

Teksty Drugie 1998, 1-2, s. 56-83



Słownik nieświadomości. Sny literackie po psychoanalizie

Inga Iwasiów

Inga Iwasiów

Słownik nieświadomości. Sny literackie po psychoanalizie

W szkicu tym zajmę się tekstami literackimi napisanymi z wyraźną świadomością istnienia psychoanalizy, wyzyskującymi tę dziedzinę wiedzy w różny sposób. Tekstami powstałymi po psychoanalizie.

Badacz podejmujący problematykę oniryczną w tekście literackim ma przed sobą zadanie szczególnie skomplikowane metodologicznie. Musi zadać sobie wstępne pytanie o status poszczególnych instancji i bytów tekstowych – pytanie na terenie literaturoznawstwa banalne, ale tym razem konieczne. Teoria psychoanalityczna, tak niewątpliwie przydatna dla rozumienia wszelkich niejawnych, niejasnych, niewyraźalnych znaczeń, skłania do budowania między badaczem a obiektem relacji analityk – pacjent. Jeśli literaturoznawca bez trudu podejmuje pracę analityka, wyposażonego dodatkowo w „wiedzę tajemną”, otwarte pozostaje pytanie: kto lub co jest pacjentem. Tekst jako całość (jego nieświadomość), bohater, autor wewnętrzny, autor konkretny? Pierwsza możliwość wydawać by się mogła najbardziej zasad-

na, szczególnie po lekcji Lacana¹ oraz krytyki feministycznej, dla której tożsamość tekstu z ciałem, tropienie jego drgnień w metaforach i metonimiach, wydaje się zadaniem uprzywilejowanym. Tradycyjne zatrudnienia psychokrytyki² – „przesłuchiwanie” bytów antropomorficznych, przede wszystkim bohatera, narratora i autora – uznane być mogą za anachronizm, dla mnie jednak wart uwagi, ze względu na cel podjętej, tym razem, lektury. Mając ten cel na uwadze, możemy fabułę oniryczną potraktować jako miejsce tekstu, część charakterystyki postaci, świadectwo fabulotwórczej aktywności pisarza lub repetycję ze zbiorowej nieświadomości. Na wszystkie te sposoby jednocześnie. A nadal nie wiemy, w którym miejscu procesu przejścia od nieświadomego do świadomego znajdują się – tekst, bohater, autor. Czy to, co badamy, jest domeną świadomej pracy, czy szyfrem w specjalny sposób kodującym nieświadomość. Które z gestów narracyjnych potraktować jako arbitralne wybory, a które jako „czynności pomyłkowe”, swoiste automatyzmy. Co „jest zrobione”, a co „się pisze”? Ile warstw nieświadomości powinniśmy odsłonić? Oczywiście, zestaw nasuwających się pytań można sprowadzić do stereotypowego pytania o treści stematyzowane i implikowane, ale nie wyczerpuje to wątpliwości. Implikacje miałyby w tym szczególnym przypadku strukturę piętrową – od tych, które mieszczą się w repertuarze zdeponowanych w tekście znaczeń do tych, które odsyłają do samej metody. Dodajmy, metoda może być także składnikiem tekstu, jeśli został on napisany w duchu inspiracji freudowskich.

Pozycja literaturoznawcy różni się od pozycji psychoanalityka tym, że literaturoznawca otrzymuje komunikat obudowany gotowym kontekstem (jest nim cała narracja, a także odniesienia pozatekstowe), zaś psychoanalityk dąży do zbudowania tegoż kontekstu. Fabulacja, łącząca pacjenta z lekarzem, jest uprzednia wobec interpretacji łączącej krytyka z tekstem. Czytając, traktujemy tekst ambiwalentnie: jako już skontekstualizowany (niezależnie od momentu lektury) oraz jako wy-

¹ Por.: B. Zielińska *Mroczne ścieżki pożądania. Interpretacja psychoanalityczna*, w: *Rozbiory. „Panny z Wilka” Jarostawa Iwaszkiewicza*, pod red. I. Iwasiów i J. Madejskiego, Szczecin 1996.

² Por.: Ch. Mauron *Wprowadzenie do psychokrytyki*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1976.

magający wtórnej kontekstualizacji. Tekst literacki, jako skończony, pełny, wyartykułowany, jest odpowiednikiem świadomości, pseudonimując zarazem nieświadomość. Narracja, z natury rzeczy językowa, należy do sfery świadomościowej także dlatego, że przekłada pierwotny, symboliczny, prelogiczny język symboli – opowiada nieświadomość kodem świadomości. „Pozostawione” w obrębie tej ostatniej metafory i metonimie można potraktować jako archaiczny refren, przyzywający dodatkowe konteksty, lub jako zestaw stereotypowych tropów, dyktowanych konwencją.

Moja lektura jest nie tyle lekturą psychoanalityczną, co śledztwem w sprawie stanu literackich snów, kształtowanych według określonego słownika. Stąd przemieszczenia wobec tekstu, raz traktowanego jako tkanina przepleciona archaicznymi znaczeniami, zagadkami, raz jako zbiór klisz rozciągniętych na najszlachetniejszym meblu naszego czasu – przysłowiowej kozetce.

Perspektywę, z jakiej przyjrę się kilku tekstom literackim, wyznacza teoria snów Freuda i Junga z jednej strony, a krytyka feministyczna z drugiej. Ściślej zaś rzecz biorąc, perspektywę tę wyznacza hipoteza powszechnej recepcji tych nurtów. Po pierwsze więc, za Freudem (przypisując tę wiedzę potencjalnym czytelnikom Freuda), przyjmuję, iż fabuła senna stanowi rodzaj zaworu, przepuszczającego z nieświadomości symboliczną historię, u której podłoża leży spełnienie pragnienia, związane z życiem, kompleksami i stłumieniami podmiotu. Częstą wykładnię tej historii można znaleźć w problemach erotycznych, ze szczególnym uwzględnieniem nie wyartykułowanych potrzeb i tabu, jak na przykład „romansu rodzinnego”. Podstawą kompleksu jest zawsze dzieciństwo – także dla Junga, pojmującego je jednak nie tylko dosłownie, ale również jako stan psychiki, docierającej na rozstajne drogi wyborów życiowych. Sen, według Freuda, to „królewska droga do nieświadomości”. Praca marzenia sennego przypomina akt twórczy: treść utajona zostaje przełożona na treść jawną poprzez archaiczne sposoby myślenia, takie jak przemieszczenie, zagęszczenie, zastępowanie, oraz symboliczne i plastyczne obrazowanie; fazą następną jest wtórne opracowanie, czyli powiązanie obrazów i elementów w spójną historię. Tym, co śniący zapamiętuje, jest jawna treść marzenia sennego, a więc historia w miarę logiczna, obudowana wszak swoistym psychicznym komentarzem, dotyczącym wrażeń, od-

czuć, pojedynczych sekwencji fabuły onirycznej³. Dla literaturoznawcy jest istotne, w którym miejscu procesu usytuować badany tekst literacki, czy narracja odpowiada fazie konstytuowania się treści jawnych i ich interpretacji, czy też raczej pokazuje pracę marzenia, w skrajnych przypadkach – nie przynoszącą końcowego rezultatu w postaci domkniętej opowieści, istotnej dla rzeczywistości psychicznej opisywanego podmiotu⁴. To samo pytanie powinno wyznaczać horyzont oraz język narracji. Wiedza krytyka oraz wiedza autora ogniskują się na tekście, podążając doń analogicznym torem.

Po drugie, poprzez sen – jak twierdzi Jung i jego kontynuatorzy – zstępujemy w swoje wnętrze, budujemy swą osobowość, zanurzoną wszak w „organicznym płynie ludzkości”, w archetypach i nieświadomości zbiorowej. Analiza onirycznej symboliki zmierza do odkrycia tajemnych znaków, wysyłanych z obu źródeł – zbiorowego i jednostkowego. Sny mają znaczenie subiektywne, decydujące dla podmiotu, ale niekiedy mogą przepracowywać problemy ponadindywidualne, odwieczne, fundamentalne, lub – co szczególnie cenne – antycypować przyszłość, tak jednostkową jak zbiorową, zmieniając się wówczas w proroctwa, których uchwycenie uznać należy za szczególnie cenne. Jung przywiązywał ogromną wagę do struktury symbolu, zmierzając do odkrycia jego reprezentacji w mandali, „Całkowitości psychicznej”. Warto podkreślić, iż teza o uniwersalnym, kulturowym podłożu snów pochodziła w rzeczywistości z prac Freuda; największą zasługą szkoły jungowskiej jest wypracowanie wzorów interpretacji, niezwykle przydatnych także w konstruowaniu oraz analizie tekstu literackiego.

Tak więc, dla Junga, język marzeń sennych jest archaiczny, symboliczny i prelogiczny; stanowi nie tylko drogę do nieświadomości, ale także funkcję, poprzez którą nieświadomość ujawnia większą część swojej działalności regulującej. Symboliki onirycznej nie da się sprowadzić do żadnego standardowego słownika, bowiem podlega ona stałej kontekstualizacji, szczegółowo opisanej pojęciami kondycjonalizmu oraz amplifikacji. Kondycjonalizm to rozszerzona forma przyczynowości,

³ Por. hasło: *Marzenia senne*, w: B. E. Moore. B. D. Fine *Słownik psychoanalizy*, przekł. E. Modzelewska, Warszawa 1996, s. 139-141.

⁴ W tym szkicu nie interesuje mnie transpozycja marzeń sennych na reguły poetyki, ale ich funkcja w tekście.

uwzględniająca aktualną sytuację śniącego, jego obecne i przyszłe uwarunkowania, a także związki między przyczyną i skutkiem oraz związki między różnymi skutkami. Amplifikacja zaś, w odróżnieniu od Freudowskiej *reduction in primam figuram* (łańcucha przyczynowo powiązanych skojarzeń wiodących wstecz), rozszerza interpretację o wszelkie podobne, możliwe, analogiczne obrazy. Procesy te wynikają z interakcji analityka i pacjenta – przy czym zakłada się, iż nieświadomość pacjenta koryguje ewentualne uroszczenia analityka – oraz z konfrontacji kulturowej, poprzez fabuły mitologiczne i baśniowe. Z wyzyskiwaniem wszystkich tych mechanizmów fabułowtórczych mamy do czynienia w literaturze – są one zarazem częścią warsztatu polonisty. Jung przyznaje równą wartość marzeniom sennym, fantazjom i wizjom, co stanowi ważną wskazówkę do analizy wielu tekstów literackich, w których status fabuły waha się między jawą i snem.

Elementem analizy Jungowskiej jest badanie serii, w dużej mierze zastępujące Freudowską zasadę swobodnych skojarzeń. Seria, zgodnie ze zmodyfikowaną zasadą przyczynowości, nie musi układać się w linearny sens, jej strukturę można opisać modelami stereometrycznymi. Ważniejsze jest to, że większość marzeń przypomina budowę dramatu, z podziałem na: miejsce, czas, osoby; ekspozycję; perypetie; *lysis*⁵.

Po trzecie, sny ujawniają proces uwalniania się od patriarchalnej opresji, przypominając matriarchalną prehistorię ludzkości, prowadzą na „ścieżkę kobiecą”⁶. Feminizm czerpie z tradycji Freuda i Junga, uprawiając zarazem ich krytykę oraz scalając różne wątki psychoanalitycznego dyskursu. Ważne, że zarazem psychoanaliza usytuowana poza nurtem feministycznym dostrzega problem indywiduacji (wraz ze wspomagającymi ją przeżyciami sennymi) jako problem płci i konieczności przewyciężania stereotypu patriarchalnego⁷. To samo, choć żartobliwie, można powiedzieć o literaturze usytuowanej poza

⁵ Por.: J. Jacobi *Psychologia C.G. Junga*, przedmowa C. G. Jung, przekł. S. Łypacewicz, Warszawa 1993, s. 102-130.

⁶ Przykładem feministycznej reinterpretacji typowych wątków psychoanalitycznych jest: *Odwiedziny u Edypa i Antygony: dramat rodzinny*, w: E. Kaschack *Nowa psychologia kobiety. Podejście feministyczne*, przekł. J. Węgrodzka, Gdańsk 1996, s. 221-259.

⁷ Por. np.: A. Von Raffay *Świat podziemny w snach. O ciemnych Bogach głębi*, w: *Sen jako drogowskaz. Jungowska analiza marzeń sennych*, przekł. R. Reszke, J. Prokopiuk, J. Mar, Warszawa 1995.

nurtem kobiecym, a więc męskiej, nawiązującej do kategorii wyjętych z dyskursu feministycznego, np. opresji macierzyńskiej, związków toksycznych itp.

Tradycja psychoanalityczna nakazuje traktowanie fabuły onirycznej w sposób zbieżny z procedurami analizy tekstu literackiego⁸. Relację literatura – psychoanaliza można jednak nazwać sprzężeniem zwrotnym: okazuje się, że stan literatury po psychoanalizie wymaga specjalnego przemyślenia. Można zaobserwować bowiem rzecz następującą: fabuły oniryczne odzwierciedlają wiedzę i mody, nieświadomość bohaterów literackich zaludniają obrazy rodem z dyskursu popularnonaukowego. Im więcej wiemy o snach, tym bardziej je racjonalizujemy, włączamy w ciąg dowodzenia, gubiąc po drodze nieokreśloność, tajemniczość, wieloznaczność – kategorie tradycyjnie przypisywane wizjom sennym⁹. W ostatnich sezonach senne figury układają się w kształt „wspomnień z matriarchatu”, zastępując, właściwą mitologii patriarchalnej, strukturę lękowo-erotyczną. Sny, odkąd zyskały naukową wykładnię, petryfikują się w obrębie literatury.

Kontekstem interpretacyjnym będzie dla mnie to, co z teorii snów Freuda, Junga oraz z feminizmu przeniknęło do świadomości współczesnego tekstu literackiego. Rezygnuję z aktualizowania przywoływanych poglądów o warianty wykraczające poza koncepcje „ojców założycieli”. Feminizm natomiast traktuję nie jako konkretną, całościową teorię, lecz jako zbiór wiedzy na poziomie słownikowym. Sen utracił moc iluminacji, stał się elementem procesu dowodzenia, opartym na tautologicznej strukturze, będącej w dużej mierze cechą psychoanalizy w ogóle¹⁰. Fabuły oniryczne to, najczęściej, metaforyczno-symboliczne obrazy tego, co w tekście literackim bywa tematyzowane również na innych poziomach.

⁸ Por.: C. G. Jung *Psychologia i literatura*, w: *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybór, przekł. i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1976; tegoż: *Psychologia i twórczość*, przekł. K. Krzemień-Ojak, w: *Teoria badań literackich za granicą*.

⁹ Kategorie omówione z psychoanalitycznej perspektywy, w: D. Danek *Sen (marzenie senne) w literaturze polskiej XIX wieku*, w: tejże: *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, Warszawa 1997, s. 178-196.

¹⁰ Por.: E. Gellner *Uwodzicielski urok psychoanalizy, czyli chytryść antyrozumy*, przekł. T. Hołówka, Warszawa 1997.

Znaczące wydają się elementy literackich wizerunków snu, przeczące jednej z ważniejszych zasad zapisanych przez Freuda w *Marzeniach sennych*¹¹. Stosowane tam kategorie opisowe – zageszczenie, przesunięcie, upogładowienie materiału psychicznego – jeśli wzbogacić je o cechy zawarte w tym wywodzie Freuda *implicite*, a więc o ambiwalencję i bezzczasowość, tworzą siatkę gęstą, lecz w żadnym wypadku nie szczelną. Krótko mówiąc, czytanie snu wymaga nie lada pomysłowości, inwencji, przenikliwości, a osiągnane rezultaty i tak pozostają, jak i w czytaniu metafor i symboli, wątpliwe. Można by założyć, że bohaterki i bohaterowie dwudziestowiecznej literatury śnią na ogół sny dobrze skomponowane¹², zaprzeczające także zdaniu Junga o „zagadkowym poselstwie naszej nocnej psyche”, odsyłające częściej do jawy, niż do tajemnicy nieświadomości. W dodatku takie, które nie podlegają zapomnianiu, nie ulegają temu, co Freud nazywa powtórnym stłumieniem, co dla Junga byłoby snem pozbawionym *lysis*, rozwiązania. Linearne, zamknięte mikrofabuły oniryczne lekceważą biologię i filozofię snu, a zamiast tego powtarzają schematy. Sen, oswojony psychoanalizą, stał się poręcznym magazynem, z którego można czerpać zależnie od doraźnych potrzeb opowiadania. „Zgiełk świadomości”, przed którą ostrzegał nas Jung – której spektakularną częścią stała się wiedza psychoanalityczna – okazał się wrogiem złożoności. Powieściopisarze wyposażeni w wytrychy, otwierają przed czytelnikami drzwi, za którymi trwa niepokojąco znajome przedstawienie.

W więzieniu u erosa – patriarchalne sny Anais Nin

Znakomitym świadectwem wpływu psychoanalizy na literackie śnienie, są pamiętniki Anais Nin¹³. W literaturze polskiej nie ma analogicznego przykładu uzależnienia od terapii, spisane

¹¹ S. Freud *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, przekł. W. Szewczuk, Warszawa 1997, s. 347-406.

¹² Por.: Freud *Psychopatologia życia codziennego*, s. 385. Por. też: A. Okopień-Sławińska *Sny i poetyka*, „Teksty” 1972 nr 3.

¹³ A. Nin *Henry i June*, przekł. E. Zychowicz, Warszawa 1995; A. Nin *Kazirodztwo. Z „Dziennika miłości”*, przekł. E. Zychowicz, Warszawa 1997, (dalej w cytatach jako K.)

w dodatku z diarystycznym ekshibicjonizmem. Powód jest banalny – w Polsce, ani międzywojennej, ani współczesnej, obyczaj analizowania się pod okiem mistrza nie był nigdy na tyle masowy, by mógł wydać równie frapujące owoce. Dopiero ostatnie lata przyniosły modę na poddawanie się psychoterapii w różnych odmianach, a także zainteresowanie problematyką psychoanalityczną, oraz restytucję metod psychokrytyki w literaturoznawstwie. Sporo zasług przypisać tu trzeba krytyce zorientowanej feministycznie¹⁴, z jej to bowiem inspiracji, poprzez kategorie, takie jak cielesność, pożądanie, opresywność, relacyjność ról, dyskurs psychoanalityczny zyskuje nową rangę.

Przypomnijmy, psychoanaliza to metoda, której warunkiem koniecznym jest bardzo osobiste przeżycie, włączenie się we wspólnotę. Nie sposób, wyznając zasady tego „kościółka XX wieku”, zachowywać chłodny obiektywizm, stać z boku. Pacjent – słuchacz (postać literacka denotująca doświadczenia tychże) zobowiązany jest do swoistego posłuszeństwa, od którego odstępstwa interpretowane bywają w praktyce jako „opór”, stanowiący jedyną istotną przeszkodę na drodze do pełnego sukcesu. Ta tautologiczna struktura teorii i ruchu, wielokrotnie krytykowana przez interpretatorów psychoanalizy, widoczna jest bardzo wyraźnie w tekstach słynnej kochanki Henry Millera.

Z psychoanalitycznego punktu widzenia Anais Nin jest bohaterką pozornie modelową. Przede wszystkim poddaje się analizie niemal permanentnie, ustawicznie, wchodzi w bardzo osobiste relacje zależności z kolejnymi lekarzami – René Allendym, Otto Rankiem. Kilkakrotnie wspomina, że powinna postarać się o kontakt z Jungiem, żeby „mieć komplet”. Bardzo łatwo też ulega lekarzom (jak i innym mężczyznom), dopasowując swój autoportret do ich oczekiwań. Jej reakcje charakteryzuje typowa ambiwalencja: permisywność i opór. Permisywność obserwować możemy w sferze seksualnej i obyczajowej. Anais, jak tego chcą analitycy, poddaje się swobodnie pobudkom cielesnym, aż po kazirodczy związek z ojcem, co w moim przekonaniu jest wyraźnym rezultatem zarażenia teorią kompleksów i seksualizmu rodzinnego. Tak jak do historii swej rodziny Anais dopisuje wątki, prawdopodobnie fikcyjne (co dla freudystów nie ma zresztą, przypomnę, większego znaczenia; ważne są indywidualne odczucia, prawda podmiotu, nie zaś kro-

¹⁴ Por.: G. Borkowska *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

nika zdarzeń), tak miewa „sny na zamówienie”. Opór przeciw uzależnieniu od analityków widoczny jest w licznych, opisywanych z upodobaniem, kłamstwach, a przede wszystkim w wątku ukrywania dziennika, którego porzucenie poleca jej Rank. Istotnie, dziennik jest rywalem groźnym dla psychiatry, ale zarazem najwierniejszym odbiciem neurotycznej gry, w której zmyślenie, autokreacja, infantylizm i egotyzm spotykają się z talentem literackim. Można, bez ryzyka popełnienia błędu, twierdzić, że uwikłanie w psychoanalizę jest głównym mechanizmem fabułowórczym w przypadku Nin, a sny, trafnie wkomponowane w tekst i podręcznikowo zbieżne z sytuacją życiową podmiotu, stanowią tego najlepszy przykład. Oprócz osobistego udziału w seansach analitycznych Nin odnotowuje swe liczne lektury, będące dodatkowym bodźcem do odkrywania znaczeń w otaczającym ją oraz wewnętrznym świecie; znaczeń opisywanych także za pomocą snów.

Struktura snów w *Kazirodztwie* każe potraktować je jako wyraz fascynacji Freudowskich. Nie mamy tu do czynienia z seriami, ale z pojedynczymi fabułami; ich dramaturgia, scenografia, także udział przedmiotów symbolicznych, kierują uwagę ku życiowemu konkretowi. Przeszłość i terażniejszość współistnieją na sposób przyczynowo–skutkowy, odsyłając do „pierwszej przyczyny” wzmacniającej przebieg terapii. Gramatyka marzeń jest uproszczona, a słownik dość stabilny, pokrewny literackiej wyobraźni lat trzydziestych. Rank i Allendy byli uczniami Freuda, choć w czasie, gdy leczą swą słynną pacjentkę, doszło do oddalenia od mistrza, a w przypadku Ranka – nawet zerwania. Znamienne: przyczyną zerwania były poglądy Ranka na istotę zakazu incestu, jeden z centralnych motywów teorii Freuda. Obaj psychoanalitycy występujący w dzienniku przywiązywali ogromną wagę do problematyki seksualnej.

W światopoglądzie autorki *Kazirodztwa* istotną rolę pełni przekonanie o wyższości mężczyzn oraz skłonność do rozwiązywania problemów poprzez relacje seksualne. Taki stan ducha jest charakterystyczny dla wielu wyzwolonych kobiet tworzących w jej czasach. Przykładem może być Simone de Beauvoir, opisująca swoją zależność od Sartre’a, czy – z autorek polskich – Irena Krzywicka, uznająca bez zastrzeżeń przewagę Boya. Nastrój epoki dał im prawdopodobnie nowy impuls, usankcjonował historyczny stereotyp, przekonując, że poszukiwanie mistrza obdarzonego silną osobowością to najlepsza droga do samo-realizacji.

Spróbujmy zinterpretować kilka typowych snów autorki *Dziennika*.

Sen: Spacerujemy z Hugonem podczas mglistej nocy. Razem. Zostawiam go. Wchodzę do domu i kładę się do łóżka. Mam świadomość, że mnie szuka, że oszalały z niepokoju biega we mgle, pływa we mgle. Jestem bierna. Wiem, że znajduję się w domu. Że Hugonowi nie przyszło do głowy, by szukać mnie w łóżku. Leżę, nie poruszona jego rozpaczą. Jednocześnie jestem mgłą. Jestem nocą otaczającą Hugona. Moje ciało spoczywa w łóżku. Jestem przestrzenią wokół Hugona. Przestrzenią, w której biega, szukając mnie. [*K.*, s. 35]

Sen ten poprzedziła wizyta u analityka, podczas której pacjentka otrzymała, i przyjęła bezkrytycznie, kolejną wykładnię swej osobowości:

Allendy twierdzi, że przetworzyłam moją ogromną potrzebę pomagania innym, kreowania ich w rodzaj psychoanalizy. Muszę pomagać, dawać, kreować, ingerować. Nie muszę jednak dawać siebie – powinnam nauczyć się nakładać sobie ograniczenia. [*K.*, s. 20]

Co znaczy przymus pomagania, dawania, kreowania, ingerowania? Naiwnie można by sądzić, że autorka uprawia jakiś rodzaj miłosierdzia, gdy tymczasem chodzi o erotyczne gry między wieloma podmiotami. Aktualnie, w momencie opisywania wizyty u Allendy’ego oraz snu, jest kochanką swojego męża, Henry Millera, jego żony June, psychoanalizy, oraz, okazjonalnie, kuzyna. Nawiasem mówiąc, mąż oraz kuzyn są pacjentami tego samego psychiatry, relacje i manipulacje układają się wobec tego w jeszcze bardziej skomplikowany wzór. Kreowanie oznacza zaś przede wszystkim ingerowanie w życie oraz twórczość pary Henry – June. Element poświęcenia można by ewentualnie dostrzec w samej zasadzie rozwiązywania relacji osobowych poprzez więzi seksualne. Współczesna psychoanaliza zorientowana feministycznie uznałaby prawdopodobnie przypadek za typowy. Postrzeganie siebie samej w kategoriach obiektu seksualnego jest jedną z przyczyn kobiecych nerwic, przyzwolenie społeczne oraz sankcja twórczości artystycznej wzmacniają dodatkowo samoocenę Anais¹⁵.

„Powinnam nauczyć się nakładać sobie ograniczenia” – może oznaczać: „powinnam ograniczyć liczbę kontaktów” i to ma prawdopodobnie na myśli zazdrosny René. Ograniczyć, lecz nie zawiesić – co mog-

¹⁵ Por. np.: K. Horney *Nowe drogi w psychoanalizie*, przekł. K. Mudyń, Warszawa 1994, s. 78-100; E. Kaschack *Nowa psychologia kobiety. Podejście feministyczne*, przekł. J. Węgrodzka, Gdańsk 1996.

łoby przekreślić szanse autora tej dyrektywy. Przekładając receptę na sen, Anais gra podwójną rolę: jest poszukiwana (pożądana), zachowując zarazem autonomię. Bohaterem czyni męża, a więc „prawowitego” partnera, przed którym nie może uciec i w stosunku do którego odczuwa wyrzuty sumienia. Sama „jest mgłą”. Mgła, półpłynna masa powietrza, może oznaczać (analogicznie do wody) zagubienie, potrzebę znalezienia wyjścia. Mgła to naturalne środowisko snu, ale ukonkretniona w tym przypadku oznacza, po pierwsze, kobietę, po drugie, przenikanie, wszechobecność, mimowolne znaczenie, jakie bohaterka (w swym mniemaniu) odgrywa w życiu mężczyzny. Jednocześnie pozostaje sama z sobą w łóżku i nie ma ochoty podzielić się wiedzą na ten temat z prowadzącym poszukiwania. Krótko mówiąc, Anais komunikuje: jestem wszechobecna; przenikam męski świat, ale jestem zarazem zagubiona, zawieszona, brak mi punktów orientacyjnych. Jeśli ze struktury tekstu, z oscylacji elementów jawy i snu, wyczytać można taki sens omawianego fragmentu, to z perspektywy lektury całości widoczny jest inny, wypierany przez narratorkę. Pod warstwą rzekomej swobody, autonomii, czai się przymus zachowań zgodnych z wzorcem epoki i środowiska. Anais nigdy nie pozostaje sama z sobą w łóżku, ani dosłownie, ani metaforycznie. Nawet wtedy, gdy rzekomo „buduje się” pod okiem psychiatry, nie ma wglądu w siebie, potrzebuje partnera – lustra, akceptacji w roli kobiety. Jej uzależnienie psychiczne jest tak silne, że każda próba jego przełamania kończy się fiaskiem: nie może „leżeć z sobą”, na horyzoncie zawsze pojawia się ktoś, wobec kogo trzeba się usytuować.

Sny w *Kazirodztwie* pełnią także rolę przepowiedni, najczęściej usprawiedliwiającej grę autorki na jawie. Na przykład, gdy notuje:

Śniło mi się słowo *boder* – hiszpański odpowiednik słowa „pieprzyć” – którego nauczył mnie ojciec. [K., s. 359]

Ten lakoniczny zapis powstaje w okresie schyłkowym kazirodczego romansu, kiedy autorka postanawia wyzwolić się, a raczej tak racjonalizuje niesprzyjające okoliczności. Słowo ma w tym przypadku konotacje we wcześniej poczynionych zwierzeniach. Hiszpański, nie używany, ojczysty język (wcześniej, usprawiedliwiając romans, przypisywała znaczenie możliwości prowadzenia gry w ojczystym języku, czego dotąd nie miała okazji zaznać). Ojciec to *macho*, jeszcze jedno wcielenie

dominującego partnera, którego autorka poszukuje w mężczyznach i kobietach. Hiszpańskość – namiętność – kamuflaż. Obcy język, rodzaj bezpiecznej kryjówki przed wścibskim światem. Do związku z ojcem nie przyznaje się nawet analitykowi; dopiero zmiana lekarza otworzy tę ścieżkę wyznań. Rank, w rozmowach, kieruje uwagę ku problemowi incestu, ważnemu jako oś jego własnej teorii. Kamuflaż dotyczy także gry tekstem dziennika, pisanego w obecności Millera lub męża, czytanego Otto Rankowi. Nie wszystkie fragmenty nadają się do upowszechnienia; trzeba uprawiać kamuflaż i w tym zakresie dawkować tekst odpowiedniemu odbiorcy. Z narracji dowiadujemy się, że niepożądany fragment wpadł w ręce męża na krótko przed snem, w którym pojawiło się wulgarne słowo. Na użytek tej sytuacji Anais wymyśla teorię „fikcyjnego” i „prawdziwego” dziennika, odwracając w istocie teksty rolami – pisze fragmenty „pod odbiorcę”. Musi mieć się na baczności, szczególnie w sprawie ojca. Tajemnica jest dodatkowym elementem gry, przekroczenia, uwodzenia. Więc *boder*, słowo – przebranie, odsłaniające i zasłaniające zakazaną seksualność. Słowo wiele mówiące o dramacie uwikłania w zwodniczą, popartą autorytetem nauki i sztuki, wolność, jaką obiecywała psychoanaliza. W zobiektywizowanej lekturze, współcześnie, jeśli nie uwzględnimy tego dramatu, Anais wypada fatalnie – kabotynka, płytka i zachwycona sobą rozpustnica. Tak oceniła pisarkę recenzentka polskiego wydania¹⁶. Jeśli jednak uwzględnimy okoliczności, potraktujemy Nin jako przedmiot dość ryzykownego eksperymentu, a nade wszystko – uświadomimy sobie, że nie spieszyła się z opublikowaniem tych najbardziej gorszących stron, zadowolając się przenoszeniem najosobistszych wątków do fabuły *stricte* literackich – ocena jej postaci i dziennika wypada inaczej¹⁷.

Znakomitym przyczynkiem do tej oceny jest sen poprzedzający aborcję. Charakterystyczne, sześciomiesięczna ciąża zajmuje niewiele miejsca w tekście. Opisana zostaje jej faza początkowa, zdziwienie narozmiewającym ciałem, kilka wizyt u akuszerki aborcyjnej. Na kilkunastu stronach dziennika ciężarna narratorka odwiedza mężczyzn, snuje plany życiowych zmian, nie myśląc o dziecku. Sam opis wydzierania z ciała w pełni ukształtowanego płodu należy do najsugestywniej-

¹⁶ E. Nowacka *Admirowanie z profilu i en face*, „Nowe Książki” 1997 nr 10.

¹⁷ Por.: R. Pole *Posłowie*, w: *Henry i June*.

szych stron dzieła, niemniej przebieg ciąży można z pewnością opisać w kategoriach wyparcia. Zwiastunem operacji w klinice ginekologicznej jest taki oto sen:

Wybieram się do ojca z twarzą pokrytą tatuażem, dla większego efektu przyozdobiłam ją jeszcze szpilkami. Czuję się bardzo piękna. Jednakże, gdy po powrocie do domu stoję przed lustrem i wyjmuję szpilki, moja twarz rozpada się na trójkątne kawałeczki. Biegnę do matki z krzykiem: „Co mam robić?”. Wyjmuje po prostu grzebień i zaczyna czesać moje włosy, które są srebrzystobiałego koloru, mówiąc: „To właśnie należy w tej chwili zrobić. Nic innego ci nie pozostało”. [K., s. 491]

Twarz (ciało) podlega segmentacji, instrumentalizacji, rytualnemu uprzedmiotowieniu (makijaż, szpilki). Ojciec, bohater tych zabiegów, to super-kochanek, figura mężczyzny w ogóle, ale także emblemat tajemnicy. Rozpad aż nadto kojarzy się z czekającą bohaterkę operacją. Matka, opisywana w innych miejscach bardzo negatywnie, obwiniana za rozkład rodziny okazuje się postacią opiekuńczą, scalającą. Matka to „brud” seksualności – ojciec opowiada wcześniej córce o niechlujstwie, zaniedbaniu, także o zapachu i odrażającym wyglądzie narządów płciowych byłej żony. Zadziwiające jest, jak Anais, kobieta wyzwolona, notuje kulturowe stereotypy. Ona sama jest sterylna, pachnąca, wyperfumowana. Jej płciowość jest abiologiczna, oswojona, należy do porządku kultury. Akty miłosne sprawiają wrażenie upozowanych, estetycznych, a ich istotą jest czysty wydatek energii erotycznej, wyjętej z porządku rozrodczości. Bulwersujące opisy spermy charakteryzuje nadmiar, przesada bez mała rytualna. Towarzyszy im zresztą na ogół lakoniczna informacja o sposobach neutralizacji, wyrzucenia z siebie. Anais przyjmuje „białą krew”, nie „nasienie”, ciąża jest czystym i nie branym pod uwagę przypadkiem. Przechodzenie na stronę biologii to „ścieżka macierzyńska”, włączana w porządek kultury poprzez układ symboliczny. Srebrne włosy, obraz starzenia się, wyrażają lęk przed manipulacją medyczną, zbliżającą do śmierci. Ale srebrzystobiałą funkcjonuje jako kolor poświaty księżycowej, a więc pierwiastka kobiecego. Matka należy, w symbolice psychoanalitycznej, do podziemnego świata, świata nie tylko śmierci, także przemiany psychicznej. Matka – kobiecość – lęk – fragmentaryzacja dokonana na rzecz mężczyzny – potrzeba dotarcia do własnego wnętrza, to ciąg skojarzeń bardzo wyraźnie opisujący to, co Anais pomija, zataja w stematyzowanym opisie swego portretu psychicznego. Sen o macierzyństwie, śmierci,

podświadomości zapowiada życiową zmianę – przeniesienie się w pobliże kochanka, rozluźnienie związków z mężem. Ale kierunek wynikania nie jest do końca jasny: sny raczej sankcjonują podjęte wcześniej decyzje niż je fundują. Czy znaczy to, że sny cokolwiek dopowiadają? Sądzę, że sny Nin są snami na zamówienie, literacką kreacją dyktowaną przez psychoanalizę. Nie można wykluczyć ich autentyczności, stymulowanego mechanizmem analizy. Wątpliwości budzi ich „dobra kompozycja”, wyrazistość, logiczna struktura, odpowiedniość wobec fabuły życiorysu „na jawie”. Jedno jest pewne: Anais Nin śni tak, jak pacjentka śnić powinna. Czasem udaje jej się powiedzieć w symboliczny sposób to, czego pacjentka, odwiedzająca gabinety mężczyzn w latach trzydziestych, nie powinna się domyślać. Jej sen, to sen psychoanalitycznej kultury dwudziestego wieku. Tego jej etapu, który nie posługiwał się jeszcze terminem „opresja”, a kobietę chciał wyzwolić dla mężczyzny, nie zaś dla niej samej.

Odwiedziny u wielkiej bogini – czarownica Krystyny Kofty

Sen bywa jednym ze sposobów otwierania zapomnianych światów kobiet w powieści zorientowanej feministycznie. Przykładem może tu być *Chwała czarownicom*¹⁸ Krystyny Kofty, współczesna odmiana literatury z tezą¹⁹. Tezę tę można by wyeksplikować następująco: mężczyźni, tworząc kulturę patriarchalną, zadbali o to, by wymazać wiedzę o roli kobiety w historii. Patriarchat ma niedługą tradycję, ale ogromną moc perswazyjną. Nie znamy mitów matriarchalnych, prawdziwej historii początków chrześcijaństwa, obce nam są ideały wspólnotowe cywilizacji matrylinearnych. Wiedza o prawdziwej historii pozostaje w uśpieniu, jest zdeponowana w nieświadomości, skąd może wymknąć się na światło dzienne przez szczeliny, takie jak sen, halucynacja, resentyment, objawienie twórcze. W powieści Kofty

¹⁸ K. Kofta *Chwała czarownicom*, Warszawa 1994, (dalej cytowana jako *Ch.*).

¹⁹ Mam tu na myśli zjawisko nazywane przez Grażynę Borkowską „literaturą feministyczną drugiego stopnia”, a więc taką, która powstaje w odpowiedzi na teorię feministyczną; por.: G. Borkowska *Literatura, feminizm, „dyskursy władzy”*, „Teksty Drugie” 1997 nr 1-2.

wyraźnie widać ślady lekturowych ścieżek, od feminizmu pojmowanego jako krytyka kultury, poprzez psychoanalizę, aż do teologii feministycznej. Wywód powieściowy nie zawiera odwołań tak jednoznacznych, jak te, które można było obserwować w przypadku Anais Nin. Wiedzę na temat teorii feminizmu można czerpać z lektury tekstów Julii Kristevy, Judith Butler, ale także z magazynów dla kobiet. Stała się ona częścią kultury masowej. Kofta podejmuje próbę karkołomną – jej powieść ma ambicje bycia Księżą, musi więc scalić wszystkie możliwe wątki dyskursu feministycznego, od ujawnienia błędu Freuda w sprawie imaginacyjnego charakteru seksualizmu dziecięcego, przez historię Czarownicy, po hipotezę Wielkiej Bogini. Objęcie wielowątkowego wywodu wymusiło zastosowanie skomplikowanej konstrukcji narracyjnej. Powieść rozpada się, zasadniczo, na dwie części – przed i po operacji mózgu. W części pierwszej narratorka pisze swą kobietą Księżę, niektóre jej wątki mają symboliczny charakter, zawierają nie rozwiązana tajemnicę, sugerują wyjątkowość bohaterki np. w opisach jej nadprzyrodzonych zdolności, seksualizmu, predyspozycji do czynienia zła, więzi z innymi kobietami. W części drugiej zagadki zyskują mitologiczną i historyczną wykładnię, opowiadaną łańcuchem siedmiu wcieleń Bogny Fox. Prawda cywilizacji kobiecej, wymazywanej przez patriariat, spływa do świadomości bohaterki z przestrzeni pooperacyjnego letargu. Sen–przypomnienie musi porządkować materię fabularną, zaburzoną w stadium, gdy medium opowiadające cierpiało wskutek choroby mózgu. Przy całym więc metaforyczno–symbolicznym wyposażeniu powieści, Kofta dba o prawdopodobieństwo zdarzeń i bardzo serio traktuje tezę o przydatności stanów sennych w docieraniu do archewersji jednostkowego i zbiorowego życiorysu. Przemieszanie, eklektyzm idei i pojęć stosowanych w powieści nasuwa skojarzenia z ideologią *New Age*. Kofta jest powieściopisarką z wykształceniem humanistycznym, jej wizje układają się w logiczną siatkę, pogranicze snu i jawy poznajemy w seryjnych odsłonach, decydujące znaczenie ma ich struktura i czytelna na płaszczyźnie literacko–kulturowej symbolika. Bohaterka ma więc objawienia wtórnie uporządkowane, dalekie od zapisu chaotycznego, niekoherentnego, iluminacyjnego. Wrażenie komplikacji, odsłaniania tajemnicy, zyskuje się przez nagromadzenie elementów fabularnych, nawzajem się objaśniających. Logika powieści panuje wyraźnie nad alogicznością snu.

Wśród wielu snów o zagęszczonej metaforyce znajdują się i takie, stosunkowo proste, które wyjaśniają reguły zejścia w głąb siebie (i kobiecej historii). Budzenie się z pooperacyjnego letargu odbywa się przez medium snu, w kilku etapach.

„Śniły mi się pomniejszone postaci, ojca, matki i śliczne pomniejszone dziecko bez płci. Jeden z tych snów zapamiętałam dokładnie, więc tylko ten zapisuję” (*Ch.*, s. 167) – tu następuje opis wizyty u chorej matki, która: „Miała małą głowę, kawałek torsu ze zmniejszonymi ramionami i ręce, też pomniejszone i skrócone” (*Ch.*, s. 167). Ta mała matka, kaleka i embrionalna, budzi niezwykle ciepłe uczucia. Lęk wywołuje natomiast siostra Czerwonego Krzyża. Bohaterka odczuwa fizyczny ból, czuje się osaczona. Osaczenie zostaje natychmiast przełożone na obraz – głęboką piwnicę, trzy piętra w dół. W piwnicy znajdują się przedmioty, znane i nieznanne. Wielki klucz miałby pomóc w ucieczce. Pojawia się racjonalizująca myśl:

Jeszcze tym razem matka obroniła mnie, wyrzucając ze świata snów i śmierci, w którym już od wielu lat żyła. Czułam to przez cały czas, w tamtym pokoju i tu w piwnicy. Nie widzę twarzy ukrytej pod kapturem, po co jej twarz, po co jej twarz, i tak wiem, kim jest.

Klasyczna śmierć ze snu, widywałam ją setki razy w różnych sennych wariantach; oswoiła mnie.

Obrzucam ją wyzwiskami, wychodzę na wąskie kamienne schodki, pnę się w górę. [*Ch.*, s. 168]

Sen odbywa się równolegle z zabiegami anestezjologa. W końcu jego ręka wyłania się z rzeczywistości, pomaga pokonać schody, wydobywa bohaterkę ze snu – śmierci.

Odzyskałam nie tylko przytomność, myślę ściskając klucz do piwnicy mojej podświadomości, odzyskałam o wiele więcej. [*Ch.*, s. 168]

Sen nie ma charakteru nieuporządkowanego strumienia fabularnego. Czuwa nad nim wyższa, objaśniająca symbolikę i sens, świadomość. Śniąca wie, jakie znaczenie nadać poszczególnym sekwencjom onirycznej fabuły, co zresztą spełnia założenie doktryny psychoanalitycznej – rozumienie należy do aspektów formalnych marzenia. Więc bohaterka wie, że śni śmierć, podejmuje wysiłek wydobywania się z niej, ostatecznie pomieszczenie, w którym się znajduje nazywa „piwnicą podświadomości”. Po „tamtej stronie” mieszka nie tylko śmierć, także

nieżyjąca matka bohaterki, matka która jej nie urodziła – ta biologiczna, nie odgrywająca w realnym życiu większej roli, poczęła córkę z własnym ojcem, a potem porzuciła ją w lesie, gdzie została znaleziona przez rodziców. Matka sama jest pomniejszona, strzeże jej Wielka Pielęgniarka; do snu przedostaje się impuls z sytuacji zewnętrznej, szpitalny pejzaż.

Sen o śmierci przypomina nieco ten z *Kazirodztwa*. Podziemie, matka, przedmioty symboliczne dookreślają świadomość. Bohaterka lęka się śmierci, ale także lęka się własnej nieświadomości, stawia opór rozumieniu, bowiem jest ono procesem bolesnym – tu dodatkowo stymulowanym „okruciami dnia” – wiedzą na temat realnego zagrożenia życia, powtarzalnymi sekwencjami historii wcieleń. Pomniejszone postaci symbolizują tajemnicę, ich dziwność i wyjątkowość jest wcieleniem dziwności i wyjątkowości życia wewnętrznego. Karmienie matki łyżeczką to odwrócenie kierunku wtajemniczenia. Pokarm życia, pokarm duszy powinien „spływać” z matki na córkę; jeśli ta ostatnia przejmuje funkcje pielęgnacyjne, znaczy to, że gotowa jest do podjęcia samodzielnej egzystencji, opanowała lęk przed prawdą.

Kofta pisze z wyraźnym rozeznaniem psychoanalitycznym. Pewne składniki marzenia „spisuje na straty”, wie, że część obrazu powinna pozostać rozproszona, zapomniana, ukryta pod powierzchnią świadomości. Niektóre tworzą serie, inne pozostają oderwane. Jedne mają budowę dramatu, inne zaledwie ułamka fabuły. Onirycznym fragmentom tej powieści nie można nic zarzucić, spełniają znakomicie swą rolę w strukturze całości.

Przeżywanie zmagają ze śmiercią na stole operacyjnym ma swój znakomity obraz w *Zestawie do śmierci* Susan Sontag²⁰. O ile Sontag szyfruje ontologiczną sytuację bohatera do tego stopnia, że to obraz szpitala przedostaje się, na krótką chwilę, do wnętrza świata zanurzonego w majakach, narratorka Kofty opatruje śnienie wyraźnymi sygnałami, czuwa nad snem, nad jego fabułowórczą ekonomiką i skutecznością. Niemowlę nieokreślonej płci (regres do dzieciństwa, a zarazem ponowne przychodzenie na świat), karłowata i unieruchomiona postać matki zapowiadają osiągnięcie kolejnych poziomów samoświadomości. Wydo-

²⁰ S. Sontag *Zestaw do śmierci*, przekł. A. Kołyszko, Warszawa 1984.

bywanie się z piwnicy symbolizuje również rozładowanie energii seksualnej, orgazm, stan, do którego gna bohaterkę życiowy niepokój, brak samowiedzy, biologia odsyłająca także do stanu mitycznego początku, gdy – jak pisze Kofta – nawet miesięczna przypadłość związana była z fazami Księżycy i dotykała kobiety w tym samym czasie, pod auspicjami Wielkiej Bogini.

Komentowanie snów jest możliwe dzięki prostemu zabiegowi: w cytowanych fragmentach czas narracji wyprzedza czas akcji. Zmiana horyzontu narracyjnego wprowadza w opowieść porządek, przywraca bohaterkę do stanu równowagi, daje zarówno władzę nad tekstem, jak i władzę nad opowiadaną historią, która wieńczy historię kobiety w ogóle. Sny mają także całkiem już dosłowne komentarze, gdy narratorka ujawnia np.: „z psychoanalitycznego punktu widzenia” (*Ch.*, s. 243), dając swoją wykładnię opowiedzianej wcześniej kilkuwarstwowo historii. Opowiadanie z dystansu jest dyrektywą retoryczną literatury tendencyjnej, wzmacnia jej wiarygodność, ale Kofta opatruje ją takim wywodem:

Ta myśl jest terazniejszością przez ułamek czasu, prawie natychmiast zmienia się w pamięć. Jaka jest relacja między myślą a pamięcią? Myśl jest kreatywna, a pamięć odtwórcza, ale nie byłoby kreacji bez pamięci. Przeszłe wydarzenie staje się pamięcią, czym jest przeszła myśl? Czy możliwe, żebym myślała albo śniła podczas narkozy, poza świadomością, i te myśli czy sny przypominają mi się teraz z natarczywością przeżytych zdarzeń. [*Ch.*, s. 172]

Tak, odpowiedź końcowa jest pozytywna – odtwórcza praca pamięci, praca pisarska, ma dług w kreatywnej pracy snu, podporządkowanego jednak technice zapisywania, opowiadania, odtwarzania z pamięci.

„Miałam sen”, „śniło mi się”, „w moim śnie” – to sygnały powrotu do zdrowia, racjonalizowania opowiadanych w całej powieści zdarzeń. Niektóre z zawartych w pierwszej części metaforycznych opisów przeżyć opatrzone zostały kwalifikacją przeciwną – to nie był sen. Panowanie nad myśleniem, objaśnianie znaczeń, także struktur onirycznych, to gesty znamionujące powrót do siebie, do fabułowórczej aktywności, poddanej władzy woli i rozumu, nie zaś chaotycznej i nieuporządkowanej. Pisarka może wchodzić w różne role, powinna jednak panować nad tekstem, pisać tekst, a nie być przez niego pisaną

– powiada Kofta w paru miejscach. Choć prawdziwy wgląd daje choro-
roba, a przez stany psychopatologiczne bohaterka przedostaje się do
zapomnianych warstw opowieści. Ten wgląd jest jednak tylko podró-
żą, z której dobrze wrócić, by usiąść do komputera i napisać całą hi-
storię od nowa, pod dyktando świeżo nabytej mądrości. Krótko mó-
wiąc – nie we śnie, lecz z dystansu, jaki daje odzyskane zdrowie, od-
zyskana jawa.

Powrót do siebie „pogłębionej” zostaje opisany w epilogu – także snem.
Omówię go tu, rezygnując z cytowania, ponieważ fragment jest dość
obszerny. Do bohaterki przychodzi nieznany lekarz. Przynosi jej amu-
let, znany z wcześniej opowiedzianej historii jednego z wcieleń Bogu-
miły. Hipnotyzuje ją tym amuletem. Wystylizowany na Jezusa, Bóg
kobiet, Chrystus wyparty, nieznany, towarzysz wieszczek i czarownic.
To on, tchnieniem w oczy, oddaje Bogumile świadomość. Ale sen ma
kilka pięter, dzieje się coraz bliżej jawy, cudu odzyskania zdrowia.
Ostatni etap, tuż przed ozdrowieniem:

Leżę na szpitalnym łóżku. Nie ma już wysokiego lekarza. Na biało lakierowanej poręczu
kolysze się złoty łańcuszek, a na nim zaczepiona gruchawka z ptasiej czaszki. Oczy swędzą
mnie coraz bardziej. Za dużo płakałam, myślę, muszę wziąć się w garść. Przecieram oczy
i sięgam po gruchawkę. Widzę, że pod łóżkiem leży długa, węzowa skóra. [*Ch.*, s. 252]

Bóg, ptasia czaszka, węzowa skóra. Elementy łączące świat podziemny
ze światem nadziemnym, boskim. Podświadomość to miejsce spotka-
nia przeciwieństw; miejsce, w którym toczy się walka. Wąż jest sym-
bolem kondensującym ambiwalentne znaczenia. Zagrożający, obiecuje
zarazem odświeżenie tajemnicy. Sama skóra, prócz metafory „zrzuca-
nia”, oznacza również zażegnanie niebezpieczeństwa, zakończenie pra-
cy nad sobą.

Bohaterka zrzuciła skórę, odnowiła się, wsparta przez opiekuna i sprzy-
mierzeńca łączącego medycynę z metafizyką, przez boskiego lekarza
– odzyskuje mowę, władzę w rękach, służących przede wszystkim do
muskania klawiatury pisarskiego komputera. Wraca z dalekiej podróży,
ze snu, z piwnicy podświadomości, skąd zobaczyła nieogarnione prze-
strzenie kobiecej swobody, świata przywalonego na co dzień warstwą
patriarchalnych kłamstw. Sen okazał się niezastąpionym wehikułem
w podróżach nie całkiem bezinteresownych i bynajmniej nie spontani-
cznych. W podróżach do z góry powziętego, feministycznego, celu.

Regres, opresja i bezruch – karaluch Małgorzaty Saramonowicz

Powieść Małgorzaty Saramonowicz, *Siostra*²¹, nabiła wiele krótkotrwałego, hałasu, dając pretekst do dyskusji raczej z dziedziny obyczajów rynkowych, niż literatury. Wracam do niej jednak dlatego, że stanowi znakomity przykład maksymalistycznego wyzyskania techniki powieściowej, zastosowanej także przez Kofkę. *Siostra* ma trzy poziomy narracyjne, z których jeden jest realistyczny, dwa pozostałe, wyróżnione czcionką, zapisują letarg oraz mowę diabła, Księcia Ciemności, przebranego tu za karalucha. Letarg, z medycznego punktu widzenia, nie jest snem, ale jego funkcja w tym konkretnym tekście pozwala na włączenie go, zgodnie z poglądami Junga, w porządek rozważań. Chwył narracyjny, na który narzekałam onegdaj w recenzji²², polegający na wyraźnym oddzieleniu strumienia myśli bohaterki w letargu, dziania się zewnętrznego wobec tegoż, wypowiedzi diabła, mocno nieprzekonujących, pozwala twierdzić, że odcięcie od jawy ma tu wręcz modelowe sygnały graniczne. Niepotrzebne z punktu widzenia dramaturgii tekstu, pełniące funkcję metakomentarza, czyniące z powieści ilustrację wprost podanej tezy. Opresja, traumatyczne przeżycie przemocy seksualnej, milczenie – kategorie ze słownika niezwykle ostatnio popularnego, składają się na tę tezę.

Opowiedziana w powieści historia, choć tragiczna, jest banalna, bo zdarza się dużo częściej, niż do niedawna skłonni byliśmy sądzić. Bohaterka Saramonowicz jest młodą kobietą, wykorzystywaną od wczesnego dzieciństwa, za zgodą matki, przez starszego brata. I gdyby opowiedzieć tę historię na poziomie realistyczno–psychologicznym, byłaby prawdopodobnie bardziej udana niż w wersji obecnej, z dodanym poziomem „gnozeologicznym”. W przebiegu fabuły dowiadujemy się (przede wszystkim ze „śledztwa” prowadzonego przez męża), że bohaterka, targana poczuciem winy i lękiem, zapadała wcześniej w bezwład, z którego była leczona w szpitalu psychiatrycznym. Ale to nie koniec – ona bała się czegoś więcej – i o to więcej jest w powieści za dużo. Bała się karaluchów, z których uczyniła przedmiot swych nauko-

²¹ M. Saramonowicz *Siostra*, Warszawa 1996, (dalej cytowana jako *S.*).

²² Por.: I. Iwasów *Strachy na Lachy*, „Nowe Książki” 1997 nr 1.

wych, filologicznych dociekań, dowiadując się o istnieniu prac zawierających mitologię i teologię karalucha. Trudno mi się powstrzymać od subiektywnego tonu, uważam jednak pomysł fabularny za groteskowy, w dodatku psujący zupełnie dobry temat i niweczący potencję wrażliwości autorki, widoczną w mniej wysiłonych wątkach. Choć zgodzić się wypada z opiniami, że wątki te są rodzajem komentarza do dyskusji o opresji, także macierzyńskiej, instrumentalizacji ciała, przemocy, nieprzyjaznym kobiecie środowisku patriarchalnego świata.

Mimo wszystkich zasygnalizowanych wątpliwości wypada orzec, że sen bohaterki Saramonowicz, sen – bezruch, wycofanie się, ucieczka przed światem, także rodzaj hibernyzacji płodu w jej wnętrzu – dźwiga ideowy sens utworu, jest zarazem popularnym wykładem z psychologii feministycznej. Przytoczmy fragment.

Zimno i śmierdzi. Muszę wyjść. – Proszę pana. Chciałabym stąd wyjść. Proszę – wołam. To ja wołam. W głębokiej jaskini mój głos, mój głos ginie. Gubi się. Spada. Zapomina o sobie. I o mnie. Ciemność bezgłośnie wciska się między żebra. To podstęp. W brzuchu coraz czarniej. Czy samotność jest biała? Czy biel jest samotnością? Szorstko i niewygodnie. Ktoś wpycha mi między nogi metalowy wziernik. Boli. Metalowy wziernik nie jest samotnością. I wszystko, co jest z nim związane. Zimno. [S., s. 7-8]

W tej sekwencji, jak w wielu następnych, ważnych jest kilka elementów. Po pierwsze więc, metafora schodzenia w głąb. Jaskinia, głęboko umiejscowione pomieszczenie, wilgoć, ciemność. Atrybuty podziemnego świata, bliskiego śmierci i szatańskiej stronie bytu. To tam mieszka Pan Ciemności, bohater fobii, która ma – okazuje się – nie tylko psychologiczną wykładnię. W innym miejscu:

Wychodzi z mroku, bo mieszka w mroku. To jego królestwo. Stamtąd skrada się i tam się czai. Rusza, rusza wąsami. Woła mnie, skrobie do drzwi i wciąż śpiewa. [S., s. 57]

Zejście do podziemnego świata nie zamyka receptorów na sygnały płynące z zewnątrz i to jest następna cecha narracji Saramonowicz, umieszczającej świadomość bohaterki w rozdarciu między jawą a snem. Nie ma sposobu przedostania się do niej, poza zabiegami medycznymi, modelowanymi na dotkliwie opresywne. Badanie jest torturą, wnikaniem, gwałtem, odbiera podmiotowość i wolność. Jest repetycją z doznanej w dzieciństwie krzywdy. Strumień myśli z wnętrza letargu definiuje kobietę jako wycofaną, przyczajoną, zawieszoną:

Czarownica. Nic nie mogłam powiedzieć. Ryby nie mówią. A jeśli mówią, to jestem kamieniem, stołem, nożem. Kamień nie ma swoich rycerzy i jest nieruchomy. W środku pusty. Powtarzam ci, Maleństwo – pusty. Lepiej nic nie mówić, nie poruszać się. To prawie tak, jak nie być. Może to wystarczyć. Chociaż na krótką chwilę, potem będę już coraz głębiej. A tam nie ma to już znaczenia. Dłatego, Maleństwo, musisz być cicho. Ani słowa. Nawet krew teraz milczy." [S., s. 26]

Być niewidoczną, milczącą, być kimś lub czymś, co nie zwraca uwagi. Uciec przed gwałtem, przed karaluchem, żeby dotrzeć do rozwiązania, wydać na świat dziecko, a potem „być coraz głębiej”. Lęk przed życiem jest dla bohaterki o wiele dotkliwszy od lęku przed śmiercią, w którą zanurza się, komentując stopniowo raczej relacje ze światem ciemności, niż z otoczeniem szpitalnym, oraz odsłaniając motywacje swych decyzji, swego bezruchu.

Plód we wnętrzu to ryba w wodach płodowych. Ale rybą jest także sama kobieta. Ryby, mieszkańcy ciemności, symbolizują świat wewnętrznej ciszy, nieświadomości. Odniesione w dzieciństwie rany uniemożliwiają egzystencję w roli matki, nakazują przyczać się, przeczekać, umrzeć.

Z ciemności *Siostry* wyłania się uporządkowany dyskurs, korzystający z podstawowej symboliki onirycznej. I tu, jak u Kofty, sen został wprzęgnięty w służbę ideologii. Nie wiem, czy feministycznej, ale z pewnością żywiącej się feminizmem.

Sno-fabuły Jerzego Łukosza – wędrówki z daleka od jawy

Książka Jerzego Łukosza²³ jest istotnie niezwykła, tak jak zapowiada to wstęp Leszka Bugajskiego. Składa się z dwóch krótkich powieści, a raczej trzeba by powiedzieć – próz; niewielka ich objętość i kształt formalny odległe są od tego, co przywykliśmy kwalifikować jednoznacznie jako gatunek powieściowy. Te części to tytułowy *Afgański romans* oraz *Jedno życie, czyli Wędrówka dusz*. Jak wynika ze wstępu Bugajskiego, *Romans...* jest tekstem wcześniejszym,

²³ J. Łukosz *Afgański romans. Jedno życie, czyli Wędrówka dusz*, wstęp L. Bugajski, Warszawa 1997.

tryptyk *Jedno...* był publikowany jako oddzielne opowiadania między rokiem 1987 a 1991.

Dlaczego Łukosz pisze prozę trudną do gatunkowego zaszufłakowania? Przede wszystkim trudno byłoby przeprowadzić sensowną analizę struktury tych tekstów, wyróżniając kategorie, takie jak bohater, schemat fabularny, fabuła, zdarzeniowość. Przy takiej próbie lektury ostałby się narrator i ostałaby się narracja, bowiem podstawowym gestem kreatywnym jest tu bez wątpienia opowiadanie, snucie opowieści z wnętrza światów, które nie są substancjalnymi światami powszechnie dostępnej rzeczywistości. Banalnie można by te światy określić jako pogranicze snu i jawy, nie wyczerpuje to jednak problemu. Nie na darmo dla Freuda śnienie było „marzeniem” – Łukosz nawiązuje wyraźnie do tradycji psychoanalitycznej, traktującej sny jako projekcję, jako marzenia właśnie. Ale dla autora *Afgańskiego romansu* świat składa się nie tylko z prostej oscylacji między jawą a jej projekcją w marzeniu sennym – światów jest wiele – równoległych; problem stanowi tylko dostęp do nich, zależny od punktu obserwacyjnego. I zdaje się, że usytuowanie Łukosza jest uprzywilejowane w stosunku do wielu innych miejsc, z jakich piszą autorzy serii *Nowa Proza Polska*, gdyż z pozycją wydaną w tej serii mamy do czynienia.

Pisząc o światach równoległych, nie zamierzam zaszufłakować autora jako jeszcze jednego popularyzatora teorii światów możliwych, istotne bowiem jest to, że opowieść snuta w tekście przenika przez barierę rozumianego dosłownie realizmu, nie wyprawiając się jednak ku łądom łamiącym regułę prawdopodobieństwa. Krótko mówiąc, Łukosz w swej wizyjnej narracji odsłania świat prawdziwszy od tego, jaki widać „gołym okiem”, przeniknięty egzystencjalnym bólem, przykryty warstwą powszedniej szarzyzny.

Niebanalnym rozwiązaniem jest zatarcie granicy między planem realistycznym a rzeczywistością marzenia. Wynika to, sędzę, właśnie z konsekwentnego traktowania świata wewnętrznego bohaterów jako równie realnego jak schemat powieści detektywistycznej lub jakiegokolwiek innej. Nie mamy więc odrębnych sygnałów wchodzenia w narrację imaginacyjną, żadnych metatekstowych sygnałów przechodzenia od jawy do snu. Przeciwnie, tylko niekiedy możemy domniemać, że sekwencje zdarzeń mają związek z jakimkolwiek życiorysowym, być może nawet autobiograficznym projektem. Za ledwie raz opowieść została poprzedzona słowem „sen”, w pozostałych przypadkach decyzja o potraktowaniu

waniu kolejnej sekwencji jako jawy lub marzenia pozostawiona została czytelnikowi. Dzięki takiemu podejściu do materii narracji stwarza ona wrażenie potoczności, klarowności, spójności i wewnętrznego ładu. Co na tle tradycji polskiej literatury onirycznej wydaje się ewenementem godnym zastanowienia.

Twórczość Łukosza związana jest z nurtem nowej prozy, co dla „inspiracji onirycznych” zdaje się mieć pierwszorzędne znaczenie. Chodziłoby tu o poglądy Henryka Berezy i Bohdana Zadury, które skomentować można (z zachowaniem proporcji i kierunku przenikania) zdaniem Junga z *Kindertraumseminar*:

Marzenia sennego nie można wyjaśnić za pomocą psychologii wytworzonej przez świadomość. Istnieje określone działanie, które nie zależy ani od woli, ani od chęci, ani od intencji i świadomych celów ja. Jest ono bezwiedne, jak wszystko co dzieje się w przyrodzie. [...] Jest zresztą całkiem prawdopodobne, że my nieustannie śnimy, ale świadomość czyni na jawie taki zgiełk, że niczego więcej nie słyszymy. Gdyby nam się udało zrealizować nieprzerwany zapis, dostrzegliśmyby, że całość posuwa się po określonej linii.²⁴

Proza Łukosza to niewątpliwie próba poczynienia takiego zapisu, do którego przedostają się okruchy dnia, ale który jest realnością psychiczną znacznie donioślejszą niż to, co przywykliśmy nazywać rzeczywistością.

Bereza uznaje oniryzm za *creatio ex nihilo*, kreacyjność bliską boskiej, ale profetyzm marzenia sennego widzi w spełnieniach na płaszczyźnie życiowych zdarzeń²⁵. Bohater Łukosza nie ma okazji do takiej konfrontacji, bowiem nie-istnienie granicy oznacza zniesienie sztywnego podziału na świadome i nieświadome, na wyrażalne i niewyrażalne. Grę między tymi, mówiąc językiem Berezy, „stanami skupienia” obrazuje wątek lustrzanego odbicia w *Romansie*, powieści o inicjacji. Jedną z jej bohaterek, Kathy, jest ideałem, kreowaną na tle niemieckiego miasta Amerykanką, obcą przez inny język i kulturę. Jej eteryczny urok stoi w jawnej opozycji wobec realności Katarzyny – z krwi, kości i polszczyzny. Bohater początkowo bywa z każdą z nich oddzielnie, w końcu jednak powstaje trójkąt, nie całkiem klasyczny, ale ucieleśniający prawdę psychologiczną o dążeniu do nieosiągalnego ideału. Pożądanie

²⁴ Cytuję za: J. Jacobi *Psychologia...*, s. 105.

²⁵ Por.: H. Bereza *Pryncypia*, Kraków 1993, s. 35-39.

nie uwalnia od wędrówki; zaspokojenie nie gasi ciekawości Innego. Kobieta realna przegrywa z kobietą idealną, żadna bowiem nie może być kresem, spełnieniem ostatecznym, kobiecością, której mężczyzna poszukuje jako dopełnienia siebie. Tak dopowiadam historię trójkąta, „afgańskiego” – przez dziwną geografie tym mniej realnego, bardziej imaginacyjnego. Romans imaginacyjny ma ogromną tradycję, jego świetnym prototypem są *Cierpienia młodego Wertera*; w przypadku prozy Łukosza interesujące jest to, że punktem wyjścia dla burzliwych przeżyć jest sama gotowość przeżywania, nie zaś zakochanie, zauroczenie, fascynacja konkretną osobą. Kathy pojawia się pierwsza, dopiero po niej na scenę uczuć wkracza Katarzyna. Oznacza to, że nieświadomość jest pierwsza, świadomość zaledwie ją odbija – to Szekspirowski „sen idioty”, na który jesteśmy dożywotnio skazani przez kulturę. Kathy mówi jak głębokie pokłady jaźni, obcym, choć rozpoznawalnym językiem. Katarzyna jest pospolita przez zrozumiałość. Kathy działa w przestrzeni nieznannej, jak nieznanymi jesteśmy sobie, zanim poddamy się sygnałom z wnętrza. Bohater Łukosza dokonuje translacji i transfiguracji świadomości i nieświadomości. Narracja zaciera znaki graniczne, naśladowując pracę marzenia.

Sen to czy jawa? – fabulacja Anny Burzyńskiej

W tym momencie poczułem mocne uderzenie, bynajmniej nie w twarz, tylko przeciwnie. Krzyknąłem z bólu i ... obudziłem się, leżąc na chłodnej podłodze.²⁶

Ten krótki fragment skłonił mnie do włączenia w ciąg rozważań powieści Anny Burzyńskiej. Wynika z niego bowiem, że cała fabuła, a może jakaś jej część, zanurzona jest we śnie, letargu czy innym stanie dalekim od jawy, tyle że status tych sposobów istnienia trudno jednoznacznie ustalić. Powieść jest, najogólniej mówiąc, krytyką kultury, a właściwie tych jej mechanizmów, które banalizują treści pierwotnie najatrakcyjniejsze intelektualnie. Zabawny, ironiczny ton może zwięść czytelnika,

²⁶ A. Burzyńska *Fabulant. Powiastka intertekstualna*, Kraków 1997, (dalej cytowana jako *F.*).

mamy jednak do czynienia z ofertą gry w interpretację, którą porównać można z „włamywaniem się” do tekstu, realnym w różnych jego miejscach. Na przykład w miejscu „feminizm”.

Dzisiaj – ciągnęła uroczyście Agata – powszechnie już wiadomo, iż pleć mózgu jest żeńska. Jesteśmy silniejsze biologicznie i psychicznie. Niedługo osiągniemy także przewagę fizyczną. Bez specjalnej szkoły posiadamy przyrodzony wdzięk i dobrze wykształconą zdolność przetrwania. Już dawno dowiedziono, że matriarchat, który historycznie poprzedzał, a pod każdym względem wyprzedza patriarchat, jest najwłaściwszą formą organizacji społeczeństwa. [...] Mężczyźni niewątpliwie są gatunkiem wymierającym [...]. Niedługo już – dodała wyraźnie rozmarzonym głosem – jedyny mężczyzna, z jakim będziemy miały do czynienia, będzie mężczyzną kopalnym sprzed drugiego tysiąclecia. I to jest niewątpliwie właściwa kara za całą erę, którą wszystkie mamy z sobą. W końcu żadna za nas nie urodziła się kobieta – to ONI narzucili nam sztywny pancerz ról społecznych i ograniczeń kulturowych. To przez NICH – tu znów wskazała na mnie lekko zakrzywionym palcem – stałyśmy się ofiarami fallocentryzmu i seksizmu, przedstawicielkami „drugiej płci”. Opresja – już samo to słowo, jak łatwo można dostrzec, zaczyna się kółkiem, a nie trójkątem – oto czego możemy oczekiwać od mężczyzn. [...] ONI stworzyli mit kobiety domowej i ideologię orgazmu. ONI uczynili z nas „żeńskie eunuchy”. ONI doprowadzili do stereotypizacji ról płciowych. Oni spowodowali marginalizację kobiet. ONI wolą blondynki. ONI wprowadzili daleko posuniętą preferencję dla kobiet o wypukłych pośladkach i biustach. ONI wreszcie – stworzyli pornografię, wylansowali politykę cielesności, a także teorię powszechnego lupanaru... [F., s. 141-142]

Strumień tekstu skonstruowanego przez Burzyńską przylega idealnie do potocznej recepcji feminizmu. Bohaterka, wypowiadająca cytowaną kwestię, nie mówi za siebie, jest medium, przekaznikiem komunikatu – nikt, w realnej, dającej się pomyśleć rzeczywistości nie używa podobnego języka, podobnych sformułowań. Jesteśmy na terenie opatrzonym cudzysłowem, w powiastce intertekstualnej, trudno więc byłoby oczekiwać życiowego realizmu, respektowania zasad prawdopodobieństwa. Burzyńska, w zamieszczonych na końcu przypisach, ujawnia źródło tej specyficznej nowomowy, którą włożyła w usta bohaterki – *Słownik teorii feminizmu* M. Humm. Ale przecież nie tylko ten słownik. Jeśli narracja wskazuje na Humm, to jest to tylko konwencjonalny gest, tłumaczący się logiką całej powieści, która odsyła do wielu innych tekstów, utrzymując się zarazem w regionach dostępnych doświadczeniu językowemu współczesnego inteligenta. W końcu każdy słyszał, że literatura się wyczerpała. I każdy wie, co to fallocentryzm. Z tej wiedzy, z jej łatwej dostępności i bezzasadnej powagi autorka się naigrawa. Podmiotem części zatytułowanej *Appendix, czyli ciąg dalszy* (zawierającej odniesienia do tekstu) jest, co istotne, Helena K, żona Fabulanta.

Erudycję i demaskującą przenikliwość przyznaje się więc kobiecie, a drugie zdanie listu: „Informuję także, iż za długi mojego męża nie biorę żadnej odpowiedzialności” (F, s. 188) – ma sens przynajmniej podwójny. Jest jedną jeszcze intertekstualną zabawą, nawiązującą do podobnych, prasowych enuncjacji, które zamieniają to, co prywatne, w to, co publiczne. Ale „długi”, w przestrzeni tego konkretnego tekstu, oznaczają literackie pożyczki oraz narracyjne deficyty, w jakie brnie narrator, pilnowany przez operatywną Helenę K, żonę i odnoszącą sukcesy literatkę. Czy nie przez Annę B, fabulującą na szczątkach postmodernistycznej przesady i męskiego frazesu zastanej kultury?

Tak więc obiektem kpiny są stereotypy, nie zaś feminizm jako taki. Zresztą, obok odniesień do Humm, pojawia się *Płeć mózgu* – tu niewątpliwie kobieca, ale jako konkretna książka znana każdemu, kto przechodzi czasem koło witryny księgarskiej. Autorzy tej sławnej, pseudonaukowej rozprawy dowodzą, że płeć tkwi w mózgu (jak „humory” w płynach fizjologicznych?), prowadzą wobec tego dyskurs od miejsca, którego porzucenie proponował już J. S. Mill w *Poddaństwie kobiet*. Przypomnę, znakomity... (ojciec?) europejskiego liberalizmu postawił tezę, że nikt nie rodzi się kobietą (przed Simone de Beauvoir, autorką znanego wszystkim aforyzmu), od niego też pochodzi pomysł, że płeć konstytuuje się w przebiegu życia rodzinnego i – szerzej – społecznego, co można nazwać „treningiem” i co często tak nazywamy. Warto wszak podkreślić, że fraza „trening patriarchalny” użyta dziś w rozmowie, wypowiedzi publicznej, artykule, byłaby opatrzona w ten sam cudzysłów, jaki daje książce Burzyńskiej, że tak powiem, „struktura delimitacyjna i reguły gatunkowe, pozostające w gestii dysponenta reguł, nazywanego także autorem wewnętrznym”. Słowem, żargon jest zawsze skrótom, ułatwia komunikację wewnątrz grupy użytkowników – specjalistów, jego moc perswazyjna słabnie zaś na zewnątrz, poza „branżą”. Postrzeganie jakiegokolwiek grupy przez pryzmat zewnętrznych oznak, także języka, prowadzi do uproszczeń i zafałszowań. Bo czy nie byłby śmieszny matematyk, gdyby sprowadzić go do równania z jedną niewiadomą?

Fabulant opatrzony został podtytułem (*Powiastrka intertekstualna*) odsyłającym do wielu konwencji. Powieściowy bohater peregrynuje, inaczej jednak niż jego oświeceniowy pierwowzór – w tekstach, nie w świecie. Ale, oczywiście, świat jest tekstem, tymczasem bohater odczuwa deficyt życia. Chciałby pisać; napisanie czegokolwiek w rzeczywi-

stości globalnej biblioteki okazuje się skazane na epigonizm. Wszystko już... nie tyle b y ł o, co zostało napisane. Może więc coś powinno b y ć, może trzeba powrotu do zdarzeń? „Rzeczą samą” mógłby być życiorys – arcydzieła powstawały zawsze na przecięciu fantazji i osobistego doświadczenia. Więc bohater próbuje wykreować sobie życiorys, który udźwignąłby fabułowtórzczy ciężar. Ale potyka się wciąż o teksty. Cudze teksty. W dodatku jest nieudacznikiem – czy cherlawemu korektorowi może zdarzyć się cokolwiek interesującego? W podróży przez utopijną antyfabulandię próbuje skonstruować romans, oczywiście pozamałżeński. Zacytowany na wstępie fragment jest szyderczą kulminacją tegoż romansu: niedoszła kochanka spotyka się z żoną, która ujawnia w dalszym ciągu rozdziału własne osiągnięcia pisarskie. Więc klęska ma kolejne piętro – nieciekawa współmałżonka okazuje się pisarką, a kochanka – sprawną menedżerką. Feministyczny żargon pierwszej rozmowy obu kobiet zwrócony jest przeciwko groteskowemu bohaterowi powieści, to kolejny krąg jego fabularnej hańby. Narracja i życie pozostają niedostępne.

Jest i ciąg dalszy, komplikujący tę łamigłówkę. Fabulant odwiedza Klinikę Odwykową Nałogowych Artystów, gdzie – nawiasem mówiąc – spotyka postaci chętnie atakowane przez realną krytykę feministyczną: Romana Bratnego i Marię Nurowską. Czy przypadkowo Burzyńska uczyniła antykobiece pisarstwo obojga figurą nałogowego grafomanstwa? Sądzę, że nie. Pisarze ci posługują się odwrotnością przytoczonego w tekście żargonu feministycznego – żargonem patriarchalnym, jak powiedziałyby żona fabulanta – seksistowskim i fallocentrycznym. Z kliniki bohater wraca do swego pokoju poprzez... sen. Nie wiadomo, jakie są tego snu granice, kiedy weń zapadł, czy wszystko – a więc i dialog żona–kochanka, nie rozegrało się poza jawą, nie było nocnym koszmarem. Gdzie można dopatrywać się granicy, może w miejscu, w którym zaczynają się pojedynki na cytaty między małżonkami?

Tak, powieść zmierza do swego początku, bowiem tak naprawdę opowieść da się wysnuć z czegokolwiek, także z mówienia o niemówieniu, co wykłada retoryczna zasada *preteritio*.

Feminizm jest w powieści jeszcze jednym przejawem kultury masowej, uzurpującej sobie prawa do bycia uniwersalnym kodem współczesności. Ale o to feminizm nie powinien się obrażać, nie może przecież uciec od reguł rządzących kulturą w ogóle, pozostać poza jej różnymi obiegami, ograniczyć się tylko do jakiejś wersji „słusznej”, „wysokiej”.

Feminizm w powieści jest też odwrotnością umierającego języka nowoczesności – fabulant ustępuje fabulantce, kobieta okazuje się twórcza i operatywna, męczyzna, z całym zapleczem wielowiekowej tradycji, odesłany zostaje do kąta, gdzie może sobie pofabułować, byle pod kontrolą, byle nie przeszkadzał.

A sen? Jest niewątpliwie tekstem, z którego do jawy przedostać się można wehikułem cokolwiek nieeleganckim – kopniakiem w tylną część ciała. Marzenie o piórze, o dominacji, wielkości i oryginalności jest snem. Czyli tekstem. Wszystko jest wszystkim, dlatego warto zachować zdrowy rozsądek.

Sny po psychoanalizie są obszarem niebezpiecznym, bo ocierającym się często o banał. Nie przekreśla to szans polskiej powieści na opisanie snu oddalonego od słownika podstaw oniryzmu, w którego przydatność wąpili Freud i Jung. Można się o tym przekonać, śledząc bieżącą ofertę wydawniczą. Ale pozostaje jeszcze jedna, otwarta, kwestia – czy proza nie układa się czasem w konwencję psychoanalityczną, nawiązując i w tej mierze do rodzimej tradycji dwudziestolecia międzywojennego, a przede wszystkim do ogromnych przestrzeni literatury europejskiej i amerykańskiej. Kwestia wymagająca odrębnego przemyślenia.