje go to, co budzi niepokój, co męczy, a przed czym tak pragnie uciec. Ucieczka okazuje się pozorną, a arkadyjskie wizje – złudne, gdyż cały czas za nimi kryje się „żywica”, która nie na długo zostaje przysłonięta i zagłuszona, bo już za chwilę uaktywnia się ponownie. Nacechowana pejoratywnie żywica pełni tutaj funkcję motywu kluczowego, dodatkowo spinającego utwór klamrą i pojawiającego się w momencie kulminacyjnym utworu – na granicy dwóch ostatnich strof. W ten sposób, w poetyckim zapisie wizji sennej w *elegii uśpienia*, zmieniające się obrazy przypominają ruch bumerangu: wyrzucony w powietrze nabiera prędkości, lecąc coraz dalej i wyżej, aż do momentu zwrotnego, gdy nagle obraca się o 360 stopni i łukiem zaczyna wracać do punktu wyjściowego. Tym punktem wyjścia i dojścia jest metaforyczny obraz żywicy spływającej po

¹⁵ Cyt. za: R a k o w s k a, *Sen*, s. 20.

schodach mrocznego miasta – od niego podmiot liryczny ucieka w senne wizje rajszych ptaków, kwiatów i tęcz, które „lecą” i coraz bardziej oddalają się od wszystkiego, co niepożądane, aż do chwili, gdy na jednej z owych tęcz dostrzeżona zostaje „konew z żywicą”. Tu następuje moment zwrotny i od tej chwili obrazy nacechowane dodatnio niktą nagle, a inwazję rozpoczynają wizje o potencjale ujemnym. Próba wyrwania się, ucieczki od tego, co niesie świat realny, nie jest do końca możliwa. Ten silny spłot marzeń sennych z życiem w stanie czuwania podkreślają słowa wiersza:

piękne zjawy sennie kołują
w krwawych ciemnościach czaszki.

Jawa jest nieustannie obecna w śnie, co wyraźnie odzwierciedlone zostało w projekcjach wizyjnych. Rzeczywistość zewnętrzna może wnikać do sfery snu w najróżniejszych postaciach – jako działające podczas spania bodźce zewnętrzne, jako pozostałości z dnia, bądź też jako wyparte impulsy – a jednocześnie poddaje się, podlega jego prawom i mechanizmom. Coś, co pochodzi z życia świadomego i nosi jego cechy, łączy się nieustannie z czymś innym, z krainy nieświadomego i w ten sposób tworzy marzenia senne. „Między tymi dwoma częściami rozgrywa się praca marzeń sennych. Widocznie warunkiem regresji jest wpływ nieświadomego pierwiastka na resztki dzienne. To jest nasze najgłębsze zrozumienie istoty marzenia sennego”¹⁶. Czechowicz w swoich lirykach, przenikając tajniki snu i jawy oraz badając relacje między nimi, ukazuje, iż marzenia senne są stanem pośrednim między snem a czuwaniem, a wielorakie właściwości owych halucynacyjnych przeżyć odpowiadają różnym stanom pośrednim między snem a jawą. Sen jest wyraźnie kontynuacją życia duchowego osoby śniącej, gdyż niektóre jej władze, niezależnie od świadomości, uczestniczą aktywnie (np. pamięć, wyobraźnia, stan emocjonalny, uczuciowy), tylko że dzieje się to w nieco odmiennym wymiarze istnienia – tam, gdzie odsłaniają się „nieznane krainy”¹⁷, gdzie śniący staje się „tajemniczym ptakiem” [R, w. 39].

Próba uchwycenia i zarejestrowania przez poetę sfery snu i jego właściwości nie jest celem ostatecznym, lecz stanowi glebę, podłoże dla zakiełkowania ważkich przemyśleń. Snując autorefleksję wyraźnie pragnie

¹⁶ F r e u d, *Wstęp*, s. 125.

¹⁷ C z e c h o w i c z, *Wyobraźnia*, s. 62.

przebić i przekroczyć granice postrzeganej na jawie rzeczywistości, by dotrzeć głębiej i dostrzec prawdy globalne, jak choćby misterium kosmosu rozgrywające się w momencie zderzenia nocy i dnia, czy nieustanne korelacje i spięcia, jednoczesne zespolenia i konflikty między snem a jawą. W wymiarze snu możliwe jest również nabranie dystansu i przekroczenie samego siebie, by poznać i zrozumieć istnienie w całej jego rozciągłości. Osoba mówiąca, ujawniając zdolność ejdetycznego niemal widzenia wewnątrz siebie, stwierdza:

czytał się w ciemnościach wężąc jak zwierzę
nurt mrucał powiewem przeżyć
a l e m ą c i ł z a g u b i a ł k l u c z y ł

nie tak łatwo czytać siebie i nauczyć [R, w. 24-27].

Proces śnienia, ukazany przez Czechowicza w jego lirykach, silnie zębia się z procesem poznawczym. Jest to próba twórczej transgresji, wyjścia poza tu i teraz, by zrozumieć, ogarnąć świat wraz z tym, co kryje się pod jego powierzchnią oraz „odkrywać istnienie w sposób nowy, jak gdyby spoza niego”¹⁸.

3. „SMUGA CIENIA WIOTSZA NIŻ TEGO SNU KONSTRUKCJE”

Przy badaniu zainspirowanych snami liryków, istotne jest przeanalizowanie zastosowanych w nich reguł obrazowania¹⁹, a tym samym zasadniczych trudności, z jakimi zmierzyć się musiał poeta, „nadając cechy artystowskie temu, co się uświadomiło, co żąda ujawnienia się w ciele wiersza”²⁰. Toteż zanim przejdziemy do bezpośredniej interpretacji „snu konstrukcji”, utrwalonej w poezji onirycznej Czechowicza, przyjrzyjmy się najpierw siłom, które nimi kierują.

¹⁸ Tamże, s. 62-63.

¹⁹ Rozważania o poetyce analizowanych przeze mnie wierszy dotyczą obrazowania onirycznego, natomiast – ze względów objętościowych niniejszego eseju – nie odnoszę tej kwestii do zagadnienia ogólnych reguł obrazowania w poezji Czechowicza.

²⁰ C z e c h o w i c z, *Wyobraźnia*, s. 69.

Aby móc zrozumieć i głębiej odczuć rzeczywistość marzeń sennych, by konsekwentnie przemierzać owe „nieznane krainy”²¹, niezbędnym i koniecznym zabiegiem jest poznanie nie tylko jej praw i osobliwości, ale także kodu i poetyki, jakimi operuje. Mowa snów ma niejako własny język, gramatykę, składnię, a co więcej, rządzi się własną logiką, w której kategoriami naczelnymi są: nie czas i przestrzeń, nie chronologia następstw i przyczyn, lecz – intensywność (zagęszczenie) i asocjacje (przesunięcie znaczeń). Przede wszystkim stajemy przed faktem, iż marzenia senne składają się przeważnie z wrażeń wzrokowych, a ich sens polega na przeistoczeniu myśli w obrazy. W ten sposób praca marzeń sennych przetwarza naszą mowę myślową, pozbawiając ją związków logicznych (elementów takich jak: spójniki, tryby warunkowe, itd...). Stąd analogii do tego rodzaju kodu można doszukiwać się w pismach najstarszych języków. Podobnie do języka marzeń sennych funkcjonuje pismo obrazkowe języka staroegipskiego, w którym pojawia się dowolność szeregowania oraz brak sygnalizowanych przerw między hieroglifami. W tekstach semickich natomiast oznaczone są tylko spółgłoski, a rozmieszczenie samogłosek zależy od odbiorcy. Również w języku chińskim brak jest gramatyki, a każdy dźwięk ma około dziesięciu różnych znaczeń, sygnalizowanych jedynie przez odpowiednią tonację. O każdym przypadku rozstrzyga sam słuchacz, kierując się wątkiem myśli. Wobec podobnych trudności stajemy w obliczu próby zwerbalizowania wizji sennych, a następnie odszyfrowania ich treści. Nietrudno zauważyć, iż środki wyrażania w marzeniu sennym są zdecydowanie uboższe w odniesieniu do tych, którymi dysponują nasze myśli. Dzięki mechanizmom uplastyczniania w czasie projekcji sennych, zawsze bezwiednie i bez wysiłku woli widzimy coś konkretnego; wszelkie abstrakcje zostają przyobleczone w szatę symboliczną, dostępną nam wzrokowo. Dlatego też biblijny faraon w swoim śnie zobaczył siedem krów i siedem kłosów zamiast siedmiu lat, gdyż czasu widzieć nie można.

Akty myślowe, przedstawione obrazami, nie zawsze są łatwe do odtworzenia werbalnego: nie dają się ująć w zwykłe formy naszego języka potocznego, lecz są wyrażone w sposób metaforyczny i symboliczny, tak więc nietrudno znaleźć „uzasadnienie użycia mowy wiązanej dla wyrażenia myśli w marzeniu sennym”²², a idąc dalej dostrzec można, iż takiemu ujęciu wręcz sprzyja język poetycki, który już ze swojej natury jest inten-

²¹ Tamże, s. 62.

²² S. F r e u d, *O marzeniu sennym*, przekł. B. Rank, Lipsk 1923, s. 54.

sywny, skondensowany, „przedstawia przesłanie wielkiej ilości informacji przez kanał o małej przepustowości”²³. Między symboliczną mową marzeń sennych a poezją, znajdują się punkty styeczne. Myślenie symboliczne, podobnie jak twórczość artystyczna, wyrasta bowiem bezpośrednio z podłoża wyobraźniowego i uczuciowego, a zjawia się tam, gdzie silne przeżycia domagają się ekspresji. Realizacja tych punktów styecznych wyraźnie wyłania się w konkretnych lirykach Czechowicza, który pisząc, iż „smuga cienia wiotsza niż tego snu konstrukcje” [S, w. 30], daje wyraz swojej wrażliwości, wyczulenia na subtelności w tej materii; i jednocześnie w jakimś stopniu wyraża niemoc związaną z transformacją jednego kodu na drugi, gdyż te, należąc do dwóch różnych rzeczywistości, nie pokrywają się, są do siebie nieprzystawalne – dzieli je przepaść metafizyczna.

Interesujące zatem będzie zajęcie się środkami przedstawiania, przyjrzenie się temu, w jaki sposób poeta próbuje wyrazić osobliwe „snu konstrukcje”, by zatrzymać ulotną „smugę cienia”. Utwory oniryczne Czechowicza opalają przede wszystkim bogactwem różnorodnych chwytów poetyckich, pełniących wielorakie funkcje. Nakreślone obrazy, które stanowią tu dominantę, nasycone są jednocześnie barwą, światłocieniem, dźwiękiem, zapachem, określonym kształtem – odczucia i wrażenia zmysłowe są zintensyfikowane, a chwilami wręcz zlewają się ze sobą w sugestywnych synestezjach:

no teraz jeszcze czarniej
tyle tylko że w zapachu róż [S, w. 16-17].

Osoba mówiąca w tych lirykach operuje językiem symbolicznym i metaforycznym (np: „niepokój z ognia” [NW, w. 1], „przepaście cisz” [S, w. 50], „zapadł się w węże czarnych sprężyn” [R, w. 13]), stosuje również animizację (np: „szepcze jesienny badył” [NW, w. 14], „wieloręczne drzewa” [S, w. 8]); język ten nasycony jest osobliwymi porównaniami (np: „ptaki krakały jak podpalony las” [S, w. 23], „odpływa nowy mój kształt [...] tak właśnie banie powietrza płyną z dna stawu pod nów” [S, w. 56-57]) oraz bogactwem epitetów (np: „lustrzane dno” [S, w. 12], „sieć promienista” [S, w. 37], „godziny siwe” [R, w. 16], „noc słodka” [R, w. 4], „zaulek zawył” [EU, w. 5], „miłość żywa” [EU, w. 13], „oczy wilgotne” [NW, w. 15], „rudy żar” [NW, w. 16]). Wszystko służy zacieraniu granic

²³ Cyt. za: J. S ł a w i Ń s k i, *Wokół teorii języka poetyckiego*, w: *Problemy teorii literatury*, seria I, Wrocław 1987², s. 80.

przestrzennych i czasowych, zachwianiu logicznych związków przyczynowo-skutkowych. Uwagę zwraca również obfitość charakterystycznych dla marzeń sennych całych ciągów skojarzeniowych, których kolejne ogniwa spaja podobieństwo barwy, kształtu, ruchu lub dźwięku:

siwobiały wodospad
rozwiane włosy matki
gdy je czesze rozcięty na pół [NW, w. 2-4],

albo:

i dobrze tak fala półkolami zalewała miasto emalią
piana u klamek i szyb i biały szum na marmurze [S, w. 26-27].

Obrazy eksplodują i gasną, migocą i zacierają się, niespodzianie wynużają się i zatapiają, przenikają płynnie lub urywają, biegną równolegle, wypływają jeden z drugiego, bądź zalewają się, zataczając coraz szersze kręgi. Są wielowątkowe, pełne zaułków i meandrów (np: „sen”), bądź silnie skupione, skoncentrowane na jednym ciągu obrazów (np: „elegia uśpienia”). Raz są pełne luk, niedomówień, jakby niedopowiedziane, niedociągnięte, eliptyczne, otwarte, zostawione w zawieszeniu (np: „ranek”, „nic więcej”). Innym razem natomiast – rozbudowane, wypełnione po brzegi, w dużej mierze dookreślone, czemu służą między innymi wyliczenia i dopowiedzenia, skoncentrowane na jak najwierniejszym oddaniu sytuacji poprzez chwytanie jej na gorąco lub szukanie najbardziej trafnego określenia: „tancerka właściwie tancerz ministrant w złotogłowie chłopię” [S, w. 18-19], „bezdźwięczny pieniądz / szklisty boraks lęku złego łuska” [S, w. 9-10], „drzewa gonne stupokłonne” [S, w. 66], itp... Uchwycone w lirykach wizje senne zdają się być jakby relacją, sprawozdaniem z przeżywanego projektu; sugestię tę dodatkowo wzmacniają zwroty: „patrzę słucham” [S, w. 60], „na toni chyba już nic aha płatek nasturcji” [S, w. 32], „a ja gdzie jestem ja pod siecią promienistą” [S, w. 44], „dośnić dospać” [NW, w. 6]. Podmiot liryczny niejako przypatruje się i chwilami ogranicza jedynie do śledzenia obrazów pod powiekami, które wyraźnie wyłamują się spod kontroli, wybiegają daleko poza wpływ jego woli i rachuby, gotowe do najrozmaitszych niespodzianek. Jednak, zwłaszcza w *śnie* i *elegii uśpienia*, nietrudno dostrzec, iż całość poddana jest swoistemu opracowaniu, ujęta w karby poetyckiej organizacji, jakby rozpięta na kształtnym stelażu, którego nity gdzieś tam przeświecają pomiędzy przewijającymi się obrazami.

W swoich szkicach literackich poeta deklaruje: „całość poetycką należy organizować świadomie. Każdy element musi mieć w niej swoją funkcję nieprzypadkową”²⁴, co więcej: „sztuka to nie dżungla, to ogród. Trzeba więc krzak przystrzyc i przydeptać, i nadać mu kształt odpowiedni do jego natury. Tak to będąc lirykiem jest się zarazem dla wiersza glebą i ogrodnikiem, człowiekiem, stwarzającym dzieło sztuki z gorącości swego życia, i zimnym nadczłowiekiem, co dzieło to ocenia, poprawia i ulepsza”²⁵. W ten sposób utwory oniryczne są swoistym rodzajem zapisu marzeń sennych, gdzie relacja z danej projekcji sennej koreluje z elementami świadomymi, samowiednymi, tym bardziej, że „spisanie snów wymaga włączenia w proces artystyczny jednej z władz intelektu: pamięci. Zły z niej sprzymierzeniec [...] tam, gdzie powstają luki [...] łąta zwiewną tkanekę byle czym, tworam zastępczymi”²⁶; a jednocześnie wszystko ujęte jest z poetyckim rozmachem. Ulotne sny złapane w pajęczynę poezji poddają się jej prawom, jakościom. Stąd w mniejszym lub większym stopniu zawsze mamy do czynienia z kreacją, ze świadomą koncepcją artystyczną, bowiem „poezja jest sztuką pośrednią, [...] tłumaczy wzruszenia twórcy na system słów, zdań i pojęć, stanowiących całość autonomiczną w relacji do impulsu, który je stworzył”²⁷.

„IT IS AN IMAGE OF MAN
AND OF DREAM AND OF A SONG WORD”

ON JÓZEF CZECHOWICZ'S ONIRIC POETRY

S u m m a r y

The essay is an attempt at a new approach to the problem of dream as a subject and as an inner organising principle of Czechowicz's lyrics. These aspects of dream contained in his poems are subjected to analysis that the lyrical ego pays special attention to. They include the course of particular stages of falling asleep, of sleep itself, of waking up, the principles and mechanisms directing the processes of dreaming and creating visions, nuances of dreams during deep sleep and in transitional states between sleep and wakefulness.

²⁴ C z e c h o w i c z, *Wyobrażenia*, s. 91.

²⁵ Tamże, s. 120.

²⁶ Tamże, s. 62.

²⁷ Cyt. za: W. M r o z o w s k i, *Cyganeria*, Lublin 1963, s. 98.

Frequent references to psychoanalytic studies occur here. In the essay the problem is undertaken of verbalisation of the code and poetics used by dreams. The "speech" of dreams in Czechowicz's poems is considered in the light of the functioning of the oldest languages of the world, and then - in the aspect of justification of the use of poetic language and application of a conscious artistic creation.

Translated by Tadeusz Karłowicz