

LIDIA WIŚNIEWSKA
(BYDGOSZCZ)

**Na pograniczu jawy i snu
czyli o widzeniu nieczystym w dramacie Różewicza
(na podstawie „Białego małżeństwa”)**

Dramat Różewicza (a słowo to jest nieodróżnialne w tym przypadku od słowa „teatr”) opisywany bywa za pomocą wielu określeń, najczęściej jednak wywodzących się od samego autora. Jak jednak można zauważyć, wszystkie one są – by tak rzec – „nieczyste”. Różewicz bowiem z jednej strony oscyluje na pograniczu różnych pojęć (najczęściej wyglądających na przeciwstawne, np. realizmu i poetyckości), z drugiej zaś – zgoła przeciwnie: ostro rozgranicza pojęcia – wydawałoby się – tak bliskie, że jednoznaczne (w *Białym małżeństwie*¹ na przykład pojawia się zastrzeżenie: „Scena ta jest «realistyczna», ale nie jest realna”). Jeśli jednak realistyczne może być także – a w tym przypadku raczej „przede wszystkim” – to, co nie jest realne, to blisko jesteśmy takiej koncepcji realizmu, jaką prezentuje np. Alain Robbe-Grillet, który również przedstawienie myśli – w tym myśli schizofrenika czy szaleńca – uznaje za przedmiot zainteresowania realizmu² (oczywiście – nowego realizmu, bądź „innego typu” realizmu niż dziewiętnastowieczny, pozy-

¹ T. Różewicz, *Białe małżeństwo*, [w:] *Teatr*, t. II, Kraków 1988, s. 167; wszystkie cytaty w tekście pochodzą z tego wydania.

² A. Robbe-Grillet, *Du réalisme et la réalité*, [w:] *Pour un nouveau roman*, Paris 1963.

tywistyczny). W ten sposób przedstawienie rzeczywistości wewnętrznej (aczkolwiek nie powstaje ona bez udziału zewnętrznej) może zostać nazwane realizmem (a teatr, który taką postawę prezentuje – teatrem wewnętrznym, bo takiego właśnie terminu, o czym warto pamiętać, Różewicz używa także). Z kolei „prawdziwy” realizm i poetyckość przestają być ze sobą sprzeczne, bo, jak konstatuje Stanisław Burkot (nie bez odwołania do Różewicza), elementy rzeczywistości są tu przejmowane wiernie, jedynie ich nowe powiązania stanowią wynik zabiegów konstrukcyjnych twórcy, a właściwie – co podkreślić by należało – „poety”³. Dodatkowo w *Kartotece* niejako na pokaz i prowokacyjnie bohater stwierdza: „Wprawdzie nie mam kawy [...], ale od czego jest nadrealizm, metafizyka, poetyka snów. woła Dwie duże kawy”⁴ i dostaje dwie duże kawy. Krytycy i tu w diagnozach postępują za autorem; Marta Piwińska zauważa: „Następne dramaty nie snią się już nikomu, ale zasada ich konstrukcji pozostaje taka sama”⁵. Rozszerzając więc poprzednie obserwacje należałoby stwierdzić, że i problematyka snu mieści się w pojęciach wspomnianych wcześniej: w realizmie dlatego, że sen jest elementem rzeczywistości wewnętrznej; w poetyckości zaś dlatego, że wykorzystując realne elementy, sen składa z nich nowe całości. Te zabiegi zmierzające do zatarcia sprzeczności określić, równie jak do wydobycia sprzeczności w określeniach na pierwszy rzut oka tożsamy, składają się ostatecznie na opis czegoś, co można nazwać „formą nieczystą”⁶.

*

Przyjmijmy, że przedmiotem zainteresowania twórcy „formy nieczyste” jest z jednej strony „nieczyste” poznanie (i epistemologia), z drugiej – „nieczyste” istnienie (i ontologia) przedstawianego świata.

Takie nieczyste widzenie sprawia, że wchodzimy w sferę „wielotwórców” o rozchwianej granicy (między „ja” a „nie-ja”, projekcją a introspekcją, przede wszystkim zaś między wewnętrżnością a zewnętrżnością oraz całościowością a cząstkowością), o których mówiła Danuta Danek⁷ jako o elementach myślenia zarówno

³ S. Burkot, *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1987, s. 90–91; Różewicz zaś stwierdza: „jak buduję jakąś budowlę, to stawiam ją z realnych cegieł. [...] Ale ostateczny kształt zmienia się w coś w rodzaju poematu” (K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 59).

⁴ T. Różewicz, *Kartoteka*, [w:] *Kartoteka. Kartoteka rozrzucona*, wstęp Z. Majchrowski, Kraków 1997, s. 43.

⁵ M. Piwińska, *Różewicz albo technika collage'u*, „Dialog” 1963, nr 9, s. 89.

⁶ „Kiedy piszę lirykę... To jest takie krystalizowanie wiersza z jakichś materii nieczystych. [...] Dźwięgałem dziedzictwo literackie i tradycje. Teatr niekonsekwencji, teatr nieczystych form wynikają także z tego, że ja podlegałem różnym zanieczyszczeniom” (Braun, Różewicz, dz. cyt., s. 77); zob. także H. Filipowicz, *A Laboratory of Impure Forms. The Plays of Tadeusz Różewicz*, New York 1991.

⁷ D. Danek, *Z problemów poetyki snów. W kontekście menippejsko-karnawałowej interpretacji „Operetki”*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 215–258.

dziecięcego, jak i symbolicznego (w sensie matematycznym), mitycznego i – sennego. Sen rozumiany był przez nią jako obszar jednoczesnego nasycenia znaczeniami i ich niedookreślenia (nadmiar i brak...), obszar jednoczesnej heterogeniczności reprezentacji i dwuplanowości znaczeniowej (ujawniającej się we współdziałaniu ze sobą tego, co jawne i skryte). Tak opisany sen potraktowany został zarazem jako niezamierzona realizacja semantyki, którą artysta stosuje w sposób zamierzony. A przy tym jako odpowiednik miary, którą geometria nieeuklidesowa i logika niedwuwartościowa przykłada do wszechświata nienewtonowskiego. W tym sensie można by powiedzieć, że myślenie we śnie (czy nieracjonalne, czy tylko reprezentujące inny typ racjonalności?) jest jednocześnie logiczno-matematyczne i metaforyczno-metonymiczne (więc poetyckie).

Danek, oczywiście, odwołuje się do Freuda: to dwójjedność Erosa i Tanatosa odpowiedzialna jest za dramaturgię „matematycznych” przeciwstawień (jeśli przyjmujemy zastrzeżenie, że Freudowskim mechanizmom osobowościowym zdają się odpowiadać operacje raczej na symbolach niż rachunki ilościowe), a mechanizm wyparcia – za dwoistość jawnego i skrytego. Dla niej samej szczególnie interesujące jest to ostatnie: jawne marzenie jako zniekształcony, skrócony, niezrozumiany przekład tego, co ukryte we śnie. W ten sposób to, co dostrzegalne, staje się właściwie drugorzędne i służebne wobec tego, co wydaje się nie istnieć – jako że pozostaje zasłonięte maską. I analogicznie w literaturze interesujące dla niej staje się to, co okazuje się „kunsztowną wypowiedzią-maską, wypowiedzią, która wyjawiając skrywa, a skrywając wyjawia. Która zamąca obraz prawdy, aby ją zarazem w ten sposób niepowstrzymanie przemycić”⁸. W tym duchu analizie poddana zostaje przez nią postać Proboszcza i kilka towarzyszących mu osób w *Operetce* – ale ten sposób opisu okazuje się przydatny i dla kilku innych przykładów.

Stosując jednak taką taktykę w przypadku Różewicza byłibyśmy w niejakim kłopotcie. Oto bowiem – gdyby wziąć np. pod uwagę *Białe małżeństwo* – stwierdzić byśmy musieli, że utwór niczego nie maskuje, wręcz odwrotnie: nieustannie demaskuje. Nie ukrywa przecież, lecz pokazuje właśnie (zaznaczone to zostaje w didaskaliach), co widzi Bianka, nawet jeśli żaden inny bohater tego nie dostrzeżga („tego”, tzn. na przykład Byka-Ojca lub Dziadka pędzącego za rozchełstanyimi służącymi lub fallusa Bogu ducha zresztą winnego Beniamina), czasem – co widzi autor (lub odbiorca), chociaż nie widzą tego postaci (za rozmawiającymi, niczego nie dostrzegającymi bohaterami przemykają wcielenia zwierzęcych instynktów, a męskie nosy-*phallosy* sterczą ponad niewinnymi potrawami), bądź kiedy indziej – co widzą postaci wespół z autorem niejako ponad obiektywnym faktem (Beniamin – nieprzyzwoitość obrośniętych czarnym zarostem ust Ciotki składających się

⁸ Por. D. Danek, „Listy portugalskie”. *Możliwości przekładu i problem autorstwa przedmowy jako wypowiedzi-maski*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4, s. 193–212.

w kurzy kuper). Autor pozwala zresztą odbiorcy dostrzec niekiedy także i to, czego subiektywnie nie widzi Bianka, chociaż nie tak trudno to zauważyć (święty Mikołaj z maskującą czapką, zasłaniającą twarz, podciągający jej nocną koszulkę aż pod brodę, nie jest w końcu aż taki nie do rozszyfrowania – Paulina w każdym razie nie da się zwieść). Przy tym wprowadzając jako środek porozumiewania się postaci np. gdakanie, porykiwanie, chrząkanie – autor metaforycznie demaskuje zwierzęcość ludzkiej kondycji. Coś, co funkcjonuje w teorii Freuda jako symbol, który należy odcyfrować, tutaj wręcz narzuca znaczenie, bez trudu odczytywane już przez samych bohaterów, jak np. otwory, przez które we śnie nieustannie świat wlewa się w Biankę, zagrażając jej integralności, czy muchomor (*nomen omen!*) sromotnikowy, którego szczęśliwą posiadaczką staje się Paulina. Także cała historia Bianki wydaje się raczej przejrzysta: dziewczynka urodzona po wczesnej śmierci brata, traktowana przez ojca jak lichy cień prawdziwego, tj. męskiego istnienia i odrzucana przez niego, chciałaby być chłopcem, by zasłużyć na ojcowską miłość; skoro jednak w miarę upływu czasu staje się nieuchronnie kobietą (dojrzewanie płciowe), jej rosnące przerażenie wywołuje wizja nie tyle związku z mężczyzną, ile poddania się jego przemocy i „rozdarcia” (a i potem nieustannego właściwie gwałcenia – jak rekonstruuje sobie córka przypadek matki) przez męża; przeto profilaktycznie i zastępczo niejako rozdziera ona swoją ślubną wyprawę, a w małżeństwie z Beniaminem ucieka przed swoim kobiecym przeznaczeniem (ścinając włosy daje znak, że nie chce być jego żoną, lecz bratem). Połowiczny związek z Beniaminem jest przy tym swoistym dopełnieniem nieco dwuznacznego czy nadmiernie wybujałego związku z „przyjaciółką” (tyle tylko wiemy o Paulinie): narysowane na twarzy tej drugiej (w początkowej scenie) wąsy sygnalizują androgyniczność w pewnej mierze zwierciadlanie odwrotną wobec tej, jaka stanie się udziałem samej Bianki, która niszczy atrybuty swojej kobiecości. Krótko mówiąc: sens tej sztuki nie leży w jakiejś nieustannej grze jawnego i skrytego. Przeciwnie – sztuka staje się eskalacją ujawnionego, ponieważ sen (marzenie, koszmar, myśl, odczucie) jest tak samo dostępny wzrokowi, jak wyraźnie rekonstruowany przebieg zewnętrznych wydarzeń. Mamy tu więc do czynienia z jakimś „nieczystym” widzeniem: widzeniem, które przekracza swe „naturalne” granice obiektywności (widzenia oczyma fizycznymi) i subiektywności (widzenia oczyma duszy); pierwsze pozwala wszystkim postrzegać to samo, drugie – widzieć każdemu co innego. Tutaj czasami ta granica bywa przestrzegana, częściej zaś – nie. To, co kiedyś było ukryte (nieświadomość w sensie Freudowskim), już dawno zostało odsłonięte i stało się składnikiem świadomości – nawet samych bohaterów. Przeto jeśli coś tu jest ukryte, niedostępne, to w każdym razie nie nieświadomość, która tymczasem weszła w związek („nieczysty”) ze świadomością, zaprzeczając czystości (odrębności, odgraniczeniu, brakowi zmieszania) ich obu; tutaj raczej – jeśli można tak rzec – zasłonięta teraz zostaje forma czysta, tzn. czysta postać estetyczna utworu, a co z tym idzie w parze – czysta postać poznania czy istnienia. To, co było ukryte, staje

się jawne (związek odmienności, różnic), natomiast to, co było jawne (odrębność tożsamości) – staje się zbijającą z tropu tajemnicą.

*

Skoro zatem Freud, największy znawca nieświadomości (indywidualnej), zdaje się tu – przynajmniej na pewnej mierze – zawodzić, być może warto poszukać nieco odmiennego ujęcia Freudowskiej problematyki snu. Przydatna wydaje się koncepcja, jaką zaproponował Bert O. States⁹; w swych rozważaniach odwołuje się on nie tylko do psychoanalizy, ale i do psychologii, do neurofizjologii oraz do filozofii, zwłaszcza zaś fenomenologii (tu padają nazwiska Merleau-Ponty'ego, Bachelarda i Sartre'a), traktując zresztą przy okazji sen jako zjawisko tyleż prywatne, co uniwersalne. Idzie on też – jak przyznaje – śladem Emila Benveniste'a, który w kontekście freudyizmu pierwszy opisał retorykę języka onirycznego jako „starego katalogu tropów”. Jednak koncepcja figur snu Statesa różni się zarazem od wspomnianej choćby dlatego, że nie uznaje on snu ani za wynik działania represyjnych mechanizmów, ani za formę języka. Odwracając stwierdzenie Jean-François Lyotarda (*The Dream-Work Does Not Think*) States stawia tezę przeciwną: sen, co prawda, nie mówi, ale właśnie jest myśleniem – i to myśleniem za pomocą strategii leżących u podstaw głównych tropów poetyckich. Uznaje on, iż przez te tropy mogą się ujawniać najbardziej mimowolne formy myślenia wizualnego czy obrazowego. W każdym razie podstawowe tropy zdają się oferować najbardziej elementarny konceptualny słownik potrzebny do fenomenologicznego zrozumienia snu (Lakoff i Johnson powiedzieliby tu raczej, że tropy wprowadzają najbardziej prymitywne i zdekomponowane strategie myśli). Sen byłby więc rodzajem protoretoryki – jeszcze nie języka. Tę perspektywę określa autor mianem fenomenologicznej retoryki snu.

States, niechętny koncepcji nieświadomości, cenzury czy represji, przekonany jest, że Freud popełnił błąd przyjmując, iż sen nie może służyć czemuś innemu niż funkcji represywnej (choć trzeba mu przyznać, iż od swoich następców różnił się tym, że doceniał „geniusz” snu i jego „arcydzielność”). Sam więc skłonny jest potraktować (alternatywnie wobec psychoanalizy) to, co nazywamy nieświadomością, jako „głęboki”, asocjatywny poziom myśli. Jeśli zazwyczaj przyjmujemy (w duchu freudowskim), iż marzenie senne ma sens, o ile znamy możliwości jego odkodowania, to z drugiej strony można zgodzić się też na konkurencyjne założenie, że sen nie tyle jest aktem mowy (w której nieświadomość mówi kryptonimami), ile procesem utrzymywania sprawności operacyjnej mózgu wobec świata nieustannie bombardującego go doświadczeniami. Podobnie jak psycholog Christopher Evans, na którego się States powołuje, autor *The Rhetoric of Dreams* sugeruje, że podstawową funkcją snu nie jest mówienie, ale po prostu praca: praca snu.

⁹ B. O. States, *The Rhetoric of Dreams*, London 1988.

Stąd bardzo bliski staje się też związek między sztuką a snem – różnica polega na tym, że śniący jednocześnie pisze swoją sztukę, gra w niej i jest w niej widzem. Za Evansem zatem zaprzecza States przekonaniu Freuda, jakoby sen był tarczą ochronną przed alarmującymi lub niebezpiecznymi myślami. Raczej woli przyjąć takie rozwiązanie, że sen jest częstką wszystkich operacji umysłu, tyle tylko, iż te jemu właściwe – rozgrywają się przy „drzwiach zamkniętych” (w każdym razie – chwilowo zamkniętych) na świat. Da się go zatem traktować nie jako przejaw represywnej, lecz – właśnie ekspresywnej myśli (właściwie najbardziej jak tylko można sobie wyobrazić wolnej od tłumienia). Mówienie o pełnym wyrazu raczej niż stłumionym charakterze snu może stwarzać wrażenie, że chodzi tu o jakąś językową kompetencję: w istocie idzie raczej tylko o pojęcie manifestowania, czyli „czynienia widzialnym”. States nawiązuje w tym miejscu także do koncepcji D. B. Kleina, który (w ślad za Williamem Jamesem) twierdzi, iż w sposób nieuprawniony wydzieliliśmy ze świadomości (będącej w gruncie rzeczy konstrukcją nieuniknioną jedną i prostą) nieświadomość, a uczyniliśmy tak dlatego, że ta pozostawała poniżej poziomu rozumienia kognitywnego, wyrażając się przez afekty. W miejsce pojęcia nieświadomości lepiej zatem wprowadzić raczej pojęcie myślenia niesensorycznego (*nonsensory*). Wydaje się przy tym, że można także wykazać pewne pokrewieństwo między „komputerową teorią snu” (*computer-dream theory*) Evansa oraz Kleina teorią pozbawionej odczucia ideacji; w obu przypadkach to, co określamy jako sen, może być uznane za swoisty rodzaj myślenia – myślenia nocnego, istniejącego obok myślenia dziennego. Można w przedstawieniu tej kwestii dopatrzyć się pewnej analogii z tym, co powiedział Kierkegaard na temat myśli Sokratesa: gdy w rozwiązywaniu problemu zawodzi dialektyka, sięgamy po mit, który nie jest adresowany do rozumienia, ale do wyobraźni.

States uważa, że jednym z najbardziej fascynujących aspektów snu jest kompletne bycie wewnątrz świata, jaki kreujemy we własnej głowie. W tym znaczeniu jest on naprawdę obudzeniem siebie: czuję, myślę, wartościuję, jestem – „ja” sam. A wewnątrz snu nieodczuwająca aktualnego świata, niewrażliwa nań chwilowo myśl kontynuuje jednak to, co jest częścią myślowych procesów realnego dnia owego „ja”. Doświadczeniaienne i nocne mogą zatem być rozumiane jako dwa fenomeny percepcji zarazem kontrastowe i dopełniające się. Badania Kleina i Evansa pozwalają więc Statesowi uznać, że sen nie jest maskowaniem niewygodnych doświadczeń dziennych. Jest – doświadczeniem psychicznym dokonującym się tak samo bez osłonek, jakienne. Nie tłumii niczego: ani obrazów śmierci czy incestu, ani upokorzenia czy straty, ani kału czy nieczystości.

Można by jednak uznać, że pod wieloma względami sen jest zniekształceniem czy raczej – jak mówi ostrożnie Ricoeur – przekształceniem wynikającym z transpozycji pragnień w obrazy. Z pewnością bowiem nie oferuje on kopii naszego doświadczenia, ale jego restytucję. Przyjmijmy więc, że sen podlega przy tym takim samym ułomnościom, fałstartom, „martwym zakończeniom” i błędom myślowym, jak poznawcze działanie na jawie. Zresztą, kiedy śpimy, umysł nie jest zognisko-

wany na behawioralnym obiekcie umieszczonym w bezpośrednio dostępnym mu świecie. Być może też tzw. zniekształcenie senne jest wytłumaczalne poprzez fenomen „wewnętrznej mowy”, w szczegółach opracowany przez Hansa Wenera i Bernarda Kaplana. „Wewnętrzna mowa” byłaby w rozumieniu wspomnianych autorów ukierunkowana na siebie w opozycji do „zewnątrznej” – powszechnej i nastawionej na innych i komunikację z nimi. Przy czym States chciałby tę pierwszą odróżnić od komunikacji *self-to-self* (taką koncepcję nieświadomości jako rozmowy z sobą samym proponował Charles Rycroft). Wewnętrzna mowa zatem osiągałaby swoje ekstremum we śnie, kiedy to wszyscy mówiący i słuchacze (oraz obraz) – „dopełniani” są przez samego śniącego. W rezultacie mowa snu byłaby zdolna osiągnąć poziom „subkodyfikacji”: konotacje słów stają się tyleż rozproszone, co splecione, syntaksa – skrócona, logiczne związki – nieartykułowane, neologizmy – powszechne, a poszczególne znaczenia – personalizowane. Wszystko to nie wyklucza jednak zaistnienia wypowiedzi sensownej, jakkolwiek wedle standardów mowy zewnętrznej – może oznaczać czysty nonsens. Pod wieloma względami mowa wewnętrzna przypominałaby wyobraźnię (choć wspomniani teoretycy nie używają tego słowa): w każdym razie, podobnie jak w przypadku jej funkcjonowania, pojawia się i tu „niekonieczna redundancja i łatwa szybkość myślenia”. States sugeruje, że to właśnie ta łatwość przekształcania werbalnych koncepcji w konkretne obrazy (i na odwrót) jest odpowiedzialna za tzw. zniekształcenia senne i szerzej – za to, co traktujemy jako przejawy maskowania i cenzury. Opisywana formacja zajmuje miejsce poniżej poziomu mowy artykułowanej, zatem tam, gdzie polisemantyczne konstrukcje są zupełnie normalne (z tego powodu zresztą States jest skłonny uznać Kafkę za jednego z najlepszych artystów snu, którego nie zaskakują żadne znaki zapytania). Niezdolność opisanie snu nie stanowi więc rezultatu zapomnienia, ale tego, że myśl jest w nim jednocześnie kondensacją i częścią. Obraz senny jest po prostu hybrydycznym fenomenem, jednocześnie spacjalnym i ideacyjnym, powstającym w obszarze, gdzie nie dokonuje się wyboru, lecz sumowania czy też zbierania.

States podkreśla adekwatność każdego symbolu sennego wobec jego emocjonalnego dzieła. Oznacza to odmienność postawienia przez niego kwestii symboliki sennej w porównaniu z tym, jak rzecz ujmuje Freud, u którego symbol – najkrócej mówiąc – wprowadza semantykę wyobcowującą, w której obraz tyleż ukrywa, ile odsłania, ponieważ jego zasadniczym celem jest wprowadzenie myśli w zamaskowanej postaci. Można by powiedzieć, że Freud każe wierzyć, iż umysł posługuje się symbolem, którego treść właściwie jest stracona dla śniącego – i trzeba fachowca do rozwikłania zagadki. Na gruncie tego przekonania zatem otwarcie erotyczny sen musiałby być traktowany jako nieseksualny w treści. States natomiast ze swej strony zastrzega się, że to, co nazywa ekspresyjnością, nie oznacza dla śniącego bezpośredniej korzyści i zrozumienia: nie jest to bowiem jednak ekspresja językowa.

W pewnym sensie da się porównać sen do nieopracowanego szkicu fikcji literackiej: nawet jeśli pisarz nie znajduje odpowiedniego zdarzenia, może wpisać

w swoją fabułę jakiejś *x*: jego czasowy substytut. Opowiadana historia jest emocjonalnie perfekcyjna, mimo iż artystycznie nie do końca urzeczywistniona. W takim sensie jesteśmy Szekspirami, kiedy śnimy. Z kolei wspomniane mówienie o analogii między sztuką a śnieniem oznacza traktowanie tej pierwszej nie jako narzędzia przyjemności lub dydaktyki, lecz jako procesu, w którym umysł ujmuje ludzkie doświadczenie. W sztuce, jak we śnie, przejmujemy wzorce i jakości życia, choć nigdy w ich dokładnej treści: pamięć mniej tu przypomina komputer, bardziej jak metafora jest rodzajem paradoksalnego porządku rozumienia.

Tak czy inaczej jednak: „Myślę, więc śnię” – powiada States, co pozwala mu na następujące konkluzje. Po pierwsze: umysł jest jeden i operacje sensne muszą wykazywać podstawowe podobieństwo z myślą świadomą, poeta zaś i śniący korzystają z tego samego zasobu odniesień (generalnie można by przyjąć, że dziedziną działania jednego i drugiego jest obraz wizualny). Metaforę widzimy oczyma duszy: słowa odgrywają we śnie drugorzędą rolę. Natomiast dziedziną myśli na jawie jest język z jego linearnością struktur słownych i logicznych relacji. Można by zatem mówić z jednej strony o czymś, co Nelson Goodman nazywa „niewyraźnym wyrazem” (czy „niewidzialnym obrazem”), a co leży w obszarze myślenia prelingwistycznego, z drugiej zaś strony – o myśleniu językowym. A (jak zauważa przywołany przez Statesa Frederic Bartlett) słowa różnią się od obrazów tym, że wskazują jakościowe i relacyjne cechy sytuacji w ich ogólnym aspekcie, równie jak – a nawet może bardziej satysfakcjonująco – opisują poszczególną indywidualność. Natomiast domeną obrazu jest analogia, nie poszczególność, i asocjacja, nie generalizacja. Wspomnianym obszarom odpowiadają różne sfery czasowe: jawa odnosi się do teraźniejszości, gdy tymczasem sen wybiega w przyszłość lub wraca do przeszłości, usiłując włączyć w nie bieżące doświadczenie. Zatem: dzienne życie zdominowane jest przez język, werbalizm i sekwencjalność, potrzebę komunikacji, kultuwowania znaczenia i konwencjonalnego zachowania; śnienie to przede wszystkim integracyjny proces tworzenia historii, w czym podstawową rolę odgrywa obraz, a nie symbol rozumiany jako to, co nie tyle wyraża, ile ukrywa.

States zwraca uwagę, że wszystkie występujące we śnie zmiany nie są tak radykalne, jak by się mogło na pierwszy rzut oka zdawać: to tylko umieszczenie treści w pędzie świadomości prowadzi do zatarcia niuansów i ich konwersji. Ale ten proces rozmywania i konwersji w „dziele snu” jest kontrolowany, choć oznacza jednocześnie odrzucenie kategorii realności ze wszystkimi jej strukturami i żądaniami – oraz otwarcie się na zabiegi bardziej radykalne: metaforę i wyobrażenie. Nie pozwala to na utożsamienie go z aktem cenzury i zniekształceniem, lecz jedynie z transformacją odczuć, emocji i myśli w ich obrazowe ekwiwalenty. Podkreślony zostaje więc kreatywny aspekt snu: sen musi być traktowany jako produkt kreatywnej logiki, a nie przypadkowych, dowolnych mrzonek śniącego. Logikę tę określają zasady antycypacji, rozwoju, odwrócenia i gradacji. Sen wytwarza fabułę, czyli konstytuuje serie zdarzeń. Występujące w nim obrazy często noszą znamie

„podwójnego działania” (*double-agent*). Oczywiście – wszystko to staje się czytelną, jeśli patrzymy na sen bardziej z konstrukcyjnej niż z klinicznej perspektywy.

Swoista trywialność i absurdalność obrazu sennego każe zarazem wprowadzić kolejne ustalenie: sen wybiera swoje treści z doświadczenia śniącego na zasadzie algebraicznej. States rozumie tu algebrę jako ogólny sposób symbolicznego postępowania raczej z relacjami i właściwościami rzeczy niż z rzeczami samymi (jak czyni to arytmetyka). Pod tym względem sen wyraża nie to, „co” się zdarzyło, ale rodzaj tego, co się zdarza i może się zdarzyć znów, i co może mieć znaczenie jako psychiczne *residuum*. Tu ujawnia się ponadczasowy (rzec można: parnasyjski) aspekt obrazu sennego konstruowanego w wymiarach wszechstronności czy wielorazowości. W konsekwencji obraz (w pewnym sensie przenośnik uczuć) jest niestabilny jako tożsamość i dynamiczny jako forma. Staje się zdolny do przenoszenia opozycyjnych znaczeń w tym samym (ponieważ jest zazwyczaj konstrukcją metaforyczną). Przykład: sen o matce jako o całkiem obcej kobiecie. Oto moment „podwójnego widzenia” (byłaby to zresztą koncepcja zupełnie nie do przyjęcia dla psychoanalityków).

Jean Paul powiedział, że śnienie to mimowolna poezja, choć poezja jest zamierzonym śnieniem; konstrukcyjne wyznaczniki obu można by więc określić jako algebraiczne. Ale jednocześnie wyznaczniki te znajdują swe odpowiedniki na dwu innych poziomach: retorycznym i psychoanalitycznym. Metafora nie ukrywa, lecz odsłania relacje między dwoma elementami snu. Szersza koncepcja umieszcza metaforę w towarzystwie ściśle z nią związanych: synekdochy, ironii i metonimii. Mary Warnock (w przywoływanym przez Statesa studium pt. *Imagination*) stwierdza, że mówienie o obrazach to mówienie nie tyle o klasach rzeczy reprezentowanych, ile o klasach myślenia, co z kolei pozwala potraktować cztery podstawowe tropy jako odpowiedniki podzielenia, odejmowania, dodawania i pomnożenia, których podstawa jest zasadniczo algebraiczna. Zbieżność tych „czwórek” prowadzi do wniosku, że dodawanie i multiplikacja to procesy ekspansji, mające swój odpowiednik w metaforze i ironii, natomiast odejmowanie i dzielenie to procesy redukcji, które stanowią też zasadę konstrukcyjną metonimii i synekdochy. Dzięki metonimii i synekdosze zwykle oddzielamy coś (przyczynę od skutku, część od całości itd.) tak, że pozostawiamy „poza”, gdy tymczasem dzięki metaforze oraz ironii zachodzi powiększanie, rozrost – na zewnątrz (swoją drogą: Arthur Quinn w pracy *Figures of Speech: 60 Ways to Turn a Phrase* trochę inaczej chciałby sklasyfikować figury mowy jako figury dodawania, pominięcia, zastąpienia i rozmieszczenia). Tak więc tajemnica tego, jak obrazy czy ich sekwencje wytwarzane są przez myśli – daje się sprowadzić do wymienionych operacji. Oczywiście nie należy tutaj tworzyć zbyt bliskich par ani zbyt ścisłych analogii poszczególnych tropów i matematycznych operacji. Niemniej jednak można stwierdzić, że zasadniczo tak samo rozkłada się tu ich energia. Do wspomnianego zaś duetu dodać z pewnością wolno jeszcze i trzecie, freudowskie, spektrum operacji. Psychoanalitycy zresztą mogliby powiedzieć, że States nadał tylko inne nazwy zasadom Freuda:

kondensacji – nazwę metonimii lub synekdochy, przemieszczeniu – metafory, a kontradycji – ironii. On sam uznaje, że powstają tu daleko idące paralele. Metafora mogłaby być rozpatrywana nie tylko jako proces addytywny, ale jako substytucja czy przemieszczenie. Metonimia i synekdocha mogłaby być rozważana jako proces pominięcia i substytucji. I choć znowu nie jest to do końca takie proste, a kwestia mieszanych tropów (np. synekdochicznej metafory) jeszcze bardziej rzecz komplikuje, to pożytkiem, jaki płynie z tych paralel – jeśli nie traktować ich zbyt sztywno – jest to, że pozwalają one na uogólniające ujęcie samego myślenia jako *s y n t e z y* operacji przedstawionych w kilku odmiennych, a nawet przeciwstawnych terminach. Umysł, jak się okazuje, potrzebuje jednak zwielokrotniania, dzielenia, odejmowania i dodawania jako sposobów kontrolowania doświadczenia, strategię zaś możliwe dzięki tropom poetyckim są najbardziej jasnym przybliżeniem tych operacji, nawet jeśli nie oferują kompletnej klasyfikacji strategii snu. Najbardziej retoryczne pomysły mają jednak ekwiwalenty w dziełach snu, ponieważ są pierwotnymi strategiami wyrazu, poprzedzającymi figury mowy.

*

Oba tu wyłożone podejścia do snu (Danek i Statesa) są do siebie w dużej mierze podobne. Łączy je dążenie do pokazania analogii między snem a dziełem sztuki, próba ujęcia myślenia sennego jako „innego” rodzaju myślenia, a nie czegoś, co *cogito* jest zupełnie obce, wreszcie wskazywanie na analogiczność myślenia we śnie i zabiegów algebraiczno-logicznych (lub retorycznych), co uniwersalizuje obserwowane mechanizmy. Dzieli je jednak, po pierwsze, określenie nieświadomości i świadomości jako odrębnych sfer: jawnej i ukrytej (Danek – za Freudem) lub składowych jednej, zasadniczo niepodzielnej całości myślenia, tyle, że przejawiającego się w różny sposób (States), oraz, po drugie, określenie celu: u Danek chodzi o przebijanie się przez widoczne, a raczej – czytelne do nieczytelnego, gdy States mówi raczej o innym manifestowaniu się (jednak wypływającego „z” i łączącego się „z” dziennym) nocnego myślenia (obrazowego jednak, więc lingwistycznie „niegotowego”). Różewicz zdawał się wymykać strategii opisywania go w kategoriach poetyki snu zastosowanej do Gombrowicza przez Danutę Danek. Zobaczmy więc, o ile bardziej fortunna byłaby ta druga możliwość: spojrzenia nań przez pryzmat dwoisty, wynikający z połączenia dwu logik, o których mowa jest w koncepcji Statesa: dziennej, werbalnej, i nocnej, obrazowej, prewerbalnej. Przy tym gdy Statesa bardziej interesuje retoryka snu, nas tu będzie bardziej pociągała raczej swoista algebra utworu. Utworu wprawdzie dramatycznego, ale – zgodnie z koncepcją Różewicza – jednak poetyckiego. Tu zaś stawiamy tezę: takiego, w którym poznanie oscyluje między myśleniem dziennym a nocnym, jawą a snem, arytmetyką a algebrą, słowem a obrazem.

Przejawem tej oscylacji jest już sama konstrukcja utworu. Z jednej bowiem strony da się opisać jego konsekwencję linearną i fabularną: dojrzewające dzieł-

częta, przechodzące inicjację fizjologiczną lub psychologiczną w kobiecość, zmierzają do określenia własnego życia – jedna przez wyjście za mąż, druga przez udanie się na kursy. Dokładniej mówiąc: są ku temu kierowane. Stąd tzw. szczęśliwe zakończenie jest tu mocno paradoksalne.

Z drugiej strony nie mniej uprawniony wydaje się opis zdarzeń w „trybie” symetrycznym. Prowokuje do tego już sam podział sztuki na „obrazy”, co zdaje się sugerować zamknięcie każdej cząstki treści w pewnych ramach i swoista jej samodzielność. Spośród trzynastu „obrazów” środkowy – siódmy – odgrywa rolę szczególną, właśnie „centralną” w takim sensie, że może stanowić zarówno punkt dojścia, jak i wyjścia dla „obrazów” po obu jego stronach (na obu jego skrzydłach). Jako jedyny umieszcza zdarzenia na tzw. łonie przyrody (zastrzeżenie jest niezbędne, skoro „łono” owo jawi się jako bajkowe, a więc – naznaczone kulturowo). Światło pośrodku, ciemność zaś po bokach dwuznaczną czynią porę dnia, a uwaga w didaskaliach każe pamiętać o pojawieniu się tu splotu przeszłości (która – jak i przyszłość – byłaby przedmiotem myślenia nocnego) i terażniejszości (domena myślenia dziennego). Wszystkie pozostałe obrazy, jeśli chodzi o czas – obok tego, że linearność nie wydaje się tu szczególnie niemożliwa do rekonstrukcji – realizują nie mniej wyrazisty naprzemienny rytm nocy (będącej domeną uwewnętrznionego doświadczenia) i dnia (będącego polem uzewnętrzniania się bohaterów) oraz – jeśli chodzi o przestrzeń – naprzemienny rytm salonu (miejsca „z natury” otwartego, publicznego) oraz sypialni (miejsca „z natury” zamkniętego, intymnego). Niekoniecznie jednak owe „naturalne” predyspozycje czasu i miejsca pokrywają się z realnymi aktualizacjami jawy i snu, rzeczywistości i poezji itd. Można by powiedzieć, że regularna forma narzucająca przejrzyste podziały zostaje niejako przekornie wypełniona swoistą mieszaną wybuchową sprzecznych pierwiastków, które manifestują swoją łączność.

Przyjrzyjmy się zatem *Białemu małżeństwu* pod tym kątem.

W obrazie pierwszym jest noc; zegar w sypialni dziewcząt wybija „godzinę duchów”. Koszmarny sen o wodzie, wlewającej się w Biankę wszystkimi otworami, budzi ją ze snu. Na jawie – jak dowiadujemy się od Pauliny – Biankę natomiast dręczą robaki w jej brzuszku (kojarzy się to ze śmiercią). Tymczasem jeśli chodzi o Paulinę, to nawet w czasie snu i nawet część jej ciała (noga) wydaje się żywa; na jawie zresztą Paulina nieustannie tę żywotność podtrzymuje i coś zajada. Na jawie zatem, choć nocną porą, zaaranżowane zostają dwa mini-przedstawienia (zdarzenia należące do porządku snu). Paulina gra (parodystyczne potraktowanie stereotypu romantycznego „umierania z miłości” niekoniecznie musi znaczyć, że wątek ten jest zupełnie przypadkowy) samobójstwo z miłości do Beniamina; Bianka, malując na twarzy Pauliny wąsy, wpisuje ją w rolę śpiącego rycerza, królewicza z bajki, jak również królowny (to wszystko zamiast koszmaru) – i partnera dla siebie. Taki partner byłby do przyjęcia może tym bardziej, że zaraz za pośrednictwem książki naukowej wziętej z biblioteki ojca włącza się w tę dynamikę logika „dzienna”: opis anatomii ssaków, w tym człowieka, co w sposób nieunikniony prowadzi

do postawienia kwestii zwierzęcości tak mężczyzn, jak i dwu domorośłych czytelniczek. Ale lektura ta na skutek pomieszania podobnych pojęć przez Paulinę wiąże się także nieuchronnie z historią Słowackiego i samobójstwem jego przyjaciela młodości, orientalisty Ludwika Spitznagla: przewrotny związek sytuacji dwu przyjaciół (z których żyjący kreuje literacki obraz samobójcy) i przyjaciółek domaga się uwagi. Z kolei w obrazie symetrycznym wobec opisanego, ostatnim (13), znajdziemy się w sypialni nie wspomnianych już dziewcząt, lecz małżeńskiej i – co charakterystyczne – w świetle dziennym: Bianka pali w kominku swoje kobiece ubiory, obcina włosy, zakrywa piersi i oznajmia Beniaminowi, że jest jego bratem. Wobec siebie zaś dokumentuje, że nie tyle „jest gotowa” (o to pytał ją Beniamin), ile „jest”: jest tożsamością, jaką się czuje, a więc odmawia grania „roli kobiety”. Jeśli więc w pierwszym przypadku Bianka kreuje partnera (kochanka) – hermafrodytę (przez dodanie Paulinie wymiaru męskiego), to w drugim – sama dokonuje jakby w sposób zwierciadlany odwrotnej autokreacji (przez odjęcie sobie wymiaru kobiecości). Jeśli w pierwszym – Paulina parodystycznie (acz niekoniecznie bez podtekstu czy uzasadnienia) jak kochanka „umiera z miłości” do Beniamina, to w drugim dzięki uśmierceniu zmysłowości Beniamina – Bianka rodzi się jako jego brat. Kreacja za pomocą dodania, autokreacja (ale negatywna) za pomocą odjęcia, samouniwersytowanie kobiety (nawet jeśli dokonane w przenośni) z miłości do mężczyzny i symboliczne narodziny mężczyzny w kobiecie z miłości Beniamina – to podstawowe a ściśle ze sobą związane mechanizmy przekształceń pojawiające się w tych „obrazach”.

W obrazie drugim natomiast znajdziemy się w salonie; jest dzień. Gazetowe informacje o śmierci kolegi Ojca splatają się, a właściwie ścierają (bo gdy Ojciec czyta o rozwoju, Matka mówi „Nie...”; gdy Ojciec o trwałych zasługach – Matka: „Nie, nie, Nie!”, gdy Ojciec mówi: „Serce...”, Matka: „nie mieści się w głowie”; s. 114–115) z reakcjami Matki czytającej kajet Bianki zapisany poezjami (*nb.* otrzymujemy tu wiarygodne potwierdzenie, że nie należą one do „porządku dziennego”: Matka uzna, że dziewczyna pisząca poezje nie jest zdrowa – psychicznie, oczywiście). Nieoczekiwanie jednak wątek „nocnego myślenia” zyskuje przewagę: czytająca ulega egzaltacji, niejaki uczenie ujawnia się też w głosie Ojca. I dopiero *deus ex machina*, tj. Kucharcia spowoduje, że czytamy w didaskaliach: „Małżonkowie powoli przychodzą do siebie, «odzyskują poczucie rzeczywistości»” (s. 117; ten zapis stanowi wiarygodne potwierdzenie tezy o ścieraniu się tu różnych porządków) i wracają do myślenia dziennego, tj. myślenia o centryfudze, bronie i serwisie, ilościach i cenach. Symetrycznie umieszczony obraz przedostatni (12) przedstawia natomiast ucztę weselną, w trakcie której zwierzęcość i seksualność członków rodziny i gości (*nosy-phallosy*, głosy zwierząt domowych i dzikich zamiast ludzkich) dochodzą do szczytu (to, oczywiście, ewokowane w didaskaliach obrazy typu „myślenia nocnego”). Następnie łożo-katafalk (ewentualnie i stół jednocześnie) staje się z jednej strony miejscem, gdzie toczy się dialog namiętności, prowadzony przy użyciu tekstów literackich, z drugiej strony – gdzie

w istocie brak nawet zetknięcia ciał, co narzucone zostaje przez Biankę. Głosy podsłuchujących konstatują dopełnienie się „białego małżeństwa”. Jeśli w pierwszym z przywoływanych teraz obrazów „logikę nocną” zwycięża przyziemna rzeczywistość (choć nie bez chwilowego poddania się Matki i Ojca władzy snu, tzn. poezji córki), to w drugim – urzeczywistnia się sen o „chramie duszy” (choć nie bez zastępczego realizowania namiętności w – namiętnych słowach). Poroniony dwugłos Ojca (będącego wcieleniem żywotności) i Matki (będącej wcieleniem cierpiętnictwa) dotyczący cudzej śmierci (opisywanej przez życie troskliwe, altruistyczne) i cudzego życia (opisywanego przez egocentryczne „ja” w kategoriach sadystyczno-masochistycznych, które zmierzają ku wizjom śmierci) zestawiony być może z równie pozornym dialogiem Bianki (która leży jak w trumnie, wstrząsa nią dreszcz obrzydzenia i przestachu) i Beniamina (który rozbiegając się powoli, ale systematycznie, wygłasza pochwałę życia); dopiero gdy Beniamin z powrotem się ubierze, co więcej – zaśnie, Bianka powie, że go kocha, przy czym mówi teraz o sobie jako zimnej syrenie i proponuje miłość, która usypia, będąc dokładnym przeciwieństwem owej gorącej namiętności, którą wcześniej upajała się w słowach (czy o której śnił wcześniej Beniamin – tyle, że ta musiałaby wiązać się ze śmiercią). W przypadku rodziców własna żywotność wiąże się z zainteresowaniem dla cudzej śmierci; brak żywotności własnej z zainteresowaniem dla cudzego życia (miłości); obecność zatem przyciąga brak, brak zaś – obecność. Co więcej: negatywność śmierci pociąga za sobą pozytywne waloryzowanie cudzego nieobecnego życia, własne zaś życie (Bianka) – pozytywne waloryzowanie nieobecnej śmierci. W przypadku obrazu symetrycznego (i „młodych”) dynamika przedstawiałaby się następująco: sen Beniamina o namiętności i życiu styka się z rzeczywistą martwością Bianki; Bianka ożywa i zdolna jest do miłości (co prawda nie fizycznej), gdy Beniamin zasypia. Dynamika każdego ze wspomnianych obrazów dopełniona może zostać wzajemną dynamiką ich obu, ujawniającą się poprzez rolę postaci drugorzędnych w każdym z nich: Kucharcia przywołuje swoich Państwa do porządku (dziennego), tj. pytaniem o śmietankę zmusza do rozdzielenia logiki sennej i rzeczywistości, a to zyskuje przeciwwagę w konieczności przyjęcia do wiadomości przez uczestników wesela paradoksalnej logiki sennej *mariage blanc*, czyli niepołączenia (fizycznie) czegoś wszak połączonego (symbolicznie).

Związki między czterema dotąd omówionym obrazami dają się ująć następująco. Pierwsze dwa obrazy aktualizowały dynamikę swoistego koła przemian czy zależności: Paulina obudzona umiera z miłości do Beniamina; z miłości zaś Beniamina rodzi się Bianka (uzyskane poczucie tożsamości ujęte w „Jestem”); z kolei Bianka kreuje Paulinę (przez dodanie jej męskiego wymiaru), natomiast niszczy siebie przez odjęcie sobie wymiaru kobiecego... ale rodzi się z miłości do Beniamina itd. Krótko mówiąc, obrazy te ilustrują kołowość umierania – rodzenia się – tworzenia – samozniszczenia. Drugie dwa obrazy realizują kołową dynamikę następującą: Beniamin kocha na jawie Biankę, ale Bianka na jawie jest martwa, zimna, syrenia lub hybrydyczna; Beniamin deklamujący pochwałę życia ożywia ją,

sam jednak w chłodzie usypia; Bianka-brat wie, że we śnie Beniamin kocha kobietę namiętną (ten warunek spełniałaby Paulina), dla której jednak musiałby umrzeć; kiedy jednak Beniamin śpi, ożywiona Bianka jest w stanie przysiąc mu, że będzie go kochała do śmierci; skoro jednak Beniamin budzi się do życia – Bianka jest martwa itd. To koło zatem „mówi”: na jawie kocha się to, co martwe; żywe kocha się we śnie; ożywiając martwe zasypia się; ale ten, kto został ożywiony, kocha do śmierci; co zaś umiera z miłości (por. Paulina w poprzednim kole) budzi się. Jednak na jawie kocha się martwe... itd. Zatem opisana tu zostaje dynamika jawy – snu – miłości – śmierci. Jak się wszakże wydaje, dynamika drugiego koła jest nierozzerwalnie związana z dynamiką pierwszego (poprzez Paulinę). Relacja poznawczych stanów jawy i snu jest nierozdzielna od sposobów ontologicznego zaistnienia, przy czym związki te stają się paradoksalne, co powoduje, że nieustannie podtrzymują dynamikę przemian. Symetria ujawnia kołowość, która jest tyleż zamknięta, co otwarta – na inne koło przemian. Jednocześnie jest więc ograniczona i nieskończona. Przemiany te ujawniają się jako dodania (kobiecość i wąsy Pauliny), odjęcia (Bianka jako osoba rezygnująca z atrybutów kobiecości) i inne działania podobnej natury.

Rezultatem takiego budowania dynamiki utworu jest krystalizowanie się postaci, które nie są ani tylko fizyczne, ani tylko psychiczne, nie są ani tylko rzeczywiste, ani tylko fikcyjne. Przeciwnie; stanowią konglomerat różnych „stanów skupienia” i co ważniejsze: na różnych poziomach mogą realizować – bez ryzyka rozpadu – najbardziej sprzeczne możliwości. Jednocześnie zaś każda z nich dzięki temu porównywalna jest z każdą inną. Tyle się da zasygnalizować w tak krótkim ujęciu.

Akademia Bydgoska
im. Kazimierza Wielkiego
Biblioteka Główna