

Słowinia Tynecka-Makowska

Między jawą i snem - u źródeł literackiej konwencji : ("Ferdydurke" Witolda Gombrowicza a "Metamorfozy albo Złoty osioł" Apulejusza z Madury)

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 53, 7-29

1998

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Słowinia Tynecka-Makowska

MIĘDZY JAWĄ I SNEM — U ŹRÓDEŁ LITERACKIEJ KONWENCJI
(FERDYDURKE WITOLDA GOMBROWICZA
A METAMORFOZY ALBO ZŁOTY OSIOŁ APULEJUSZA Z MADAURY).

Przedmiot rozważań stanowi zawłaszczona przez oniryzm/surrealizm konwencja, która wbrew potocznemu przekonaniu, a nawet słownikowym definicjom¹, nie jest specyficznym ujęciem dwudziestowiecznym ani nawet nowożytnym snu, lecz bardzo starą techniką prezentacyjną, użyteczną w kreowaniu marzeń sennych już w epokach najdawniejszych literatury. Zasadniczym ce-

Słowinia Tynecka-Makowska (ur. 1963) — ukończyła filologię polską na Uniwersytecie Łódzkim. Jest adiunktem w Katedrze Teorii Literatury, Teatru i Filmu UŁ. Interesuje się teorią przekładu, epistemologią, filozofią języka, filozofią nauki oraz konwencją snu w literaturze.

¹ Zob. M. Baranowska, *Oniryzm*. [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka i in. Wrocław-Warszawa-Kraków 1995. Autorka hasła, koncentrując się na zasługach surrealizmu dla „demokratyzacji marzenia sennego [ib.]” wskazuje na romantyzm i modernizm (Młodą Polskę) jako epoki mające związek z oniryzmem. Wśród nazwisk polskich twórców z tego kręgu Baranowska wymienia — cytując Jerzego Kwiatkowskiego definicję „-oniryzmu- jako narzędzia rozumienia tendencji zbliżonych do surrealizmu, ale znacznie od niego szerszych” — Kafkę, Schulza i Leśmiana, Witkacego, Ważyka i Wata. Pojawiają się jeszcze Irzykowski, którego *Sny Marii Dunin* „prezentują przypadek zapanowania snu nad jawą, [n]ie ma to jednak samo w sobie celu onirycznego”, Miciński, którego „oniryczne pisarstwo wybija się na tle Młodej Polski” oraz Galczyński

lem artykułu nie jest oznaczenie kulturowych początków prezentowanej konwencji (choć ono poniekąd się narzuca), lecz wyrowadzenie z konfrontacji porównawczej dwu tekstów (zestawionych nieprzypadkowo, mimo że arbitralnie) wniosków genologicznych — istotnych dla opisanego określonego mechanizmu kreacyjnego onirycznej natury. Punktem wyjścia i przedmiotem konfrontacji będą *Metamorfozy albo Złoty osioł* Apulejusza z *Ma-daury* oraz *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza — zestawione dla wydobycia rysów wspólnych w zakresie techniki ujęcia snu i jej funkcjonalnego podobieństwa.

Powieść Gombrowicza zaczyna się przebudzeniem, a ściślej — nibyprzebudzeniem bohatera–narratora, któremu w trzydziestym roku życia przydarza się niezwykle „zdziecinnienie” i wprost z łóżka trafia przed oblicze swego niegdysiejszego nauczyciela, by w jego asyście odbyć wędrowkę najpierw do domu Młodziaków, następnie do szkoły, gdzie uczestniczy w absurdalnym pedagogicznym teatrum, i ostatecznie zakończyć ją na wiejskim/dworskim podwórku.

Wędrowkę odbywa też Lucjusz, bohater–narrator *Metamorfoz*, tyle że jego peregrynacja nie jest, jak u Gombrowicza, treścią marzenia sennego. Niemniej sen, który stanowi podstawę konfrontacji *Złotego osła z Ferdydurke*, jest elementem inicjującym (warunkują-

i jego *Bal u Salomona* — „jeden z niewielu onirycznych utworów w polskiej literaturze”. Anonsonowana w opracowaniu Baranowskiej „reinterpretacja w duchu surrealizmu dużo wcześniejszych kierunków”, która nastąpiła, kiedy surrealizm przeżywał swój renesans w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, nie sięga wstecz dalej niż po epokę romantyczną (także jeśli chodzi o przykłady obce); z wyjątkiem lingwistycznej „retrospekcji”, gdy autorka wskazuje na grecki źródłosłów definiowanego pojęcia.

Kwestia zresztą literaturoznawczych przekłamań w odniesieniu do zasług nowożytnych kierunków w sztuce dla ujmowania rzeczywistości przedstawionej na wzór marzenia sennego wymagałaby osobnego potraktowania. Niejaki wstęp do opracowania problemu poczyniłam w rozprawie *Antyczny paradygmat prezentacji snu* (Łódź 1996, rks. w Bibliotece Uniwersytetu Łódzkiego).

cym) wypadki przedstawione w romansie (powieści) Apulejusza. „Oślą opowieść” otwiera historia pewnego Sokratesa, który swego przyjaciela, Arystomenesa, niechcący wplątuje w zdarzenia zagrażające życiu ich obu, a dla Sokratesa nawet kończące się śmiercią. Historię tę relacjonuje Lucjuszowi napotkany przezeń na szlaku do Tesalii przygodny towarzysz podróży, Arystomenes.

Oto pewnego dnia los zetknął Arystomenesa z dawno nie widzianym „kumem i starym znajomkiem”, Sokratesem. Arystomenes wspiera go w potrzebie kąpielą, odzieniem, posiłkiem i użycza miejsca w wynajętej kwatery, a gdy nieco odświeżony i wzmocniony nieszczęśliwie przedstawia swemu wybawcy przyczyny niedoli, planują — „krzynie się snem pokrzepiwszy”² — uciec przed świtem. Sokrates bowiem naraził się na niełaskę żony, Meroe — „nie takiej sobie zwykłej kobiety”, a czarownicy, wiedźmy, której czaracie przymioty skrupulatnie wymienia. Jest przy tym tak sugestywny, tak przekonujący, że zdjęty lękiem Arystomenes z nagłą porzuca sarkastyczny ton i sceptycyzm zagorzałego niedowiarka. Związani ugodą o wczesnoporannej ucieczce przed zemstą okrutnicy bohaterowie gotują się do snu. Sokrates zasypia prędko, Arystomenes podniecony strachem walczy czas jakiś z bezsennością.

Dopiero potem, dobrze już po północy, trochę się [zdrzemnął] na dobre, kiedy z łomotem [...] drzwi się otwierają, a właściwie nie otwierają ino wylatują razem z połamanymi na kawałki zasłaniami. [...] tapczanik [na którym spał] [...] wyrzucił się od tego gwałtownego uderzenia, [Arystomenes wyleciał, że] się aż po drodze pokatował, i [uczul] tylko, że tapczan wali [mu] się na grzbiet i całkiem go przykrywa i przytłumia. [13]

Tak się zaczyna nocna wizyta dwu „dam” (Meroe i jej siostry Pantii) — Arystomenesowy sen—nie sen, którego prezentacja, a także okoliczności dwukrotnie (!) przez Arystomenesa przeżywanej

² Wszystkie cytaty za: Apulejusz z Madaury, *Metamorfozy albo Złoty osioł*. Tł. E. Jędrkiewicz. Wstęp i objaśn. T. Sinko. Wrocław 1953. BN II nr 79); s. 12.

śmierci druha zajmują w księdze I części od 12. po 19., kończąca się uwagą narratora romansu, Lucjusza: „To jest historia, którą nam opowiedział Arystomenes” [20].

W istocie napad mścicielek nie jest oznajmiany ani jako rzeczowy, ani jako śniony. Jego wartość epistemologiczna ma znamiona idealno–realne. Gdy sekutnice wdzierają się do pokoju, bohater „trochę się [zdrzemnął] na dobre”, lecz łomot drzwi może oznaczać zarówno przyczynę wybudzenia Arystomenesa ze snu, jak i element rojenia o napaści.

Po staranowaniu drzwi kobiety „stają przed Sokratesem śpiącym jak susel”, jedna z płonąca latarnią, druga z gąbką i mieczem w rękach. Za sprawą Meroe, która nazywa Sokratesa „moim słodkim Endymionkiem”, Apulejusz wprowadza do sytuacji kaźni bohatera mityczny kontekst — śpiącego Endymiona³ i zakochanej w nim Selene, a określając relację między Meroe i Sokratesem — onegdaj

³ Zakochany w Endymionie, przystojnym pasterzu, synu Zeusa i nimfy Kalike, Hypnos sprawił, że Endymion mógł spać z otwartymi oczyma; chciał bowiem bez przerwy patrzeć w oczy swego ukochanego. Tak stworzono w micie precedens pokonania anatomicznej i fizjologicznej konieczności związanej z automatyzmem przysłaniania powiekami oczu podczas snu (podobnym tęsknotom starożytni dali wyraz w opowieści o Lamii, która skutków bezsenności sprowadzonej na nią przez nienasyconą w okrucieństwie Herę uniknęła dzięki przemyślnemu zabiegowi anatomicznemu wykonanemu przez Zeusa).

Najbardziej powszechna wersja mitu o Endymionie wprowadza motyw snu czarodziejskiego, magicznego. Endymion przedstawiany jest jako kochanek Selene (Księżycy), który — wzbudziwszy gwałtowną miłość bogini — miał z nią pięćdziesiąt córek. Grimal notuje, że to na prośbę Selene Zeus przyrzekł Endymionowi spełnienie jednego życzenia, zaspokajając jego pragnienie zaśnięcia snem wiecznym, zapewniającym równie wieczną młodość. *Mała encyklopedia kultury antycznej* (Warszawa 1973) podaje, że według jednej z wersji Zeus skazał Endymiona na wieczny sen (u Grimala Endymion spał z wyboru), bez starzenia się, za to, że usiłował uwieść Herę, i że to Artemida — zakochawszy się w nim — umieściła go w grocie na górze Latmos (w Karii), gdzie odwiedzała go co noc pod postacią Selene. Niektóre wersje mitu podają, że Selene zakochała się w śpiącym Endymionie. Tak właśnie przedstawia związek dwojga Graves, który powołuje się na autorów przedstawiających Selene obcującą z Endymio-

kochankami — oraz między nimi a parą mitycznych kochanków (Meroe — Selene, Sokrates — Endymion) sytuację tę czyni poniekąd komiczną, a i groteskową, zważywszy na przemieszanie elementów czarnego humoru, zabawnych i przerażających, w rozgrywającej się „na oczach” Arystomenesa scenie.

Wyraźnych sygnałów przeniesienia w sferę snu nie ma żadnych; jedynie sceneria (wieczór, łóżka) i przygotowania bohaterów do zaśnięcia, a także „chwilowe się snem pokrzepienie” Arystomenesa będą mogły w reinterpretacji posłużyć jako znaki snu. Tymczasem

nem śpiącym, w jaskini na górze Latmos. „Później, jak opowiadają niektórzy, [...] [Endymion] zapadł w sen bez marzeń sennych. W tym śnie, z którego dotąd się nie obudził, pograżył się albo dlatego, że sam tego pragnął, nienawidząc myśli o zbliżającej się starości, albo dlatego, że Zeus podejrzewał go o miłość z Herą, a może też, ponieważ Selene stwierdziła, że woli całować zamknięte powieki, niż być przedmiotem jego zbyt miłości”.

Sen Endymiona wyraża — być może — przeświadczenie o zdrowotnym i odmładzającym wpływie snu. Jest też prawdopodobne, że zawiera (zawołowane) treści konsolacyjne związane z lękiem przed starzeniem się, umieraniem, śmiercią. A niezależnie — w poetyckiej warstwie mitu stale obecna jest idea, że sen oznacza zawieszenie istnienia (taki jest sens „wiecznego snu”), obecna we wszystkich baśniach (śpiący rycerze; śpiący cesarz Barbarossa oczekujący lepszych czasów, Śpiąca Królowa i królewski dwór — w folklorze i kulturze niemieckiej), potem także w balladach romantycznych (np. *Harold* Ludwiga Uhlanda). W sensie jednak obyczajowym, później zatartym, mit wiecznego snu Endymiona ma — być może — przesłonić, zrekompensować (?) fakt, że Endymion został rytualnie zabity, gdy ubytek sił fizycznych wskazywał, iż opuszczają go siły magiczne. Byłoby to zgodne z koncepcją proponowaną przez Graves'a, traktującego mit o Endymionie jako upamiętnienie najazdu na Elidę jednego z wodzów eolskich, który następnie pogodził się z koniecznością poślubienia przedstawicielki pelazgijskiej bogini księżycy, Hery, stojącej na czele kolegium pięćdziesięciu kapłanek wody. Grimal natomiast notuje, iż dla ustalenia królewskiego następcy Endymion zorganizował dla swych synów zawody, których zwycięzcą został Epejos, a słabnącego wodza po zakończeniu panowania złożono w ofierze. Otrzymał kaplicę herosa w Olimpii. (Por. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Tł. M. Bronarska i in. Wyd. 2. Wrocław-Warszawa-Kraków 1990; R. Graves, *Mity greckie*. Tł. H. Krzeczkowski. Wstęp A. Krawczuk. Warszawa 1974.)

rozluźnienie rygorów logiczności jest słabe i na tyle nieoczywiste, że wstępna faza „napaści czarownic” nie wydaje się nadmiernie nieracjonalna, jak również wypadki dalsze. Dopiero w części 14. wzmagą się wrażenie niesamowitości, gdy baby

ledwie wyszły za próg, a już drzwi, jakby nigdy nie tknięte, wracają na swoje dawne miejsce, zawiasy wsuwają się w swe otwory, podwoje zahaczają się o swe rygle, zasuwki zapadają w zamki. [Arystomenes] zaś, jak [leżał], ciągle jeszcze rozciągnięty na ziemi, tchu nie mogąc złapać, nagi, skostniały i zlany moczem, jakby [go] w tej chwili mać porodziła — a raczej jeszcze gorzej, bo jak na poły nieżywy, jak swój własny pogrobowiec, jak taki co sam widział już własną śmierć [...] — [Arystomenes] tedy myślał sobie ino, co się też stanie [z nim], kiedy rano znajda [jego] towarzysza zamordowanego. Kto uwierzy, że [mówi] rzeczy choć podobne do prawdy, kiedy [on będzie] mówił prawdę samą? [15]

Strwożony, że się ludziom nie wywinie za nie popełnione zabójstwo (bo nawet nie krzyczał, gdy w jego oczach „rznął człowieka” i „gęby nie otwierał”), przerażony, że nie dadzą wiary, iż „nie mógł — taki drąga! — dać rady niewieście”, postanawia cichaczem usunąć się z miejsca zbrodni. Przeszkodą są jednak najpierw drzwi, które teraz nie dają się otworzyć, następnie odźwierny, któremu — „do pół jeszcze nieprzytomnemu ze snu” — wydaje się podejrzana Arystomenesowa nerwowość i natarczywość żądania, by gościa z zajazdu wypuścił mrocznym jeszcze świtem. „A skąd ja mogę wiedzieć, czyś ty nie poderżnął gardła temu twojemu znajomkowi, któregoś tu wieczór przyprowadził, i teraz w nogach szukasz ratunku?” [17] — pyta nieboraka, odbierając mu nadzieję ocalenia głowy. Arystomenes wraca do izby powziąwszy decyzję o samobójstwie. Spleciony naprędce stryczek, stary i sparciały, urywa się jednak i niedoszły samobójca spada z hałasem na podłogę. Sokrates zaś — czy to z powodu rumoru upadającego ciała, czy to pod wpływem krzyku odźwiernego, który w tejże chwili wchodzi do pokoju — budzi się, urągając wchodzącemu, że go wytrącił „swoim wrzaskiem z najsmaczniejszego snu” [18].

Odbiorca teraz dopiero zyskuje pewność (?), którą chwilę później potwierdzi (?) sam bohater, że Arystomenes śnił odwiedzi-ny Meroe i Pantii oraz „obrządek mordowania”, a sen był tak wyraźny, tak uludny, tak sugestywny, że po przebudzeniu — czego Arystomenes nie spostrzegł (zaś opowiadając nie dał słuchaczom odczuć) — strwożony, zdezorientowany, ogłupiały, rzucił się do ucieczki nie myśląc o leżącym bez życia, jak mu się wydawało, Sokratesie. Oto bowiem w komentarzu do niesamowitych zdarzeń minioniej nocy Arystomenes zauważa, iż niebezpieczne są opinie lekarzy upatrujących związku koszmarnych snów z obżarstwem i pijaństwem przedseennym oraz że i jego „przygoda” ma tę „dietytyczną” przyczynę:

Ja także, żem to sobie wczoraj wieczór nie żałował kieliszków,
miałem noc paskudną, potwomości mi się jakieś zwidywały
i okropności. [19]

Wydaje się Arystomenesowi, że nieprawdopodobieństwa nocy, których doświadczył, znajdują uzasadnienie racjonalne, że podsunęła je senna wyobraźnia, że wizytę zbrodniarek przeżył w rojeniu. Lecz zdarzenia następującego po przebudzeniu poranka pozbawiają go tej pewności. Gdy poskarży się druhowi, że wciąż ma wrażenie, iż jest „ludzką krwią zlany i zbezczeszczony”, Sokrates ze śmiechem zauważy, że Arystomenes moczem cuchnie, co Arystomenesowi (i czytelnikom *Metamorfoz*) przypomni o „tej okropnej cieczy, którą [Arystomenesa] owe jędze zakaziły” [18], gdy na odchodnym „obie przykucnęły rozkraczone nad [jego] twarzą i dały upust swoim pęcherzom, zalewając [go] strasznie smrodliwym moczem” [15]. Do myślenia da też nieszczęśnikowi (i czytelnikom) to, co Sokrates powie o swoim rojeniu: że i jemu się śniło, iż był mordowany.

Bo i taki ból w szyi, tutaj, czulem i tak mi było, jakby mi kto
serce wyrwał, a i teraz jakoś mi tchu brak, kolana mi drżą i idę
jakoś niepewnie. [19]

Tak więc wydarzenia nocy mają motywację w dwu planach: realnym (psychologicznym) i fantastycznym (magicznym). Tę motywa-

cyjno–interpretacyjną dwutorowość pogłębi nadto „powtórna” śmierć Sokratesa, który za dnia — tym razem naprawdę — wyzionie ducha w pobliżu rzeki, nad brzegiem której przystaną wraz z Arystomenesem dla odpoczynku i posilenia się po opuszczeniu gospody.

Granica między jawą i sennym rojeniem przekraczana jest w *Metamorfozach* dwukrotnie. Wejście w sen, a potem z niego przebudzenie następują bez wyraźnych sygnałów. Niepostrzeżenie zaczyna się (i niepostrzeżenie kończy) — stopniowo eskalowany — senny absurd, a uświadomienie, że z nim ma do czynienia śniący, następuje w efekcie wtórnego przepracowania, reinterpretacji zdarzeń.

Śniący Arystomenes przeżywa senny koszmar intensywnie, bez świadomości, że śni. Intensywność wrażeń nie zmienia się po przebudzeniu, skoro różnicy między tym, co śnione i co doświadczane na jawie, bohater nie dostrzega, biorąc za rzeczywistą śmierć towarzysza. Bezkrwawy krwawy mord tym bardziej jest dlań prawdopodobny, zaistniał, że Sokrates — „śniący jak susel” — nie daje oznak życia, a na bliższe rozpoznanie stanu rzeczy przerażony Arystomenes się nie zdobywa; zresztą, przynagla go konieczność ucieczki przed wymiarem (nie)sprawiedliwości.

Oprawczynie — zgodnie z intencją autora — działają z rozmysłem i wprawą, więc mimo iż swą ofiarę pozbawiają życia przez upuszczenie krwi i wyrwanie serca, nie pozostawiają śladów. Dlatego po przebudzeniu nie zastanowi Arystomenesa czystość w izbie. Meroe „dokonuje” mordu ze znanstwem; w szyję Sokratesa zagłębia miecz aż po rękojeść, buchającą krew zbiera do małego mieszka, tak, że „nawet jedna kropla jej nie uszła i nie zostawiła śladu” [14–15]. Arystomenes mówi:

Na to wszystko patrzyłem własnymi oczyma. Widziałem nawet jak ta czuła Meroe [...] wsunęła przez tę ranę rękę aż do samych wnętrzności i pogmerawszy tam wyciągnęła serce mojego nieszczęsnego kompana, z którego gardzieli przerżniętej rzeźnickim ciosem wydobywał się ino jakiś głos, a raczej słabe charczenie razem z krwawymi bąblami powietrza. [15]

Pantia zamyka otwór rany gąbką i obie wiedźmy wychodzą, zmoczywszy Arystomenesa „strasznie smrodliwą ciecżą”.

„Patrzyłem własnymi oczyma”, „widziałem nawet” — relacjonuje zdarzenia w gospodzie Arystomenes. „Naoczność” tę rozumie dosłownie, jako doświadczanie realności istnienia wiedźm oraz realności zarówno dokonanego przez nie mordu, jak i skutku morderstwa — śmierci Sokratesa.

W kwestionowaniu i równoległym promowaniu realności zdarzeń — stanowiącym podstawę konstrukcyjną tego fragmentu *Metamorfoz* — widoczny jest chwyt, który zadomowi się na stałe w literaturze późniejszej, rozpoznawalny u Gombrowicza ze szczególną intensywnością. Zdarzenia kreowane są jednocześnie jako zwidzenia senne i jako doświadczane na jawie: z jednej strony Apulejusz dozwala poznać działanie wyobraźni niby w jej bezpośrednim wytworze (we śnie Arystomenesa), pozwala sądzić, że zdarzenia są serią sytuacji wyśnionych przez Arystomenesa. (Wszak w finale części 16. księgi pierwszej pod Arystomenesem usiłującym samobójczą śmiercią uchylić się od niechybnego pomówienia o śmierć druha — bo któż uwierzyłby, że zabiły Sokratesa czarownice — urywa się wąty stryczek spleciony ze sparciałego sznurka, a niedoszły samobójca swym upadkiem z wysoka budzi śpiącego w najlepsze „nieboszczyka”; ponadto Arystomenes wypowiada znaczącą uwagę: „Nie bez kozery mówią poważni lekarze, że obżarstwo i pijaństwo ciężkie i okropne zmyły senne sprowadza. Ja także, żem sobie wczoraj wieczór nie żałował kieliszków, miałem noc paskudną, potwomości mi się jakieś zwidywały i okropności” [19].) Z drugiej strony jednak Sokrates rozstaje się z życiem z powodu rany zasłoniętej gąbką na czas jakiś, a zadanej mu przez Meroe mieczem w szyję. Sugestia zatem jest taka: zgodnie z zasadą rzeczywistości, iż realny (fizyczny) skutek musi mieć realną (fizyczną) przyczynę, nie mógł być śniony morderczy cios w serce, od którego — nic, że z opóźnieniem — ginie ugodzony nieszczęśnik. Ponadto zaraz po przebudzeniu (?), w rozmowie z Arystomenesem Sokrates jakby potwierdza realność niby-snu Arystomenesa mówiąc, że i jemu się śniło, iż był mordowany; odczuwa ból szyi i „serdeczne” dolegliwości. Jego doznania są zgodne z doświadczeniem Arystomenesa. Arystomenes śnił—nie śnił kaźń Sokratesa, towarzysz zaś na jawie cierpi ból szyi i serca, odpowiednio do ciosów zadanych przez widma (?).

Opowiadanie Arystomenesa o śnie jest utrzymane w tonie pogodnym, śmiechem podszyte. To wynika z okoliczności opowiadania, a raczej z funkcji, jaką ono pełni — należy przecież do tych „spraw dziwnych”, które się „wszystkim ludziom przytrafiają”, „dziwne i prawie niesłychane; opowiedz je jednak takiemu, co ich nie zaznał, to pewno wiary u niego nie znajdą” [21], „a jednak jak tego będziesz dochodził dokładniej, zobaczysz, że to są sprawy nie tylko dla pojęcia całkiem jasne, ale i całkiem możliwe” [5]. Intencją opowiadacza jest słuchaczy zadziwić, zabawić i przekonać: o prawdopodobieństwie nieprawdopodobnego. Hiperbolizacja to efekt ubarwiania historii, by ona stała się powabniejsza, bardziej uciechna, ale też bardziej przerażająca. Sen Arystomenesa pomyślany został tak, by odbiorca zakończył lekturę z niejasnym poczuciem niepewności, czy sen Arystomenesa był istotnie snem. Ta formuła prezentacji rojenia znajdzie poetyckie ujęcie w pytaniu Samuela Taylora Coleridge’a, współautora tomu ballad otwierającego epokę romantyzmu w Anglii:

Gdyby człowiek we śnie
przez ogród Edenu wędrował,
gdyby kwiat na znak prawdy w raju otrzymał,
i gdyby kwiat ten w dłoni rano ujrzał,
co by to wówczas znaczyło?⁴

Z niej będą korzystać twórcy epickich kreacji snów dziewiętnastego i dwudziestego wieku, jak Ernest Teodor Amadeusz Hoffmann w *Złotym garnku*, jak Bolesław Prus w *Nawróconym* czy Gombrowicz w *Ferdydurke*, co dowodzi aktualności antycznego wzorca, jest świadectwem swego rodzaju stylizacji tam, gdzie — pojawiająca się w świecie realnym przebudzonego bohatera rekwi-

⁴ Zagadnienie to ma swe odniesienie we fragmencie starej chińskiej prozy: „Ja, Czuang-Cy, śniłem, że jestem motylem, który polatuje to tu, to tam. Całym sobą, duszą, pamięcią i ciałem byłem motylem i nic nie wiedziałem o mym ludzkim życiu. Nagle się obudziłem i leżę teraz jako moje zwyczajne, człowiecze „ja”. Czy jestem człowiekiem, który śnił motyla, czy może jestem motylem, który śni, że jest człowiekiem”. Cyt. za: R. L. Woods, H. B. Greenhouse, *The New World of Dreams*. New York 1974 (przekład wolny).

zytornia *vide* marzenie senne — sugeruje współistnienie i współdziałanie, przenikalność rzeczywistości jawy i snu, ich wzajemną mobilność, przy pomocy której autorzy uchylają oczywistość rozdziału obu sfer, niewątpliwość istnienia między nimi granicy.

Analogiczna do „ośleń” — pod pewnymi warunkami — jest sytuacja narracyjna w ekspozycji powieści Gombrowicza:

We wtorek zbudziłem się o tej porze bezdusznej i nikłej, kiedy właściwie noc się już skończyła, a świt nie zdążył jeszcze zacząć się na dobre. Zbudzony nagle, chciałem pędzić taksówką na dworzec, zdawało mi się bowiem, że wyjeżdżam — dopiero w następnej minucie z biedą rozeznałem, że pociąg dla mnie na dworcu nie stoi, nie wybiła żadna godzina. Leżałem w męt-
nym świetle, a ciało moje bało się nieznośnie, uciskając strachem mego ducha, duch uciskał ciało i każda najdrobniejsza fibra kurczyła się w oczekiwaniu, że nic się nie stanie, nic się nie odmieni, nic nigdy nie nastąpi i cokolwiek by się przedsięwzięło, nie pocznie się nic i nic. Był to strach niebytu, niepokój niezycia, obawa nierzeczywistości [...].

Sen, który mię trapił w nocy i obudził, był wykładnikiem lęku. Nawrotem czasu, który powinien być zabroniony naturze, ujrzałem siebie takim, jakim byłem, gdy miał lat piętnaście i szesnaście — przeniosłem się w młodość — i stojąc na wietrze, na kamieniu, tuż koło młyna nad rzeką, mówiłem coś, sly-
szałem dawno pogrzebany swój głosik koguci, piskliwy, w-
działem nos niewyrośnięty na twarzy niedokształtowanej i ręce za wielkie — czulem niemilą konsternację tej fazy rozwoju po-
średniej, przejściowej. Zbudziłem się w śmiechu i w strachu, bo mi się zdawało, że taki, jak jestem dzisiaj, przedrzeźniam i wy-
śmiewam sobą niewypierzonego chlystka [...] A kiedy na do-
bre odzyskał świadomość i jałem przemyśliwać nad swym ży-
ciem, lęk nie zmniejszył się ani na jotę, ale stał się jeszcze po-
tężniejszy, choć chwilami przerywał go (czy wzmagał) śmie-
szek, od którego usta niezdolne były się powstrzymać. W po-
łowie drogi mego żywota pośród ciemnego znalazłem się lasu.
Las ten, co gorsza, był zielony.

Gdyż na jawie byłem równie nie ustalony, rozdarty — jak we śnie.⁵

⁵ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*. [w:] idem, *Dziela*. T. 2, wyd. J. B. Piń-
ski. Kraków 1989, s. 5–6; wszystkie cytaty za tym wydaniem.

874



007

Narrator opowiada o swoim przebudzeniu (stając się, podobnie jak Arystomenes, bohaterem własnej opowieści); nagromadzenie słów określających powrót bohatera do świadomości służy ekspozycji momentu „wytrącenia ze snu”. Chwila przebudzenia okaże się z czasem niby–przebudzeniem, w istocie — snem o przebudzeniu, „zamaskowanym” snem, jak w *Metamorfozach*. Tymczasem jednak narrator snuje swą opowieść ukrywając jej „hipnotyczną” naturę: „[w]le wtorek zbudziłem się o tej porze bezdusznej i nikłej”, „zbudziłem się w śmiechu i strachu”, „sen który mię trapił w nocy i obudził, był wykładnikiem lęku”, „kiedym na dobre odzyskał świadomość”. Te sformułowania budują aurę po–snu, naznaczonego owym Proustowym⁶ piętnem, gdy bohater znajduje się w stanie uwewnętrznionej hibernacji, i zachwianiu ulega „nieruchomość i pewność rzeczy narzucona im przez świadomość”, a myśl „[waha] się na progu czasów i kształtów” jeszcze nie odgadując swego rzeczywistego położenia i tożsamości. Końcowa fraza cytowanego fragmentu *Ferdydurke* ma zasadnicze znaczenie dla uchylecia jednostronności w eksplikacji całości; jest węzłowym momentem zbliżenia sfery rzeczywistej i śnionej, które odtąd będą się przenikać; sfera snu sygnalizowana sformułowaniami w rodzaju:

⁶ Zob. M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*. Tł. i wstęp T. Boy-Żeleński. Warszawa 1992. T. 1. *W stronę Swanna*. Rozdz. 1.

Gombrowicza i Prousta zbliża nie tylko pomysł konstrukcyjny powieści (przebudzenie bohatera jako zacyzn fabulamy), lecz także filozoficzna refleksja na temat formy, warunkującej i ograniczającej funkcjonowanie jednostki. Twórczość autora *Ferdydurke* jest wręcz zdominowana przez to zagadnienie, a Proust uczynił z formy problem centralny tworząc wizerunek Swanna: „[...] nie jesteśmy całością materialnie ukształtowaną, tożsamą dla wszystkich [...]; nasza społeczna osobowość jest tworem cudzej myśli. Nawet akt tak prosty, który zwiemy «widzieć znajomą osobę», jest po części aktem intelektualnym. Pozór fizyczny widzianej osoby wypełniamy wszystkimi pojęciami, które mamy o niej; a w ogólnym kształcie, jaki sobie tworzymy, pojęcia te mają z pewnością największy udział. W końcu wydymają tak dokładnie policzki, tak ściśle pokrywają się z linią nosa, tak skutecznie barwią dźwięk głosu, jak gdyby ów głos był jedynie przezroczystą powłoką, iż za każdym razem odnajdujemy te właśnie pojęcia, słyszymy je” [I 21–22].

Sen?! Jawa? Po co tu przyszedł [...] Jakim cudem wszystko, co było poprzednio, sny, wspomnienia, ciotki, męki, duchy, rozpoczęty utwór — streściło się w siedzenie belfra banalnego? Świat się skurczył w belfra. Stawało się to niemożliwe. [18]

Sen mara, bóg wiara, co się dzieje? [20]

I siedziałem w nierealnym nonsense jak we śnie. [20]

Miałem przeświadczenie, że gdyby choć na jedną chwilę rzeczywistość odzyskała prawa, nieprawdopodobna groteska mojej sytuacji rzuciłaby się w oczy tak jaskrawo, iż wszyscy krzyknęliby: Co robi tutaj ten mężczyzna?! [...] ale naokoło widniały same twarze wywichnięte, sprasowane i przenicowane [...] Sen? Jawa? [47]

Lecz Kopyrda nie odpowiedział ani słowa, tylko równymi nogami, jak stał, wyskoczył przez okno na podwórkę. Na podwórku dalej pogwizdywał przez zęby. Zostałem zdezorientowany. Co to było? Uchylił się. Dlaczego wyskoczył zamiast odpowiedzieć? Nie było to normalne. I dlaczego nogi — dlaczego nogi w nim wysuwały się na plan pierwszy, na czoło? Nogi miał na czole. Potarłem czoło ręką. Sen? Jawa? Ale nie było czasu na myślenie. [51]

Pytanie: „Sen? Jawa?” jest systematycznie stosowanym w powieści sygnałem wątpliwości bohatera, gdy świat wokół niego ulega deformacjom przekraczającym możliwe do zaakceptowania pojmowanie rzeczy. Jest wyrazem wahań Józia w sytuacjach granicznych — jego prób rozumienia absurdalności zachowań, wyglądków postaci, zmęczenia niedorzecznością zdarzeń. Jest tropem dla ustaleń dotyczących bytu świata przedstawionego.

Dla obu przedstawianych tekstów istotną wartość interpretacyjną ma rozpoznanie planu wyrażania i planu treści, przedstawiania i przedstawienia jako obszarów funkcjonowania jednej osoby w dwu różnych rolach — bohatera i opowiadacza. Bohater doświadcza rzeczywistości z perspektywy czasu teraźniejszego, żyje we śnie, narrator zaś referuje minione, wie (przeciwnie niż bohater) że bohater śni, a stosując prezentację sceniczną unaocznia przeszłość otwartą ku przyszłości, potencjalną, jakby nie zdarzoną

jeszcze, dąży do restytucji minionego. Za sprawą rozdziału kompetencji — doświadczenia i opowiadania — możliwa jest dwuimienna eksplikacja rzeczywistości przedstawionej, a w zakresie odbioru — „schizofreniczna” zdolność pojmowania świata jako realnego i nierealnego w równym stopniu. Lektura odbywa się w interpretacyjnym „rozszczerpieniu” — zdarzenia mają motywację fantastyczną — z punktu widzenia bohatera, i realistyczną (psychologiczną) — od strony narratora patrząc.

U Apulejusza i Gombrowicza sen — aczkolwiek opowiadany z perspektywy czasu minionego — jest w dwojaki sposób prezentowany: czytelnik (ale też i bohater/-owie) jest sytuowany w „realiach” śnienia *in statu nascendi*, ale przy zastosowaniu retrospektywnej narracyjnej dla zaaranżowania złudnej sytuacji podążania za zdarzeniem sennym.

W wypadku Apulejusza niezależnie od tego, czy ta dwojakość metod kreacji snów była zamysłem autora, czy tylko konsekwencją przypadkową (co mało prawdopodobne) tworzenia historii o człowieku, którego zgubna bezmyślność uczyniła osłem, a osła peregrynacja uczłowieczyła — jest dla złotej opowieści charakterystyczna. Dla określenia funkcji snu w *Metamorfozach* istotne jest oznaczenie statusu snu. W siedmiu spośród jedenastu ksiąg *somnia* są czynnikiem organizującym świadomość bohatera (bohaterów) lub (i) decydującym o kierunku zdarzeń. Funkcja najwcześniej prezentowanego przez Apulejusza snu — snu Arystomenesa — jest parenetyczna i dla powieściowej akcji istotna, podstawowa, ponieważ stanowi — w aspekcie konstrukcyjnym dzieła — motywację dalszych poczynań bohatera-narratora; notabene wszystkie powieściowe *somnia* określają ruch akcji — nie tyle poprzez nadanie kierunku zdarzeniom, co poprzez oznaczenie obszaru zainteresowań i przekonań (wiary) „opowiadacza”, bowiem funkcją snów — w planie fabularnym — jest w Apulejuszowych *Metamorfozach* motywowanie wiary Lucjusza (narratora) w czarodziejstwa, czarownice i w realność świata nadnaturalnego. Jednocześnie dzięki nim możliwa jest dalsza akcja (pokutnicza wędrówka bohatera-narratora, przegląd środowisk, panorama świata), bo gdyby nie sen, o którym Lucjusz usłyszał od Arystomenesa, zdarzenia nie pobiegłyby w kierunku Lucjuszowej przemiany w osła — nie byłby się wdał w sprawy czarnoksiężskie z Fa-

tis, służącą trudniącej się magią Pamfili, i nie byłby stracił ludzkiej postaci, bo nie posłużyłby się tajemniczą maścią. Opowiadanie Arystomenesa o czarownicach sprzyja utwierdzeniu w Lucjuszu wiary w czarownice i odnosi skutek mimo ostrzeżeń z kilku stron. Jest zatem konieczny dla ukształtowania tej części powieści, która ma się skończyć ośmieszeniem na wielką skalę niepoprawnego zabobonnika podczas święta Śmiechu. Analogiczną funkcję motywowania rzeczywistości przedstawionej ma sen/śnienie w *Ferdydurke*. Dziwność, absurdalność cielesnych przetworzeń, jakim ulegają bohaterowie (np. Józio nagle maleje w rozmowie z profesorem, co można rozumieć także metaforycznie jako utratę pozycji osoby dorosłej, wtłoczonej w szkolny schemat; jednej z matek na podwórku szkolnym uczeń kaleczy patykiem oko, co nawet jej „nie wadzi”), wszelkie niedorzeczności w funkcjonowaniu świata zdarzeń i postaci tłumaczą się realizmem marzenia sennego.

Chociaż szansa poznania pracy wyobraźni w jej bezpośrednim wytworze nie jest ani jedną z najważniejszych, ani z ważnych nawet cech Apulejuszowych czynności opowiadania snów, wolno widzieć w przyjętym przez autora sposobie aranżowania snów skonwencjonalizowaną formę literackiego uchwytowania ich rzeczywistości, formę, którą w tej postaci przejmą wieki następne wraz z wykształconym już nawykiem twórczym–odtwórczym sygnalizowania–percypowania granicy sen — jawa, jawa — sen.

Dzięki zabiegowi wycofania informacji wskazujących granicę snu i jawy autor osiągnął iluzję powtórnego doświadczenia. Gdy Arystomenes relacjonuje swój sen nie uprzedzając przygodnych słuchaczy o momencie, w którym sen ów się zaczął — jego wspomnienie snu uzyskuje status powtórzenia,⁷ powtórnego doświadczenia,

⁷ Na różnicę między wspomnieniem a powtórzeniem wskazał Søren Kierkegaard w opowieści miłosnej-filozoficznej *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinusa* (Tł., wstęp i przyp. B. Świdorski. Warszawa 1992.) „Powtórzenie i wspomnienie to ten sam ruch, lecz skierowany w przeciwne strony. To, co się wspomina — już było, powtarza się zatem «do tyłu». Zaś właściwe powtórzenie to wspomnienie zwrócone ku przyszłości” (ib., s. 50).

w którym dystans między czasem minionym i terażniejszością ztraca się. W przeciwieństwie do wspomnienia powtórzenie odwraca perspektywę „uczestnictwa” podmiotu w przeszłości. Minione pojawia się w podmiotowej świadomości z intensywnością równą intensywności niegdysiejszego doświadczenia i traci przeszłościowy charakter. Ten jego perfektywny wymiar ulega w planie subiektywnym stłumieniu, przesunięciu, zapomnieniu. Aktualizuje się „teraz i tutaj”, uobecnia się w dawnym porządku: ku przyszłości. Przeszłe odczuwane jest raz jeszcze, nie przetworzone i nie wzbogacone o nabytą wiedzę. Arystomenes tak relacjonuje spotkanie z Sokratesem i jego następstwa, że mężczyźni, którzy go słuchają, mają możliwość wraz z nim przeżyć od nowa tę historię, niejako uczestniczyć w niej zgodnie z jej przebiegiem, powtórzyć ją ze świadomością zbliżoną do autentycznej, pierwotnej, pierwszej i „dziewiczej” Arystomenesowej wiedzy, jaką miał o świecie, z którym się zderzył we śnie nie odczuwanym jako sen w chwili, gdy śnił przerażającą napaść i śmiertelne konsekwencje zbrodniczych działań sekutnic. Konstrukcja tekstu jest tak pomyślana, by lektura wyzwalała wystarczająco silny mechanizm empatii, stwarzając odbiorcy szansę doświadczenia snu Arystomenesa — nie tyle w odpowiadającym pierwotnemu przedmiotowym kształcie, co w emocjonalnym porządku, to znaczy w niewiedzy o tym, że rzeczywistość jest śniona, iluzoryczna, nieprawdziwa. Podobnie narrator *Ferdydurke* nie uprzedzając wydarzeń referuje je stopniowo, w scenicznym unaocznieniu. Funkcją snów w omawianych tekstach jest bowiem wyzwianie pierwotnej, autentycznej emocji (której podstawę stanowi przekonanie, że śnione jest realne, rzeczywiste), nie zaś perfekcyjna imitacja wyglądnów śnionych postaci i miejsc, chociaż w *Ferdydurke*, i ona bardzo zyskuje na znaczeniu. Obaj autorzy koncentrują się na odtwarzaniu emocjonalnego klimatu snu, aury przeżycia, które nie jest samoświadome zagarnięcie świadomości w marzenie senne. Odbiorca ma podążać za opowiadającym sen, współodczuwać narastający niepokój, przerażenie albo/i poczucie niedorzeczności towarzyszące śnidłu — nie zdając sobie sprawy, że pozaświadomie przekroczył sferę jawy, którą wbrew temu przeżywa jako pełnokrwistą realność. W tym względzie Gombrowicz posunął się dalej jeszcze — świadomie dezorientując odbiorcę:

[...] nagle w ustach zrobiło mi się gorzko, w gardle zaschło — spostrzegłem, że nie jestem sam. Był ktoś oprócz mnie w kącie koło pieca [...] — drugi człowiek w pokoju. Jednakże drzwi były zamknięte na klucz. Zatem nie człowiek, tylko zjawa. Zjawa? Diabeł? Strach? Nieboszczyk? Naraz poczułem, że nie nieboszczyk, ale żywy człowiek [...]. I znowu w ustach susza, bicie serca, zatamowanie oddechu — to ja sam stałem pod piecem. Tym razem nie był to sen — naprawdę pod piecem był sobowtór. [15]

Fragment jest dla *Ferdydurke* znamienity. Dążenie do zatarcia granicy między realnością a złudzeniem jest u Gombrowicza przesunięte ku iluzji rzeczywistości. Wprawdzie bohater funkcjonuje na zasadzie: śni, że nie śni, lecz narrator starannie opowiada rzeczywistość realną, przedstawia ją z perspektywy człowieka przekonanego o rzeczywistym charakterze zdarzeń. Gdy oznajmia: „nie był to sen”, wyraża niegdysiejsze swoje (bohatera) przekonanie na temat realności sytuacji. Jednocześnie w słowach: „tym razem” i „naprawdę” zaznacza się jego dystans do minionego i przejawia iluzjotwórcza intencja przeniesienia uwagi odbiorcy z siebie opowiadacza, który wie, że przedstawia imaginację, na bohatera, który doświadcza realności nierealnych zdarzeń. Podobny dystans między dawnymi (ze snu) emocjami i wiedzą (realną) o nich widoczny jest w ekspozycji powieści:

Sen, który mię trapił w nocy i obudził, był wykładnikiem lęku. Nawrotem czasu [...] ujrzałem siebie takim, jakim byłem, gdym miał lat piętnaście i szesnaście — przenieśliem się w młodość [...] Zbudziłem się w śmiechu i strachu [...]. [6]

Sen z przeszłości opowiadany jest teraz, lecz z perspektywy tamtego zdarzenia, z pozycji bohatera zanurzonego w sen, tyle że przekonanego o realności rojonych zdarzeń. Jednocześnie cytowane słowa są streszczeniem sytuacji narracyjnej. Narrator referuje wypełniające *Ferdydurke* marzenie senne, w którym ujrzał siebie młodzińca, a zdarzyło mu się to, gdy „przeszedł niedawno Rubikon nieuniknionego trzydziestaka” [6], gdy pozostawał w nastroju peł-

nego obaw mężczyzny o nie ustalonej w jego przekonaniu pozycji, żyjącego w poczuciu społecznego „nieoznaczenia”. Jego sen wynikał z owego niepokoju i ma freudowską naturę przejawiającą się w przeniesieniu życiowych lęków w symbolicznie upostaciowane rojenie. Pod względem rzeczywistych, psychologicznych umotywoowań sen Arystomenesa ma również podświadomościową wykładnię — przedsenne przerażenia bohatera eksterioryzują się w marzeniu sennym.

Istotne podobieństwa między utworami Apulejusza i Gombrowicza sprowadzają się do wykorzystania przez autorów analogicznego zabiegu prezentacji rzeczywistości niejako dwuimiennej ontologicznie — realistycznej w równym stopniu co śnionej. Sugerowane przebudzenie (Gombrowicz), bezsenność bohatera (Apulejusz) są mistyfikatorskim sposobem aranżowania świata po trosze rzeczywistego, po trosze nie. Oto zgodnie ze zwodniczym planem twórców czytelnicy poniewczasie odkrywają, że zdarzenia, które brali za rzeczywiste, wyśniły się bohaterom; czy wyśniły? — nie wiedzą na pewno. Niepewność zresztą nie jest konsekwencją niesprawnej percepcji, lecz także wymuszoną przez konwencję reakcją na konstrukcyjne skomplikowanie dwoistej rzeczywistości przedstawionej, która za sprawą technicznych zabiegów opalizuje snem i jawą pospołu.

Kilkunastostronicowy fragment *Metamorfoz* — swoista „miniatura oniryczna” — jest w zakresie struktury doskonale rozbudowana, nasycona elementami, które organizują klimat snu, a jednocześnie tworzą aurę realności, tak że oba plany są równoznaczące, chociaż z przewagą to jednego, to drugiego. W *Ferdydurke* zasadniczy schemat ewokacyjny marzenia sennego wyobszemiał w skomplikowaną strukturę. Jednak odmienności w zakresie realizacji rudymen tar nego wzorca nie stanowią o artystycznej dystynkcji omawianych tekstów. Każdy z nich jest wyrafinowaną aranżacją rzeczywistości, która istnieje w dwu wymiarach — na sposób palimpsestowych prześwitów, przezierań, uobecnień.

Zarówno w oślej peregrynacji, jak i w peregrynacji Józia moment zaśnięcia bohatera ma kardynalne znaczenie dla (re)konstrukcji świata przedstawionego, który unaocznia się — i znaczy (!) — za sprawą przeniesienia fabuły w rzeczywistość sennego rojenia.

Wydaje się uzasadnione twierdzenie, że realizm myślenia ewokowany w „surrealnym” sposobie mówienia, markowany niespójnością logiczną tekstu, ulotnością obrazu, chaosem osób i rzeczy w świecie przedstawionym, są z ducha Apulejuszowej propozycji artystyczno–estetycznej, aczkolwiek nie są z nią identyczne. Autor *Metamorfoz* nie aktywizuje języka, a samą strukturę tekstu wykorzystuje nieznacznie, dla zbliżenia wewnątrztekstowej rzeczywistości snu do naśladowanej rzeczywistości snu; nie naśladuje też morfologii śnienia, lecz — tymczasem — animuje taki świat rojenia, którego nie zapośrednicza wyraźnym wskazaniem granicy jawy i snu. Komplikuje tę rzeczywistość, uchyla jej uporządkowanie, wstępnie nie tłumaczy. Rzeczą odbiorcy jest ogamać przedstawione, rozpoznać porządkującą regułę organizacji i uzasadnić nieprawdopodobne. Za sprawą twórczego działania skupionego na usuwaniu rozdziału między śnieniem i realnością stanu czuwania Apulejusz przysposabia wzorzec użyteczny dla beletrystów po–antycznych; zatrzymają owe rysy charakterystyczne kreowania fikcji snu i następnie — niemal u schyłku tysiąclecia, w którego zaraniu wzorzec się ustalił — rysy te wyostrzą i pogłębią warsztatowo, by uczynić zadość dążeniu do pokonania problematyczności przekładu rzeczywistości snu na jej literacką, powieściową reprezentację, oraz tendencji usprawnienia techniki literackiego zapisu snu — na poły werbalnego, na poły niejęzykowego podmiotowego doświadczenia. Nie chodzi tu wszakże o znajomość romansu Apulejusza udokumentowaną przez autorów nowożytnych, którzy mieliby z jego dzieła bezpośrednio zaczerpnąć konstrukcyjny pomysł, ani nawet o to, że właśnie *Metamorfozy* stały się pierwowzorem dla późniejszych ujęć, lecz o starożytne początki konwencji, o potencjalną inspirację, w drodze bodaj nieumyślnego, bezwiednego przejęcia, możliwego na skutek przenikania do zbiorowej świadomości „onirycznego zamysłu” fabularnego antycznej — nie: Apulejuszowej — proweniencji.

Związku ze starożytnym źródłem wolno się dopatrywać we wszystkich tych kreacjach marzenia sennego, które zakomponowaniem, relacją: jawa — sen, specyficznym dla tej relacji wycofaniem informacji o przekraczaniu granicy między rzeczywistością rojenia

i czuwania oraz stanowiącym konsekwencję tych czynników klimatem niepokoju i niepewności w planie percepcji tekstu, związanym z nieoczywistością statusu „ontycznego” świata przedstawionego, zbliżają się *mutatis mutandis* do modelu zaproponowanego przez Apulejusza w opowieści o perturbacjach osła.

Koincydencje z modelem rzeczywistości snu opisanym na przykładzie *Metamorfoz* Apulejusza są w literaturze liczne i nie ograniczają się do epok bezpośrednio i niejako programowo związanych z antykiem. Porównanie mechanizmu przedstawiania snu w *Złotym osle* i w *Opowieści wigilijnej*, w *Przygodach Alicji w Krainie Czarów*, w *Zestawie do śmierci*, w *Ferdynurce* pozwala sądzić, że teksty te są wywiedzione z jednego wzorca. Zbieżność tę tłumaczy jedno z dwojga: bądź trwałość konwencji wypracowanej w antyku, bądź istota samego paradygmatu — będącego nieprzekraczalną dla umysłu, dla języka i (w efekcie) literatury, dyspozycją. Jednak faktem jest, że autorzy przed Apulejuszem sny streszczają⁸ (taka też jest i dziś praktyka potoczna), korzystają z formuł opisowych przedstawiania sennych rojeń („śniło mu się, że...”, „miałem sen, że...”, „jej sen był taki...”). Tymczasem *Metamorfozy albo Złoty osioł* prócz tych wprowadzających w sny fraz realizują inną formułę, dzięki której zatarciu ulega granica między jawą i snem, a odbiorca „traci poczucie rzeczywistości” bez wstępnych sygnałów przekroczenia granicy jawa — marzenie senne. Zatem zagadnienie to — pojawienie się receptury literackiej, wedle której o wejściu w sen podmiotu śniącego (bohatera, narratora) odbiorca—czytelnik zdobywa wiedzę nie wprost — ma aspekt historyczny, genetyczny. Nie od zawsze była twórcom znana. Homer wszędzie mówi wprost, że bohater zapada w sen, że śni, lub że wraca do rzeczywistości jawy, że się budzi lub że rozbudza go ktoś, coś. Apulejusz ten sposób informowania o przeniesieniu się bohatera (narratora) w sen komplikuje, uszlachetnia. Zamiast bezpośredniego wskazania: „oto rojenie, a to już nie sen”, posługuje się nieprawdopodobieństwem, którego narastanie utwierdza odbiorcę w przekonaniu, iż świat przedstawiony nie podlega już kontroli przy pomocy tzw. zasady rzeczywistości. Ta zaś metoda kreowania snu, którą posłużył się Apulejusz,

⁸ Zob. S. Tynecka-Makowska, op. cit.

ma swe antycypacje w hierofaniach bóstw we śnie, szczególnie w tych, w których jawa i sen, sen i halucynacja, półsen koegzystują, nieledwie przenikają się, gotowe przerodzić się jedne w drugie, jak w eposie Wergiliusza.

Uwzględniając powyższe, wydaje się uzasadnione twierdzenie o „odkryciu” czy też „wynalezieniu” omawianego wzorca, a nie o jego ahistoryczności, „odwieczności” i o jego istotowej cesze dyspozycyjności dla ludzkiego umysłu, które tłumaczyłaby jedność psychologii „ogólnoludzkiej”, „ogólnoludzka wspólnota psychiczno-mentalna”. W każdym razie zasięg i trwałość wpływów (nieuświadomianych, względnie — nie docenianych), jakie wywarły dzieła starożytnych w zakresie konstruowania rzeczywistości snu środkami dostępnymi sztuce słowa oraz inspirowania dążności do pokonywania ograniczeń wynikających z językowej natury twórczości literackiej, wydają się bezsporne.

Sen w literaturze ma dzieje rozległe, surrealistyczny *oniryzm* jest zaledwie ich fragmencikiem, zaś inne konwencje przedstawiania snu (właściwe na przykład autorowi z Madaury), nie były pozbawione estetycznych zalet i kulturowego znaczenia. Przyjęte przez współczesnych badaczy ukryte kryterium wartościowania oniryzmu⁹ — mimetyczne naśladowanie „faktycznej przyrody snu”, którego rezultatem miał być surrealizm — jest z gruntu krzywdzące i fałszywe. Epoka starożytna stworzyła własne sposoby ekwiwalentyzowania rzeczywistości marzenia sennego, nie mniej (choć inaczej) od współczesnych użyteczne i nie mniej interesujące. Ma też swój udział w konstytuowaniu onirycznej aury literackich dokonaniań przełomu XIX i XX wieku.

Wilhelm Humboldt twierdził, że język stanowi granice poznania, że myślenie to funkcja (pochodna) języka, tymczasem doświadczenie potoczne jest inne — człowiek doznaje więcej, niż potrafi wyrazić, nazwać. Konflikt między językiem i rzeczywistością jest dla

⁹ Zob. A. Mazur, *Tematy oniryczne w literaturze polskiej po roku 1863. Przegląd problematyki na wybranych przykładach*. „Pamiętnik Literacki” 1990 z. 1; idem, *Motyw snu w literaturze epoki pozytywizmu*. „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu. Filologia Polska. Studia i Szkice Literackie” 1988.

obu tych sfer istotowy, a daremność przekładu marzeń sennych na ich literacką reprezentację wydaje się jednym z argumentów zasadniczych na rzecz istnienia tegoż konfliktu. Twórcy coraz staranniej dobierają artystyczne środki, by granicę językowego pseudonimowania rzeczywistości, antagonizowania słów i rzeczy przekroczyć. Na tej drodze krok pierwszy uczynili starożytni. Opisany model Apulejusza prezentacji snu — polegający na takim symulowaniu snienia, że granica między rojeniem i rzeczywistością zostaje zatarta — stanowi podstawę dla tezy, że konwencja uchwytywania rzeczywistości snu bez wstępnych sygnałów granicy sen — jawa pozostaje w związku z łacińską tradycją, jako wówczas niebanalny wzorzec kreacyjny marzenia sennego.

Słowinia Tynecka–Makowska

MIĘDZY JAWĄ I SNEM — U ŹRÓDEŁ LITERACKIEJ KONWENCJI
(*FERDYDURKE WITOLDA GOMBROWICZA*
A METAMORFOZY APULEJUSZA Z MADAURY).

BETWEEN REALITY AND DREAM. AT THE SOURCE OF LITERARY
CONVENTION (*FERDYDURKE BY*
WITOLD GOMBROWICZ AGAINST METAMORPHOSES
OR A GOLDEN ASS BY APULEIUS OF MADAURA).

Summary

The main interest of these considerations focuses on the literary convention which got possessed by surrealism/oneirism, and yet, contrary to common beliefs, or even dictionary definitions, it is not a specific 20th century or even contemporary (going back to the 18th century) expression of a dream, but rather a very old descriptive technique used in creation of dream fantasies since the earliest literary epochs.

The main goal of the article is not to mark the cultural origins of the presented convention (though it might appear self-evident here), but to come to genological texts (selected not at random, but still in an arbitrary manner); the conclusions, in turn, are apparently vital for a synthesis and descriptions (produced by literary criticism) of a certain constructive mechanism of an oneiric nature.

A departure point and the subject of confrontation are to be *Ferdydurke* by Witold Gombrowicz and *Metamorphoses or A Golden Ass* by Apuleius Lucius — compared in order to bring to the light common features within the technique of dream expression and its functional similarity.