

# Robert Bréchem

---

## Świat snu

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (8), 145-150

---

1973

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Świat snu \*

Tytuł książki Aragona *Fala snów* wyraża trafnie podstawowe zadanie nadrealizmu: obalenie przedziałów, które w normalnym życiu człowieka cywilizowanego odgradzają nieświadomą działalność umysłu, przejawiającą się we śnie, od działalności świadomej; obrazy zrodzone we śnie powinny zagarnąć świadomość, która stanie się w ten sposób, wedle słów Rimbauda, bajeczną operą. Nadrealiści, a zwłaszcza André Breton, powoływali się często na Freuda i psychoanalizę. Była ona dla nich wzorem i rekojmią. Zapożyczyli z niej podstawowe pojęcia własnej filozofii oraz terminy, które na stałe weszły do ich słownika. Jest rzeczą niewątpliwą, że bez psychoanalizy nadrealizm byłby nie do pomyślenia. A jednak u nadrealistów sama idea podświadomości, jej rola w życiu psychicznym oraz przypisywana jej wartość odbiega daleko od myśli Freuda i jego następców. Freud stał się mistrzem nadrealistów niejako wbrew swej woli. I jak się zdaje, sam nigdy się nimi nie interesował. Jako mieszczański pozytywista nie mógł rozpoznać się w doktrynie, która stawiała na piedestale to, co on zwalczał. Dla niego podświadomość była w końcu tylko zapleczem czy też rupieciarnią świadomości, psychoanaliza to przede wszystkim metoda terapeutyczna, a sen to objaw kliniczny. „Wielka nieświadomość żywa i dźwięczna”, którą Breton w *Nadji* traktuje jak boginię, nie mieści się w tych ramach: to rodzaj cudownego zbiornika duchowej energii, ukrytej w głębi życia świadomego. I kiedy *Manifest nadrealizmu* przypisuje wyższą wartość poznawczą snom niż rzeczywistości, nie w tym rzecz tylko, że sen jest obrazową ekspresją realnych sytuacji zinterpretowanych przez podświadomość — staje się on władcym językiem, w którym zawarte jest całe bogactwo istnienia ludzkiego.

Freudyzm, powiedział Albert Béguin, jest „psychologizmem w stanie czystym”. W pierwszym okresie nadrealizm przyjmował do pewnego stopnia tę koncepcję podświadomości pojmowanej jako określona funkcja psychiczna, gdzie sen jest po prostu wytworem uśpionej myśli. Ale już w pierwszym *Manifestie* Breton wprowadza w rzekomo Freudowskie wywody hipotezy bardziej odpowiadające jego własnemu nastawieniu. Podkreślając zwłaszcza dwie cechy snu: ciągłość i uporządkowanie, oraz odrzucając powszechnie przyjęte mniemanie, że sen jest „nawiasem” w normalnym przebiegu życia psychicznego, Breton pisze: „To jedynie pamięć dokonuje w nim przerw, nie liczy się z przejściami i zamiast snu podsuwa nam całą serię snów... Być może mój ostatni sen jest dalszym ciągiem tego, który śniłem poprzedniej nocy i być może następny sen nawiąże ściśle do ostatniego. *To całkiem możliwe*, jak powiadają (...)” Zakłada się więc tutaj istnienie swoistej świadomości sennej, niezależnej i jasnowidzącej, zapuszczającej się w tajemnicze głębie świata da-

\* Jest to fragment książki R. Bréchon: *Le surréalisme*. Paris 1971 A. Colin.

lej, niż jest to w stanie uczynić świadomość rozbudzona. „Czyż sen nie powinien być stosowany przy rozstrzygnięciu podstawowych problemów życia?” Oddalamy się tu od teorii Freudowskich, jesteśmy bliżej romantycznej idei snu jako uprzywilejowanego środka poznania.

Nadrealizm bezustannie oscyluje między psychologiczną a magiczną koncepcją snu, nie mogąc się zdecydować na jednostronny wybór. W istocie bowiem nie interesuje go ani logiczne znaczenie snu, jak to ma miejsce w psychoanalizie, ani zawarta w nim mądrość czy potęga, jak w wypadku okultystów czy proroków, ale raczej sama jego substancja, jego tworzywo, reżyseria i gra — a więc w sumie obraz, jakie skupia, przetwarza i wyzwala. Arthur Adamov wypowiedział kiedyś bardzo znamienne słowa: „Rozchodzimy się z nadrealistami tylko dlatego, że traktują oni sen zbyt lekko i bezkrytycznie, nie odróżniając snów ważnych od tych, które nie mają znaczenia”. Istotnie, w okresie zwanym „okresem snów” zbierano ich najmniejsze skrawki, podsuwane przez pamięć, nie tyle w celach badawczych, ile po to, aby zdumiewać się tym nieprzerwanym istnieniem obrazów. Nadrealiści traktowali sen nader swoiście: oczekiwali odeń elementu cudowności, którego świadomość rozbudzona nie potrafi wykryć w świecie.

Główna zasługa snu to uruchamianie czystej władzy imaginacyjnej, oswobodzonej z cenzury, jaką narzuca nam jawa. „Nadrealizm otwiera wrota snu dla tych, którym noc już nie wystarcza. Jest miejscem, gdzie spotykają się mroki snu, alkoholu, tytoniu, eteru, opium” — czytamy w przedmowie do pierwszego numeru „Rewolucji Nadrealistycznej”. Oswobadzając wyobraźnię za sprawą snu, nadrealizm pragnie wprowadzić tych, co się poddadzą grze, w sam środek „feerii wewnętrznej”. Chodzi o to, aby przeciwstawić ubóstwu świata realnego świat umysłowej fantasmagorii, całkowicie wyzwolonej z praw materii, przestrzeni i czasu oraz wymagań życia społecznego.

Sen naturalny, występujący w stanach uśpienia, jest tylko jedną z dróg do tego świata. Istnieje również sen wywołany hipnozą oraz sen na jawie. Może też przybrać bardziej elementarną formę marzenia bądź też wyżej zorganizowaną — wyobraźni poetyckiej. W większości przypadków wyobraźnia nadrealistyczna odtwarza ów półbierny stan charakterystyczny dla snu jako wzoru wszelkiej twórczości czysto psychicznej. Zwierzenia Salvadora Dali na temat jego metody pracy naświetlają ów proces, który został nazwany „kopiowaniem snu”: „Budziłem się o wschodzie słońca i zaraz, nie myjąc się i nie ubierając, siadałem przed sztalugami umieszczonymi naprzeciw łóżka. Pierwszym obrazem, jaki widziałem po obudzeniu, było oczekujące płótno — był to również ostatni obraz przed zaśnięciem. Usiłowałem zasnąć z tym obrazem pod powiekami, tak aby zachować go w czasie snu. Przez cały dzień, siedząc przy sztalugach wpatrywałem się w płótno jak w medium, aż ujrzałem wylaniające się na nim twory mojej wyobraźni (...)” Jedną z głównych ambicji nad-

realizmu jest ujawnić, łącząc postawę bierną i wytężone skupienie, „tkankę włoskowatą”, odgrywającą podstawową rolę w procesie umysłowym i „zapewniającą stałą wymianę, jaka dokonuje się w myśli między światem zewnętrznym a światem wewnętrznym, i która wymaga bezustannej interpretacji naszej aktywności psychicznej na jawie i we śnie”.

Czym się różnią obrazy snu od obrazów rzeczywistości? Co określa świat snu? W jaki sposób wyobraźnia oniryczna, wedle słów F. Alquié i J. Lacroix, „odrealnia” świat, to znaczy rzuca świadomość w inne przestrzenie, wyobcowuje ją na chwilę z jej środowiska i własnej natury? Jest to podstawowy problem estetyki nadrealistycznej, dotyczy zarówno literatury, jak i malarstwa. Ograniczę się na razie do paru najbardziej oczywistych cech snu wedle koncepcji nadrealistów: jego płynności, niespójności, jego funkcji symbolicznej i wolności.

W subtelnej analizie wyobraźni i wrażliwości André Bretona F. Andoin odróżnił „stronę Duchampa”, której symbolem jest kryształ, i „stronę Maxa Ernsta”, symbolizowaną przez paproć. Dążeniu do intelektualnej dyscypliny skojarzonej z twardością minerału odpowiada upodobanie do roślinnej bujności, giętkości i falistości, do drżenia, tęczowania, gry światłocieni, które przypominają formy i barwy snu i tworzą fantastyczny świat, gdzie obcy jest element geometryczny. Podobny świat, do którego nie stosują się już zwykłe kategorie umysłu, odnajdujemy w krajobrazach i portretach Maxa Ernsta, zegarkach i wiolonczelach Salvadora Dali, w pokawałkowanych formach Wolfganga Paallena. To świat wegetacyjnej płynności i przepoczwarzeń — również świat metamorfoz; tutaj jak powiada Eluard, „wszystkie przekształcenia są możliwe”. Wiersz Bretona *Czuwanie* w ten sposób opisuje metamorfozy mebli w pokoju, który Breton podpalił we śnie:

Meble ustępują zwierzętom podobnego wzrostu,  
które patrzą na mnie przyjaźnie  
Krzesła giną zaplątane w lwie grzywy  
Biały brzuch rekina wchłania ostatni dreszcz prześcieradeł...

Można by wymieniać bez końca aspekty, jakie przybiera płynność rzeczy w świecie snu. Streszczają się one w zjawisku rozproszonego oświetlenia. Nerval pisał w *Aurelii*: „Každy z nas wie, że we śnie nigdy nie widzi się słońca, chociaż ma się często wrażenie o wiele bardziej żywej jasności. Przedmioty i ciała są świetliste same z siebie”. Komentując ten tekst René Daumal, który również zapuszczał się w ową „krajinę bez słońca”, przypisuje temu zjawisku specjalne znaczenie: „Fakt, że we śnie światło jest immanentne w wszelkiej formie, podczas gdy na jawie płynie ono z transcendentnego źródła, zostawiając rzeczy na pastwę ich własnej ciemności, znakomicie oddaje różnicę między naszym myśleniem we śnie i na jawie”. Świat czuwania jest podzielony i nieciągly, świat oniryczny to świat jedno-

ści i wzajemnego przenikania. Podmiot nie wyodrębnia się tu od rzeczy, aby je ujmować z zewnątrz, lecz pozwala się im zagarnąć; roztopia się w nich. Odnajdujemy tu ideę Tomasza de Quincey, na którą powołuje się Breton w szkicu pt. *Przed zastoną*: Sen spokrewniony jest z sekretnym światem ciemności i stanowi „jedyny kanał, poprzez który człowiek komunikuje się z tajemnicą”.

Lecz z drugiej strony świat snu może być przeciwieństwem tego płynnego środowiska, gdzie wszystko się wzajemnie przenika; jest również miejscem nieprzewidywanych spotkań, dziwacznych zestawień obcych sobie elementów, co nadaje mu pozorną niespójność, starannie odtwarzaną przez literaturę i malarstwo nadrealistyczne. „Poezja podobnie jak sen, pisze Albert Béguin, przybiera często charakter chaotycznego bełkotu”. Sen usiłuje „przeorganizować świat rzeczywisty, aby ukazać jego zdumiewającą głębinową strukturę”. „Przedmioty — pisze dalej — są tu wyrwane z ich normalnego otoczenia”. Nadrealiści zachwycali się słynnym określeniem Lautréamonta: „piękny jak przypadkowe spotkanie na stole prosektoryjnym maszyny do szycia i parasola”, gdzie dopatrywali się wzoru związków stwarzanych przez sen, przeciwstawionych związkom logicznym. Niektóre obrazy Miró, Magritte’a dają wrażenie podobnej natury. I w podobny sposób powstaje obraz w poezji nadrealistycznej. Dla nadrealistów bowiem obraz nie określa się przez przedmiot, jaki przedstawia, lecz przez stosunki między przedmiotami; miarą jego skuteczności jest odstęp dzielący rzeczy umieszczone obok siebie. W *Naczyniach połączonych* André Breton oświadcza: „Porównać dwa przedmioty jak najbardziej od siebie odległe, lub odwrotnie, zestawzić je gwałtownie ze sobą — oto najwyższe zadanie poezji”. Istnieje pewien rodzaj figur, które łączą nieokreśloność i niespójność obrazów sennych i z tej przyczyny są najbardziej znamienne dla wyobraźni nadrealistycznej: potwory. Mają one zresztą długą tradycję, poczynając od Bruegla, Boscha i Arcimboldiego. Nadzwyczajny sukces Picassa oswoił nas również z pewnymi deformacjami ciała i twarzy ludzkiej. A jednak zdeformowane twarze Picassa nie są monstrualne. Nie ma nic wspólnego między jego malarską dyscypliną a wyobraźnią oniryczną nadrealistów. *Człowiek niewidzialny* Salvadore Dali, *Ofelia* Labisse’a, której nagie ciało dźwiga zamiast głowy kępe liści, *Antypapież* Maxa Ernsta, gdzie ludzka postać ma końską głowę, albo obraz Magritte’a *Gwałt* — zarazem tors i twarz, gdzie oczy są jednocześnie piersiami a usta seksem, wszystkie te obrazy w istocie robią wrażenie, jakby pochodziły z jakiejś innej rzeczywistości.

Wbrew pozorom obraz senny, chociaż bezzasadny, absurdalny, dziwaczny, nie jest bynajmniej czymś arbitralnym. Dlaczego niektóre z tych obrazów, rzeczywiście przyśnionych bądź wzorujących się na śnie, są nieprzekazywalne, a inne, równie niezwykle, mogą być bez trudu zrozumiane i akceptowane przez wszystkich? Czyż nie świadczy to, że te ostatnie zgodne są z prawami jakiegoś powszechnego

symbolizmu? Obrazy są jakby językiem drugiego stopnia, wyrażającym nie tylko osobiste obsesje, lecz również pierwotne doznania, niedostępne dla świadomości racjonalistycznej. Kiedy czytam w wierszu uzyskanym za pomocą pisma automatycznego:

Zębate koło cienia w puzderku nocy (...)  
 (...) stado gór w koszulach na progu naszego kościoła.

wrażenie sztuczności znika, gdy tylko zdam sobie sprawę, że idzie o autentyczne wizje senne, to znaczy związane z pierwotnym obrazem, wokół którego organizuje się moja własna wyobraźnia oniryczna:

Kobieta o piersiach gronostajowych stała w świetle piosenek (...)  
 Przejrzysta rzeka toczyła przed nami klatki pełne hałasu (...)  
 Na steranym niebie, za słodkowodną szybą,  
 Jaka twarz się ukaże, jaka dźwięczna muszla? (...)  
 Pozwól mi spędzić noc w twoich ustach (...)

Te obrazy przemawiają do mnie, więc zakładam, że mogą przemówić do wszystkich. Wracając do stołu prosektoryjnego Lautréamonta, Michel Carrouges pisze: „W tym pomysle z pozoru dziwacznym i niespójnym psychoanaliza odnalazła symbol łóżka, kobiecości i męskości”. Niekiedy również André Breton powoływał się na psychoanalizę jako na klucz do swych obrazów sennych. Oczywiście, nie wszystkie wizje senne mogą być zinterpretowane wedle schematu Freudowskiego. Nie potrafi on wyjaśnić ich władzy, sięgającej daleko poza dziedzinę psychoanalizy. Pierre Mabille zauważył, że „porównując sny i majaczenia różnych osób, otrzymujemy rodzaj zbiorowego repertorium (...) świadectwa pochodzące od społeczeństw oddalonych w czasie i przestrzeni dowodzą, iż symboliczne znaczenie przedmiotów jest niezmienne. Te stałe wartości dotyczą całego gatunku ludzkiego”. Pojawia się tu idea podświadomości zbiorowej ściśle ustrukturalizowanej, gdzie wszystkie postacie wyobraźni sprowadzają się do pewnej liczby archetypów.

Wiadomo, że posługując się swobodnie pracami Junga, Gaston Bachelard spróbował zinventaryzować i opisać wizje poetyckie wywodzące się ze snów oraz wykazał, że obrazy elementów kosmicznych — wody, powietrza, ognia, ciała, tkanki roślinnej — mają sens uczuciowy i moralny. W przeciwieństwie do myśli logicznej, sen jest całkowicie konkretny, jest wyobraźnią materialną — lecz jest również całkowicie przeniknięty wartością uczuciową. Przedmioty uzyskują tu funkcję i zastosowanie nie mające nic wspólnego z ich przydatnością praktyczną, podporządkowane są wrażliwości, zwykle tłumionej przez „porządek rzeczy”.

Chociaż sen ma własne prawa, jest jednak dziedziną wolności absolutnej. Jest odwetem zasady przyjemności na zasadzie rzeczywistości. „Umysł śniącego człowieka — powiada Breton w *Manifestie* — zadawała się w pełni tym, co go spotyka. Niepokojące pytanie

o możliwości nie pojawia się wcale. Zabijaj, kradnij ile wlezie, kochaj jak ci się podoba... Wszystko odznacza się tu cudowną łatwością". Poezję nadrealistyczną wypełnia to uczucie swobody, jakie daje sen i które usiłuje ona odtworzyć w swym rytmie, w beładzie obrazów i form. „Nic mnie nie wiąże, nawet przyszłość”, mówi Aragon. A Paul Eluard: „Wejdz, chodź. Niedługo, nurku powietrzny, najłżejsze pióra schwyca cię za gardło (...) Twoje ciało płynie szybciej niż myśli i nic — rozumiesz? nic nie może cię prześcignąć”. Desnos: „Powiedziało mi widmo mewy, że wiatr, który niesie głos, jest wielkim buntem świata i że głos ten będzie mi łaskawy”. Obrazy senne nie tylko wyrażają tę wolność, również ją gwarantują i chronią, nadając umysłowi dynamikę, dzięki której opanuje on rzeczywistość. Jak powiada Julien Graq, są „źródłem energii”. Natomiast André Breton pisał, że dają nam dostęp do pierwotnych sił bytu.

przełożyła Ewa Bieńkowska

Robert Bréchon

### Realność ku możliwości \*

Istnieje — mówią nadrealiści — nieuleczalna troska człowiecza, którą uśmierzyć można tylko za sprawą pracy wyobraźni, tworzącej „nadrealność”. Ta nadrealność jest — z pewnego punktu widzenia — nierealna, ale nierealnością głębszą, jeśli dobrze rozumiem, niż to, co realne. „Człowiek proponuje i dysponuje, sam strzela i sam nosi kule — czytamy w pierwszym *Manifestie* — od niego tylko zależy, aby do siebie w pełni należał” (bardzo to byłoby piękne, gdyby to rzeczywiście od niego tylko zależało). To znaczy, że człowiek mógłby utrzymać w stanie anarchii sforę własnych pożądań, z dnia na dzień niebezpieczniejszą. Poezja poucza go, jak to zrobić, ponieważ nosi w sobie „doskonałe wyrównanie gnębiących nas niedoli”. Kluczem tajemnicy jest więc poezja, jak miłość niekiedy... powiedzmy, obie razem. Moglibyśmy wybrać parę słów: miłość, poezja, wolność, cudowność i zbudować — albo raczej odbudować — istotę nadrealizmu rozważając, co znaczyły. Ale najważniejsze jest oczywiście zrozumienie poezji.

Dar słowa wyłania się, z marzenia i snu, w bezpośredniej bliskości nieświadomości; razem z nim pojawia się dar tworzenia obrazów. Dlatego wolno nam postawić pytanie: który z nich jest naprawdę ważny? Mówiliśmy o wyobraźni w ogóle. Ale dla Bretona, jak mi się zdaje, ważna jest naprawdę wyobraźnia słowna.

„Dar mowy, tym bardziej zaś pisma — powiada Breton — zdaje się opierać na zdolności błyskawicznego skrótu w wykładaniu (o ile

\* Jest to fragment wykładu wygłoszonego w 1968 r. na sympozjum w Cerisy-la-Salle; przekład z *Entretiens sur le surréalisme*. Paris 1968 La Haye.