

Gurami mozaikowy dyryguje Beethovenem. Oniryczny panfikcjonalizm *Scen łózkowych* Adama Wiedemanna

Twórczość Adama Wiedemanna powiązana jest z muzyką na wielu poziomach. Zarówno w wierszach, jak i utworach prozatorskich artysta wielokrotnie i chętnie sięga po koncepty wywiedzione z muzyki. Co więcej, często organizują one nie tylko poziom znaczenia (według podziału Frédérique Arroyasa¹ – muzyka jako temat), ale i przenikają głębiej, organizując formę jego twórczości. Muzyczne elementy stanowią jedną z dominant pisarstwa Wiedemanna i jako takie są dość dobrze rozpoznane przez dyskurs akademicki. Sądzę, że w przypadku twórczości Wiedemanna, a przynajmniej jego *Scen łózkowych*², zasadne jest nawet mówienie o dominancie (muzycznej) w rozumieniu zaproponowanym przez Kristin Thompson (rozwijającym teorię Jurija Tynianowa). Tak pojęta dominantą stanowi

Główną zasadę formalną, którą dzieło lub zespół dzieł stosuje dla organizacji chwytów w pewien całokształt. [...] Dzieło wskazuje nam dominantę przez uwytknienie pewnych chwytów i umieszczenie innych mniej prominentnie. [...] Znalezienie dominanty dostarcza punktu wyjścia dla analizy³.

Wystarczy przypomnieć zamieszczony w książce *...widoki są niejadalne... O twórczości Adama Wiedemanna*⁴ artykuł Dawida Skrabka zatytułowany *Samples form, czyli Proteuszowy ból przemiany (rzecz o „Rozruszniku”)*⁵, wskazujący na wyraźną w twórczości tego pisarza metodę zestawiania fragmentów pochodzących z różnych dzieł (nader często muzycznych) i porządków artystycznych. Manifest Wiedemanna *Samplowanie jest wieczne* staje się według Skrabka wyrazem poglądów artysty na literaturę jako taką, będącą w istocie intertekstualną mozaiką coverów i form zapożyczonych, zmiksowanych jednak w niezwykle oryginalny sposób, czego przykładem chociażby wiersz *Cięgi* z tomu *Rozrusznik*. Zresztą sam artysta w wywiadach wielokrotnie i ostentacyjnie podkreśla swe zainteresowania czy nawet fascynacje muzyczne. Jest on autorem rozlicznych felietonów na tematy muzyczne, podejmował również teoretyczne kwestie związków muzyki z literaturą, by wreszcie zdradzić, że:

¹ Za. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 54.

² A. Wiedemann, *Sceny łózkowe*, Kraków 2005.

³ K. Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, Princeton 1998; cyt. za: T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999, s. 59. Co prawda, Thompson interesuje dominantą w filmie, ale skoro pojęcie to filmoznawstwo przejęło z literaturoznawstwa, to myślę, że może ono odbyć i odwrotną drogę.

⁴ *...widoki są niejadalne... O twórczości Adama Wiedemanna*, red. D. Skrabek, Warszawa 2007.

⁵ Tamże, s. 18–53.

Bez muzyki byłoby mi ciężko, choć nie jestem jednym z tych co nabożnie wkładają krążek do odtwarzacza i potem przez godzinę nic nie robią. Lubię sobie porównywać różne wykonania tego samego utworu, znajdować coś u Rossiniego czy Scelsiego, ale nie traktuję tego naukowo, tylko przyjemnościowo. Oczywiście muzyka dostarcza też przeżyć nadzwyczajnych, jakoś tam zmieniających człowieka od wewnątrz, czymś takim było pierwsze zaraz na początku liceum słuchanie *VIII Symfonii* Brucknera, potem koncerty Lutosławskiego, za którym przez jakiś czas jeździłem po całej Polsce, przyjazd Messiaena do Warszawy albo Richtera do Krakowa, ostatnio chicagowski koncert Pixies i występ kwartetu Arditti w Carnegie Hall (na którym był obecny sam Elliot Carter), a także zdobycie płyt z operą Thompsona do opery *Four Saint Gertrudy Stein*⁶.

No cóż, nawet dość dobrze obeznany z muzyką człowiek czuje się przy Wiedemannie ignorantem... Wcześniej jednak w tym samym wywiadzie pisarz na pytanie o funkcję spełnianą przez filiacje muzyczne w jego twórczości odpowiada:

Nie jest to żadna specjalna funkcja. Moja skłonność do demokratyzacji wszelkich dziedzin życia każe mi traktować muzykę na równi z myciem podłóg czy tam zębów, jedzeniem, ubieraniem. Jest to rzecz stworzona do uprzyjemniania nam życia⁷.

Wiedemann sam siebie określa demokratą, badacze zaś sytuują jego prozę bardziej w nurcie banalizmu lub banalizmu pozornego⁸. Autor *Wszędobylstwa porządku* słynie z mieszania porządków literatury i kultury wysokiej oraz popularnej. Ot, przytoczony powyżej koncept zestawienia na jednym poziomie Lutosławskiego z myciem podłóg jest małą próbką poetyki artysty.

Tym jednak, co najbardziej zaskakuje w *Scenach łóżkowych*, jak dotąd ostatnim zbiorze Wiedemannowych próz dostępnych w Polsce, jest specyficzne, nawet jak na tego artystę, tematyzowanie muzyki i muzyczności⁹. *Sceny łóżkowe* to dziennik senny, a może lepiej powiedzieć „nocnik” (myślę, że skłonny do groteskowych zabaw i mieszania wysokiego z niskim artysta nie byłby oburzony takim paragenologicznym ujęciem), ekscerpt zawierający zapisy snów, jakie autor miał lub, wstępnie powiedzmy, udaje, że miał na przestrzeni lat 1987–2000. Sny owe dotyczą różnych zjawisk, często powracają w nich obrazy polityczne (na co wskazywał Przemysław Czapliński¹⁰), migawki studenckiego życia, tematy artystowskie i właśnie muzyczne. Krytycy podkreślali, że uderzająca jest poetyka owych snów, odległa od wszystkiego co łączy się z oniryzmem. Wiedemann śni na zimno, lingwistycznie¹¹, beznamiętnie notując to, co mu się

⁶ Piękna wtopa. Z Adamem Wiedemannem rozmawia Dawid Skrabek, [w:] *...widoki są niejadalne...*, dz. cyt., s. 186–187.

⁷ Tamże, s. 186.

⁸ A. Morawiec, *Horror metaphysicus, czyli banalizm rzekomy. Uwagi o prozie Adama Wiedemanna*, [w:] *...widoki są niejadalne...*, dz. cyt., s. 93–122.

⁹ Oczywiście sięgam tu do koncepcji Andrzeja Hejmeja wyłożonej w pracy *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.

¹⁰ P. Czapliński, *Sennik polski według Wiedemanna*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 265 [14.11.2005], s. 16 [rec. *Scen łóżkowych* A. Wiedemanna].

¹¹ Ł. Jeżyk, *Jezyk w pościeli*, „Odra” 2006, nr 2. Cyt. za: www.czytelnia.onet.pl.

(sennie) marzyło. Łukasz Jeżyk zauważa, że sny Wiedemanna to oniryczne symulacje:

Autor projektuje i dowolnie modeluje rzeczywistość oniryczną, ale pozwala sobie na autoironiczny komentarz albo przekonanie o fikcyjności: „Tak to już jest na tym świecie, nic się nie da zmienić”. Literaturę i łóżko można zatem potraktować jako azyl bezpieczeństwa. Otulając się kołdrą i tekstem, narrator dodaje sobie animuszu i oswaja (albo usypia) realne niepokoje w warunkach bezpieczeństwa i życiowej prostoty¹².

Sądzę, że można postrzegać *Sceny łóżkowe* Wiedemanna – by pójść dalej tropem rozważań Jeżyka – jako sur-realizm oniryczny, powodujący swoisty oniryczny „efekt realności” utworu, zawierający w sobie równoczesny gest fikcjonalizacji i uwiarygodnienia opisywanych/kreowanych snów, tak by tym silniej wyeksponować kreacjonistyczny, panfikcyjny charakter prozy artysty. Muzyczne wątki zostaną w poniższych analizach potraktowane zatem jako interpretacyjny wytrych, pozwalający obnażyć opalizującą nie/referencjalność prozy autora *Sęk Pies Brew*, która, co ciekawe, ma szansę wyewoluować, a w zasadzie już ewoluuje w nowy gatunek literacki, pozwalający na jawnie konstruktywistyczne – otulone bezpieczną kołderką, jak powiada Jeżyk – oglądy rzeczywistości. Szczególnie istotne jest to, że podmiot literacki, posługując się kategorią dziennika sennego, a więc gatunku *stricte* intymistycznego, dokumentu osobistego, zawiera z czytelnikiem pakt autobiograficzny. Nie jest to jednak pakt w tradycyjnej postaci Lejeunowskiej¹³, a raczej ten doprecyzowany przez Małgorzatę Czermińską¹⁴ o element wyzwania, który okazuje się w tym przypadku kluczowy dla konstrukcji narracji. Wiedemann, korzystając z dobrodziejstw paktu autobiograficznego, zmuszającego czytelnika do uznania prawdomówności i referencjalności równocześnie, skutecznie „metamorfuje” – by ukuć termin będący kontaminacją metafory i metamorfozy – w obecności czytelnika. Nyczowe „ja” sylleptyczne¹⁵ stwarza się pod okiem nie-widzącego, bo „śniącego” wraz z Wiedemannem, odbiorcy.

Muzyczny cicer cum caule, czyli Yoko Ono z twaróżkiem

W snach Wiedemanna pojawiają się Yoko Ono, John Cage, Nick Cave, Violetta Villas czy Diamanda Galas, Puccini, Rossini, Verdi, Penderecki itd. Kolejnych muzyków zjawiających się w zanotowanych snach bez trudu odnajdziemy w dołączonym do owego dziwnego sennika spisie, wykazie nazwisk postaci, które śniły się autorowi. Dość to ekscentryczny zabieg, nawet jak na twórcę *Rozrusznika*. Idźmy więc dalej, sprawdzając, co „muzycznego” śni się autorowi

¹² Tamże.

¹³ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego faktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski i in., red. R. Łukas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

¹⁴ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznaczenie, wyzwanie*, Kraków 2000.

¹⁵ R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 7–27.

Scen łózkowych. Pod datą 14? (dodany przez autora pytajnik można uznać za zabieg kreujący efekt realności) marca 1993 znajdujemy taki oto zapis snu:

Byłem rybą. Uświadomiłem to sobie w sklepie muzycznym, zobaczywszy tam na ekranie młodego Casalsa (który przyszedł na miejsce starego), prowadzącego wykonanie *VIII Symfonii* Beethovena. Ja też dyrygowałem tą symfonią, ale wtedy byłem rybą. Urodziłem się jako ryba, jako gurami mozaikowy, ale specjalne urządzenia zainstalowane w akwarium umożliwiły mi odebranie normalnego ludzkiego wykształcenia, moje zdolności muzyczne objawiły się bardzo wcześniej i już w wieku 8 lat byłem dyrygentem orkiestry szkolnej (dyrygowałem za pomocą pyszczka, nie wąsami). A potem stałem się człowiekiem, nie wiem jak, nie pamiętam¹⁶.

Śniący pyta się następnie obsługi sklepu, jak to jest, że niektórzy rodzą się rybami, a potem stają się ludźmi. Sprzedawca odpowiada: „To są sprawy tajemnicze, nie ujawnia się tego byle komu”¹⁷. Ciąg dalszy tego snu opisuje wędrówki po kawiarniach oraz spotkanie w finale Jasia Gościńskiego, który „każe mi iść do tego sklepu muzycznego (gdzie Casals etc.)”¹⁸. Jak widać, Wiedemann śni ten sen w postaci pętli, z której nie sposób się wydostać. Zdziwiał fakt, że śniący/piszący nie pamięta, w jaki sposób stał się człowiekiem (metamorfozy i transgresje są ważnym tropem metafizycznym *Scen łózkowych*), chociaż pamięta, że koncertem dyrygował Casals. Skąd jednak owa przemiana w gurami mozaikowego? Zastanówmy się, czy da się ten sen zinterpretować, sięgając do Freuda i psychoanalizy? Można spróbować wyróżnić tu symbolikę i cztery etapy pracy marzenia sennego, czyli „zgęszczenie”, „przesunięcie”, „przeistoczenie myśli w obrazy”, „opracowanie wtórne”¹⁹. Dlaczego jednak w tym śnie autor/narrator/bohater staje się rybą i to właśnie gurami mozaikowym, popularną rybką akwariową? Ryba, to jak wiadomo symbol zmartwychwstania, śmierci, zbawienia, ale i milczenia²⁰. Może wyobraźnia senna podmiotu dokonała deprywacji zmysłów? Ryba milczy, ponieważ jest głucha, tak jak przecież ogłuchł Beethoven, którego *VIII Symfonią* Wiedemann w owym śnie dyrygował? Skąd natomiast gurami mozaikowy? Przepraszam, zacytuję Dantego: „wyobraźnia dalej nie sięga”...

Na trop kontaminacji podmiotu śniącego z Beethovenem naprowadza też liczba 8 – w tym wieku śniący, którego wyobraźnia opracowała całą alternatywną biografię, dyrygował orkiestrą. Taki element snu to efekt zgęszczenia, gdyż, jak wiadomo, Beethoven w tym wieku zaczynał koncertować. Można próbować analizować i inne fragmenty opisanego snu, nie oznacza to jednak jego wyjaśnienia, zgodnego z ideą psychoanalizy. Moim wysiłkom interpretacyjnym czynionym w odniesieniu do literackich snów Wiedemanna przychodzi w sukurs Paweł Dybel, który proponuje uznać marzenie senne za powieść, gdyż błędne okazuje się mniemanie, że „fikcja narracji marzenia sennego może

¹⁶ A. Wiedemann, *Sceny łózkowe*, dz. cyt., s. 39.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 41.

¹⁹ Z. Freud, *Praca marzenia sennego*, [w:] *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 2002, s. 124–133.

²⁰ Por. W. Kopański, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 364–365.

zostać objaśniona przez odniesienie jej do kontekstu realnych traumatycznych zdarzeń z przeszłości pacjenta, [...] fikcja znajduje tutaj swoje objaśnienie w innej fikcji, do której odsyła"²¹. Jedyłą miarą prawdziwości marzenia sennego jest ono samo. Lustro ustawione naprzeciw lustra odbija jedynie siebie samo. Symulacja czy nieumiejętność dotarcia do ukrytej materii snu autora, bo przecież „tajemnic nie zdradza się byle komu”? Na tym etapie rozważań celowo zawieszam to pytanie.

Zastanawia fakt, dlaczego Wiedemann, tak pieczołowicie rejestrujący w omawianym śnie wszelkie kolejne etapy wędrówki z baru do baru, poskąpił nam opisu swych umiejętności w roli dyrygenta czy też wrażeń z wysłuchania koncertu Cassalsa. Owa atrofia opisu impresji muzycznych czy prób przełożenia znaczenia i formy muzyki na marzenie senne jest symptomatyczna dla całego utworu. A przecież, jeśli wziąć pod uwagę badania frekwencyjne, co najmniej 1/3 pomieszczonych w owym senniku fragmentów jest „zrobiona” z muzyki. Muzyka jest, jak już wspominałam, tym, co Wiedemannowi najbliższe. Podmiot równocześnie śniący i narratorski traktuje obecne w społecznej świadomości elementy kultury muzycznej jako swoiste klisze, nastawione na wprowadzenie czytelnika wewnątrz własnej struktury sennej. Rozpoznanie kliszy: „*VIII Symfonia Beethovena*” (wystarczy prosta identyfikacja nazwy, brak stematyzowania utworu, jego opisanie czy użycia formy) pozwala na złudne poczucie referencjalności snu. Wrażenie uczestniczenia we wspólnej grze – a jak wiadomo Wiedemann jest mistrzem wielopoziomowych gier narracyjnych – pozwala na odczytanie tego sennego obrazka z uwzględnieniem jego zakorzenienia w świecie aktualnym. Skoro zaś teoretycy „muzyki literatury” (badający związki obu sztuk) napisali całe tomy na temat tego, czy w ogóle da się przełożyć wrażenie muzyki na materię słowną, to po co ma to czynić meloman Wiedemann? Wprowadziwszy czytelnika w obręb swego sennego uniwersum, wyrzuca go stamtąd natychmiast radykalnym gestem, albowiem, cytując ów sen, „To są sprawy tajemnicze, nie ujawnia się tego byle komu”²². Wiedemann świadom ograniczeń przekładu intersemiotycznego milczy, ponieważ wie, że każda próba może zostać uznana za nieudaną. Milczenie w tym zakresie jest dodatkowym czynnikiem semantyzującym, odwołuje się przecież do toposu niewyraźnego.

Profan nie ma pełnego wstępu do świątyni muzyki i Wiedemannowej rzeczywistości (sennej). Również inne Wiedemannowe sny celowo myślą lub zaciemniają tropy. Pod datą „3 grudnia 95” Adam notuje, iż wybiera się na koncert z trzema „obiema Martami”²³ – rozmiłowany w symbolice biblijnej czytelnik zaciera z uciechy ręce i ma wrażenie, że posiadał klucz do Wiedemannowej wyobraźni i kompleksów – na koncert, podczas którego będzie wykonywana muzyka Poulenca. Grać mają trzy panie, dwie na fortepianie, jedna na flecie prostym. Flecistka jest babcią pozostałych dwóch, „mimo to zresztą młoda i piękna”²⁴. W tym momencie aż chciałoby się powiedzieć, że spod materii

²¹ P. Dybel, *Marzenie senne jako powieść*, [w:] *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 197.

²² A. Wiedemann, *Sceny łóżkowe*, dz. cyt., s. 39.

²³ Tamże, s. 71.

²⁴ Tamże.

sennej wyziera symbolika celtyckiej potrójnej bogini, trzech wcieleń kobiecości: dziewicy matki i staruchy²⁵ lub greckich Mojr, trzech prządek losu. Te mityczne wyobrażenia to niewątpliwie wynik działania etapu złączenia pracy marzenia sennego. Dodatkowo, zamiast krosien greckich władczyń ludzkiego losu, pojawiają się instrumenty muzyczne. Babcia ubrana jest w spódnicę „zrobioną z okładek do kompaktów: z przodu Wagner i Verdi, z tyłu Beethoven”²⁶. Babcia chce pożyczyć Adamowi płytę z nieznaną pierwszą operą Wagnera, a tymczasem jedna z wnuczek – uwaga! obniżamy rejestr – „udaje się na zaplecze do kibla. Wybiega stamtąd z krzykiem, że w muszli jest robak. [...] Robak okazuje się kotem, zrobionym z włóczki. Wychodzi z kibla mokry, ociera się nam o nogi”²⁷. Na tym opis snu się kończy.

Dlaczego spódnica jest zrobiona z okładek Verdiego, Wagnera i Beethovena, przecież Francis Poulenc nie opierał się w swej twórczości na tych trzech mistrzach? Zadawanie tego typu pytań wewnątrz onirycznej kreacji nie ma najmniejszego sensu, gdyż jedyna możliwa odpowiedź brzmi: bo tak! Inny sen, datowany na „12 sierpnia 93”, rozpoczyna się od wysłuchania nikomu nieznannej pięknej piosenki Yoko Ono, która nie jest w żaden sposób dodatkowo określona, wiadomo jedynie, że znajduje się na płycie *London Jam* i towarzyszy Adamowi podczas spożywania smażonej kielbasy z twarogiem²⁸. Zaiste, prawdziwy i to nie tylko kulinarny *cicer cum caule*! Kiedy indziej zaś Kwartet Śląski gra utwór Kanczelego na ołówkach automatycznych („marzec(?) 96”),²⁹ s. 77), a sam Adam w innym śnie proponuje, by zagrać (być może *VIII Symfonię* Brucknera) na fortepianie wystawionym na strugi deszczu, bo właśnie umarł papież („13 czerwca 96”)³⁰.

Ma też Wiedemann sny muzyczne jeszcze bardziej ekstremalne i ekscentryczne. Przykładowo, w jednym ze snów znajduje się informacja, że Adam z przyjaciółmi wystawia operę (w jej wersji filmowej gra Violetta Villas), pod względem muzycznym podobną do kompozycji Albana Berga. W operze tej jednak nikomu nie chce się śpiewać³¹. W tym zapisie dostrzegłabym podnoszony przez Morawca³² rzekomy banalizm pisarstwa twórcy tomu *Sęk Pies Brew*. Jeśli bowiem już pojawia się jakaś próba przybliżenia, opowiedzenia rodzaju muzycznych rojeń autora, to wywodzi się ona z nurtu kultury wysokiej, co oznacza jednak najczęściej brak wspólnego pola referencji czytelników i autora. Ów ekskluzywizm jest zresztą immanentną cechą zapisanych snów, pojawiają się w nich licznie reprezentowani przyjaciele i znajomi autora, nieprzedstawiani bliżej, a jedynie sygnowani nazwiskiem. Zabieg ten nie może oczywiście dziwić w gatunku, jakim jest „zapis senny”, objawia jednak po raz kolejny markowany tylko porządek referencyjny i symulację znajdowania się z czytelnikiem obrębie wspólnej gry. Jeśli bowiem już jest to wspólna gra, to jedynie

²⁵ Por. np.: R. Graves, *Biała bogini*, przeł. I. Kania, Warszawa 2000.

²⁶ A. Wiedemann, *Sceny łóżkowe*, dz. cyt., s. 71.

²⁷ Tamże, s. 71.

²⁸ Tamże, s. 49.

²⁹ Tamże, s. 78.

³⁰ Tamże, s. 91.

³¹ Tamże, s. 143.

³² A. Morawiec, dz. cyt.

taka, w której właśnie Wiedemann rozdaje karty, podobnie jak w śnie opisanym pod datą „16 maja 96”, gdy gra z rodzicami w karty zaopatrzone w wizerunki słynnych śpiewaczek i głodujących Murzynów, zabawa polega zaś na skojarzeniu ich w pary³³. Sny Wiedemanna należałoby w zasadzie czytać z towarzyszeniem encyklopedii, oto bowiem autor wysłuchuje wykładu Michała Głowińskiego o Johnie Cage’u i Nam June Paiku („6 września 98”)³⁴, dodam, że w owym śnie Cage przemienił drzewo w dzieło sztuki, czyniąc z niego instalację z rur i kabli. Oczywiście, da się owo zgęszczenie snu rozsypać i uzmysłowić przesunięcie i kontaminację, Cage to muzyk eksperymentalny, twórca słynnych 4.33 sekund ciszy, a Nam June Paik to słynny performer, kompozytor, twórca słynnych instalacji multimedialnych. Jest to jednak ścieżka prowadząca donikąd.

Marek Zaleski w odniesieniu do *Wszędobylstwa porządku* zauważa, że twórca prowadzi ostentacyjną, wzmożoną intertekstualnie grę, polegającą między innymi na odwoływaniu się do stereotypów, co oznacza, jednak, że

Są [one] jedynie metaforami i maskami czegoś innego, niekiedy wzniosłego, niekiedy dziwnego. [...] Są to sygnały przekornej obecności autora, który jakkolwiek lichym dysponowałby materiałem ani na chwilę nie zamierza rezygnować z praw pana i stwórcy swego świata ze słów, świata jednak innego aniżeli ten, który z pozoru jest opisywany³⁵.

Poetyka *Wszędobylstwa porządku* i *Scen łóżkowych* jest zresztą dość podobna. Wiedemann, tworząc oniryczny dziennik, poczyna sobie śmiało z czytelnikami, multiplikując bezlitośnie swe własne byty. Marcin Wilk w analizie *Scen łóżkowych* zauważa, że w utworze dokonuje się

ciągła gra pomiędzy podmiotem rzeczywistym a podmiotem śnionym, pomiędzy podmiotem śnionym a podmiotem akceptującym rzeczywistość senną i wreszcie pomiędzy podmiotem akceptującym śnioną rzeczywistość a podmiotem, który trzeba stwarzać³⁶.

(S)konstruuj się sam, czyli śni mi się świat

Do czego prowadzi ta gra, zbudowana na symulowanej jedynie referencjalności materii snu, prowokująca do uznania *Scen łóżkowych* za czystą, choć pieczołowicie stylizowaną na dokument kreację? Wydaje się, że Wiedemannowe *Sceny łóżkowe*, już na poziomie tytułu podkreślające teatralność i marionetkowe wykorzystanie znanych osób, przewijających się przez literackie łóżko autora *Samczyka*, pozwalają na dostrzeżenie w tym utworze manifestu konstruktywizmu. Panfikcjonalizm prozy Wiedemanna da się odczytać zgodnie z postulatami takich badaczy jak Siegfried J. Schmidt, Ernst von Glasersfeld czy

³³ A. Wiedemann, *Sceny łóżkowe*, dz. cyt., s. 86.

³⁴ Tamże, s. 170–171.

³⁵ M. Zaleski, *Niechybność tego i owego*, „Res Publica Nowa” 1998 nr 7/8, s. 105–106.

³⁶ M. Wilk, *Tombolo o „Scenach łóżkowych” Adama Wiedemanna*, [w:] ...widoki są niejadalne..., dz. cyt., s. 138–165.

Steven Tötösy de Zepetnek, uznających metaforę, fikcję i narrację za podstawowe żywioły konstruowania świata. Świat podmiotu jest rodzajem konstrukcji, korelatem obserwacji i jest on – czyli świat – nieosiągalny, bo wszystkie systemy zamknięte są autopojetyczne, samosterowne – nie odwołują się do niczego poza samymi sobą³⁷. Glaserfeld twierdzi, że umysł organizuje świat poprzez organizację siebie³⁸. Tożsamość jest wytwarzana i konstruowana, a narracja przejmuje rolę siatki gwarantującej migotliwy i złudny sens. Fikcyjny charakter wszelkich konstruktów myślowych to według Anny Łebkowskiej³⁹ najkrótsza definicja panfikcjonalizmu, jednego z najciekawszych i najbardziej wpływowych nurtów humanistyki współczesnej. „Fikcja stanowi uprzywilejowaną metodę opisania na nowo rzeczywistości” – powiada Paul Ricoeur⁴⁰, zaś Schmidt przyznaje prawo podmiotom, czyli żyjącym systemom autopojetycznym do funkcjonowania wyłącznie w świecie „modeli rzeczywistości”. Najpełniej ów fenomen funkcjonowania w świecie odsłania literatura, ponieważ jest „jedynym miejscem, w którym konstrukcja modeli świata jako taka podlega tematyzacji⁴¹”. Przy takim ujęciu pytanie McHale'a, „w którym ze światów jestem”⁴² staje się konstytutywnym pytaniem literatury, jako formy urządzenia się w świecie⁴³. Schmidt mówi natomiast, że

Rzeczywistość to obszar opisów/reprezentacji, a nie zbiór obiektywnie istniejących przedmiotów. Każdy opis zawierać musi jednak w sobie instancję obserwatora [...] Człowiek jest w stanie poznać jedynie to, co sam stworzył. , Dlatego świat, w którym człowiek żyje, jest i musi być taki, jaki jest, **ponieważ** człowiek **takim** go stworzył⁴⁴.

Oniryzm *Scen łóżkowych* śmiało igra sobie z referencjalnością. Wykorzystywanie klisz i stereotypów świata aktualnego stanowi w gruncie rzeczy jedynie fałszywe do niego odniesienie. Identyfikacja nazwiska czy tytułu dzieła muzycznego to zbyt mało, by znaleźć się wewnątrz tego samego uniwersum co autor/narrator/bohater *Scen łóżkowych*. Co więcej, czytelnik znajdujący się w onirycznym łóżku Wiedmanna musi zachować daleko idącą ostrożność, gdyż w przeciwnym razie gotów uwierzyć, że *Romeo i Julię* napisał Strindberg⁴⁵, a Nałkowska była zakochana w Gombrowiczu⁴⁶. Ów efekt realności *de facto* fałsyfikuje referencjalność jakiegokolwiek rzeczywistości poznawanej/stwarzanej/

³⁷ Por. *Konstrukttywizm w badaniach literackich. Antologia*, red. E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski, Kraków 2006.

³⁸ Podaje za: A. Skrendo, *Tożsamość w perspektywie konstrukttywizmu*, [w:] *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 61.

³⁹ A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001, s. 80

⁴⁰ P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*; cyt. za: A. Łebkowska, dz. cyt., s. 87.

⁴¹ S. J. Schmidt, *The Fiction is that Reality Exists*, „Poetics Today” 1984, vol. 5:2, s. 265; cyt. za: A. Łebkowska, dz. cyt., s. 98.

⁴² B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, oprac. i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1997, s. 350.

⁴³ J. Madejski, *Konstrukttywizm E. Von Glaserfelda*, [w:] *Konstrukttywizm w badaniach literackich*, dz. cyt., s. 127.

⁴⁴ S. Schmidt, *Od tekstu do systemu*, dz. cyt., s. 204 (podkr. autora).

⁴⁵ A. Wiedemann, *Sceny łóżkowe*, dz. cyt., s. 28.

⁴⁶ Tamże, s. 75.

opisywanej przez podmiot. Jak powiadają konstruktywiści, te same dane wejściowe, na skutek innego doświadczenia, mogą stworzyć i tworzą miriady światów. Nasz świat jest taki, jakim go sobie stworzyliśmy, to wystarczające uzasadnienie groteski, absurdu czy fantazmatyczności narracji. Po co w takim razie Wiedemann sięgnął po poetykę oniryzmu? Być może właśnie po to, by skusić nas do sięgnięcia po zdobycze psychoanalizy, po narzędzia interpretowania marzenia sennego, wciągając nas tym samym w autopojetyczną, tekstualną pułapkę. Przecież płaszczyk oniryzmu jest tu tylko wygodną techniką przesunięcia pola poznania i tolerancji dla fikcyjnych wybrzków podmiotu odrealniającego czy – według konstruktywistów – właśnie urealnającego świat.

Pakt autobiograficzny zawarty na początku, wzmocniony jedynie konwencją snu *ex definitione* nieprzystającego do świata zewnętrznego, gwarantuje Wiedemannowi spolegliwych czytelników. W *Scenach łóżkowych* oniryzm to wygodny sposób mówienia o doświadczanej rzeczywistości, tak samo przefiltrowanej przez autorskie, wiecznie samo-stwarzane/stwarzające „ja”, jak sen jest przepuszczaniem świadomości śniącego przez filtr nieświadomości. Dówód? Zarówno sen, jak i konstruktywistycznie opisywana/kreowana rzeczywistość okazują się tak samo dyskretne dla innego podmiotu. Powtórzę, że skoro marzenie senne jest jak powieść, powiada Freud, a za nim Dybel, to, co jeśli cały świat jest jak marzenie senne? Życie jest snem, podpowiada Calderon de la Barca, snem konstruktywisty – rzec by można.

Tekstualne metamorfozy, czyli z robaka w motyla

Co ciekawe, Wiedemannowski oniryczny sposób mówienia o rzeczywistości znalazł kontynuatorów. Sam Wiedemann nie skończył swych zapisów wraz z wydaniem *Scen łóżkowych*. Otóż w numerze czasopisma „Rita Baum”, opublikowanego wiosną 2002 roku znajdziemy kolejne, nieumieszczone w książce sny. Ostatni pochodzi z 12 stycznia 2002 roku, a pod nim znajdują się dwa sny Romana Brambosza, dedykowane (sic!) Julii Siwickiej. Jeśli można śnić techniką Wiedemanna, zaś nawet pobieżna lektura owych zapisów dowodzi tego faktu, a ponadto sen dedykować, to jesteśmy w samym jądrze literackości. Co więcej, w internetowym wortalu literackim www.niedoczytania.pl znajduje się cykl zatytułowany *Sny z nazwiskami*, w którym Maciej Gierszewski, „spowiada się ze swoich snów z pisarzami”. Zwracam uwagę na słowo „spowiada”, fingujące gwarancję prawdziwości. W kolejnych odcinkach cyklu znajdują się sny „pióra” innych ludzi, ułożone podług wspólnej postaci-tematu. I tak na przykład o Bogdanie Zadurze śnią Adam Wiedemann (to fragment ze *Scen łóżkowych*), ale i Edward Szewczyk czy Tomasz Pasewicz. Cały cykl zdradza silne pokrewieństwo z Wiedemannową poetyką i stanowi tak naprawdę fikcyjne wariacje na temat sławnych ludzi, oderwany od prawideł mimetyzmu ciąg językowych wariacji. W takim układzie „zapisy oniryczne”, jak widzi je Wiedemann, stają się czynnikiem paragenologicznym, gdyż wspólną mają i poetykę, i temat. Oniryczna maska, a w istocie świadomie konstruktywistyczna narracja, to znakomite

narzędzie literackiego stwarzania siebie i świata, oraz wciągania innych ludzi w obręb własnego światotwórstwa⁴⁷. Jest wreszcie socjologicznym wyrazem pozostawania może nie tyle w jednej wspólnocie interpretacyjnej, ile każdorazowego jej ustanawiania i stwarzania na podstawie – jak mówią konstruktywiści – systemu literatury⁴⁸.

Podmiot stwarza sam siebie, Wiedemann przechodzi tekstowy ciąg metamorfoz. Nie bez kozery jednym z najczęściej powracających w *Scenach łóżkowych* motywów jest metamorfoza, najczęściej w robaka czy rybę. Kafkowskie czy Schulzowskie tropy nie są jedynymi dostępnymi: robak jako abiekt⁴⁹, czyli zwierzę kulturowo nieczyste, wywołujące odrazę ma też swe znaczenie metafizyczne. *Numinosum* to zarówno lęk, odraza jak i zachwyty. Ta emocjonalna triada jest tu kluczowa, na naszych oczach bowiem autor przechodzi symboliczną przemianę i wydaje mi się, że w tym momencie tradycyjna symbolika znajduje swe zastosowanie. Otóż, sen pierwszy przynosi lęk przed śmiercią, wyobrażoną w postaci krowy, ostatni zaś sen pomieszczony w *Scenach łóżkowych* kończy się słowami: „Coo, nie wiedzieliście, że jestem motylem?”⁵⁰. Przemiana z robaka w motyla, zrzucenie kokonu, owo przepoczwarzenie wieńczące książkę dokonało się na naszych oczach i przy wydatnym udziale czytelnika. Wiedemann, tworząc sur-realistyczne, oniryczne wizje stwarzał się na naszych oczach w licznych Proteuszowych przemianach, by w końcu okazać się motylem, symbolizującym dążenie do światła, nieśmiertelność, zmartwychwstanie⁵¹. Motyl jest też symbolem duszy, ponieważ motyl/ćma to po grecku *psyche*; dusza uwolniona z okowów *somy*, dusza, która skonstruowała się sama poprzez oniryczne kreacje. Sen przecież *ex definitione* uwalnia duszę z więzienia materii, zwalniając ją tym samym z przyziemnego obowiązku dychotomii prawdy i fałszu, dokumentu i fikcji. Wolny jak motyl Wiedemann, twórca *Scen łóżkowych*, wykorzystujący poetykę snu, zakładającą rozluźnienie wszelkich reguł mimetyzmu i prawdopodobieństwa, mówi nam „o tym, co istnieje” – o sobie samym, kreowanym. Posługując się sformułowaniem, „mówi o tym, co istnieje”, odwołuję się do etymologii słowa *oneiros* (*on* – to, co istnieje; *eiros* – mówić), co podkreśla po raz kolejny wspomnianą wyżej funkcjonalność poetyki oniryzmu jako maski rzeczywistości, poetyki mówienia o własnym świecie. Wiedemann uleciał na naszych oczach jako motyl, czy to może właśnie dlatego od roku 2005 prozatorsko milczy⁵²? W *Scenach łóżkowych*, onirycznych zapisach, był motylem, a może w zasadzie ćmą, czyli po grecku *psyche*, skoro sny to *domena nocy*. Kim następnie stanie się *Psyche*? Może *Amorem*?

⁴⁷ Zob. N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 1997.

⁴⁸ S. J. Schmidt, *System literacki końca XVIII wieku jako samoorganizujący się system społeczny*, przeł. P. Wolski, w: *Konstruktywizm w badaniach*, dz. cyt., s. 221, 225.

⁴⁹ Por. J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1980.

⁵⁰ A. Wiedemann, *Sceny łóżkowe*, dz. cyt., s. 192.

⁵¹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 236–237.

⁵² W roku 2007 w Ljubljanie ukazała się książka *Prizori iz postelje*, będąca przekładem *Scen łóżkowych*.

Summary

Natalia Lemann

Pearl Gourami is conducting Beethoven's music. Oneiric panfictionalism in Adam Wiedemann's *Bedtime scenes*

The paper discusses musicality of *Sceny łózkowe (Bedtime scenes)* by Adam Wiedemann understood as the constructive and topical dominant of the book. The writer's 'dream diary' (including a 'testimonio' notation of dreams from 1987 to 2000), simulating the poetics of a personal document, in fact draws the reader into multilevel intertextual games. The consequent amalgamation of high and pop culture and the poetics of collage or sampling organize the dreams records of *Sceny łózkowe*. The author analyzes Wiedemann's work as a manifesto of panfictionalism and constructivist 'world making' (cf. Siegfried J. Schmidt, Ernst von Glasersfeld, Steven Tötsöy de Zepetnek, Nelson Goodman). This in turn results in revealing the false referentialism or, more precisely autopoietic self-referentialism of Wiedemann's writing, thus showing how unuseful traditional psychoanalysis and interpretation of dreams are for analyzing the manifestly constructivist fabric of the writer's humorous and grotesque oneiric projections