

Andrzej Bogusławski

Właściwości pragmatyczne wyrażeń równoznacznych : projekt schematu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 64/3, 121-151

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

re tłoczą się ku niemu [tj. poecie] z głębi wieków”¹⁸, tekstu, który stara się te znaczenia — w formie możliwie wiernej, nie skażonej przez świadomość interpretującą — ujawnić i przekazać, tekstowi pojętemu jako gra podświadomości (obrazy ujawnione we śnie, w marzeniu, w procesie powstawania i zderzania się z sobą asocjacji) i świadomości (organizacja wspomnienia, wytrącanie obrazów z ich naturalnego porządku, w jakim ujawniły się we śnie, lub kontaminacja elementów wielu — odległych w czasie — zajęć psychicznych czy wreszcie „wtłoczenie” ich w inne struktury, np. filmu). Argumentacja Brzękowskiego zmierza więc nieustannie do przeciwstawiania „ujawnianiu” — organizowania.

Cytowany uprzednio fragment szkicu Brzękowskiego jest jednak skierowany także przeciw „redukcjonizmowi psychicznemu” surrealizmu, przeciw „wąskości”, niezwykle szczupłemu „zakresowi fantazji nadrealistycznej”, ograniczonej do takich elementów, jak „freudyzm, nadrealność wydarzeń i obrazów, histeria, sen itd.” (103). Opozycja ta kryje się zresztą w analizowanym wyżej przeciwstawieniu ujawniania i organizowania. Tekstowi, który byłby ujawnieniem „życia podświadomości”, przeciwstawił Brzękowski taki tekst, który ukazywałby dialektykę zajęć psychicznych, związku świadomości i podświadomości. Jak się wydaje, opozycja „wyobraźni integralnej”, pełnej, i „wyobraźni cząstkowej” była dla Brzękowskiego szczególną realizacją innej, szerszej opozycji: opozycji osobowości pełnej i osobowości cząstkowej. Mówiąc metaforycznie: w tym zakresie metarealizm był kontaminacją koncepcji człowieka zawartej w wierszach z okresu *Tętna* (a więc człowieka, którego życie psychiczne zdeterminowane jest statusem społecznym, zredukowane do tych zachowań, które wyznaczają jego funkcję w zbiorowości) z koncepcją człowieka zawartą w tekstach surrealistów (a więc człowieka, którego życie psychiczne zdeterminowane podświadomością, interpretowaną w myśl Freudowskiej psychoanalizy).

Metarealizm można więc traktować jako szczególną formę dialogu z nadrealizmem, dialogu z pozycji poetyki sformułowanej przez Peipera. Koncepcję poezji opartej na ambiwalencjach. Niekonkretność, niekontrolowalność przeżycia — konsekwencja budowy; nielogiczność asocjacji — logika artystyczna tekstu poetyckiego; temporalność przeżyć — statyka ich słownego zapisu. Opozycje te można z kolei traktować jako opozycje genezy i realizacji, jako przeciwstawienie pozbawionej rygorów wyobraźni rygorom obowiązującym w rzeczywistości przedstawionej. Wpisana w te teksty koncepcja osobowości poetyckiej byłaby wypadkową obu wyjściowych propozycji. Nieskrępowanej — intencjonalnie — wolności surrealizmu Brzękowski przeciwstawił wolność jako funkcję odpowiedzialności. Osobowości egzystującej poza społecznymi rygorami i zo-

¹⁸ A. Breton, *Les Vases communicants*. Cyt. za: Janicka, *op. cit.*, s. 239.

bowiązaniem przeciwstawił osobowość egzystującą wewnątrz określonego systemu, która akceptuje obowiązujący tu system wartości. Rygory formalne, obowiązujące w rzeczywistości przedstawionej, mogły być odmienne od rygorów obowiązujących w rzeczywistości przedmiotowej, funkcjonowały bowiem nie jako odbicie (przeniesienie), ale jako analogia; podobnie dynamiczna równowaga immanentnych i zewnętrznych motywacji struktury tekstu poetyckiego byłaby funkcją indywidualnych (podświadomych) i społecznych (a więc wynikłych ze społecznego statusu jednostki) motywacji życia psychicznego. Inaczej: metarealizm byłby propozycją poetycką zakładającą — na planie społecznych uzasadnień rzeczywistości przedstawionej — dynamiczną równowagę między człowiekiem pojętym jako istota społeczna a człowiekiem pojętym jako immanentna integralna osobowość psychiczna („wszechświat psychiczny”); na planie motywacji wewnątrzpoetyckich odpowiednikiem tej relacji byłaby opozycja genezy i realizacji.

Sposoby organizacji rzeczywistości przedstawionej

Na planie konstrukcji odpowiednik analizowanych uprzednio opozycji stanowiła konstrukcja, których kształt był właściwy tylko tekstom poetyckim, nie mających odpowiedników w innych dziedzinach sztuki (taka swoista konstrukcja to Peiperowski „poemat rozkwitający”) i konstrukcji zapożyczonych. Te ostatnie motywowane są nie tylko wewnątrzpoetycko, odwołują się także do rzeczywistości już uprzednio zinterpretowanej, zastygłej w konstrukcyjnych schematach (np. w schemacie filmu niemego). Jest to, oczywiście, odejście od Peiperowskiego postulatu „rytmu własnego”, będącego „na usługach wyłaniającego się zdania i następujących po nim zdań”¹⁹, rytmu, który był nośnikiem i hierarchizatorem znaczeń, a więc odejście od „integralnie poetyckiej” motywacji rzeczywistości przedstawionej. Dopiero jednak „wpisanie” w tekst znaczeń spoza niego, stworzenie konstrukcji, która byłaby strukturą otwartą na sygnały płynące z zewnątrz, konstrukcji dającej się w pełni wyinterpretować tylko wówczas, jeśli uwzględnimy system wielorakich powiązań z rzeczywistością pozatekstową, znaczeń, do których tekst aluzyjnie lub parodyjnie się odwołuje, umożliwiło pełną realizację postulatu maksymalnej ekonomii słów. Inaczej niż u Przybosia, gdzie uruchomienie polifonii znaczeniowej następowało na drodze operacji słowo- i zdaniotwórczych, u Brzękowskiego (którego poezja znała i tę możliwość) następowało to przede wszystkim na drodze operacji konstrukcyjnych. Odwołania się do sposobów konstrukcji przejętych z innych dzie-

¹⁹ T. Peiper, *Rytm nowoczesny*. „Kwadryga” 1929/30, nr 3/4. Cyt. za: *Tędy*. Warszawa 1930, s. 88.

dzin sztuki (np. filmu) lub rzeczywistości (np. snu) są więc motywowane wewnątrzpoetycko; nie idzie tu m. in. o zbudowanie wiersza na ślad ującego strukturę filmu czy powielanie struktury snu, ale o uczynienie z tej konstrukcji — dodatkowej wartości znaczącej. Było to, oczywiście, dziedzictwo myśli Peiperowskiej, hasła: „forma także jest treścią”²⁰, forma z n a c z y.

Wśród struktur, nazwijmy je tak, heteronomicznych dominują dwie: struktura filmu i struktura snu. Obie zresztą krzyżują się ze sobą, w obrębie tekstu łączą się ze strukturami autonomicznymi (np. polifonią znaczeniową wyzwoloną na drodze operacji słowotwórczych, najczęściej przez posługiwanie się homonimami lub przekształcanie struktur metonimicznych). Przykłady, które niżej analizuję, są stosunkowo najbardziej „czyste”, ujawniają największą stosunkowo zależność od wzorów zapożyczonych.

Struktura filmu

Odwolania do poetyki filmu występowały już w tomie *Tętno* (wiersze *Pędzący film* i *Mityng*). Był to jednak film „zwerbalizowany”, chodziło raczej o opisanie możliwości, które film stwarza, niż ich wykorzystanie, bardziej o efektowną metaforę (świat jako film) niż zbudowanie rzeczywistości przedstawionej, opartej na wzorcach strukturalnych filmu. Wiersze te są sygnałem raczej niż realizacją. Przypominamy je jedynie dlatego, by wskazać ciągłość doświadczeń.

Wiersz *walka policji z bandytami* (w: *na katodzie*) jest jedną z najwcześniejszych prób wykorzystania struktury filmu; zanim spróbujemy przeanalizować zasadnicze cechy tego typu konstrukcji, poddamy analizie jego szczególną realizację. Oto tekst wiersza:

WALKA POLICJI Z BANDYTAMI

Warszawa, 12. 6. telef. wł.

o godz. 23 w alejach ujazdowskich koło belwederu
jan szelązek urzędnik prywatny zamieszkały w angielskim hotelu
został napadnięty przez 2 zamaskowanych osobników i groźbą rewolweru
został zmuszony do oddania portfela
z sumą 5.000 złotych

na odgłos zbliżającego się policjanta rabusie uciekają
policjant wzywa ich do poddania się, bandyci strzelając
wskakują do auta i jadą

²⁰ Peiper, *Nowe usta*, s. 31.

za miasto w towarzystwie czekającej na nich kokoty
dotąd policji nie udało się odkryć ich śladów

Pozornie mamy tu do czynienia, podobnie jak w *Kronice dnia Peipera*, ze stylizacją na język gazetowej informacji, w istocie jednak oba style się tu przenikają. Odwołania (parodyjne) są dwukierunkowe. Język, słownictwo są gazetowe, metoda konstrukcji — filmowa. Anegdota wiersza odwołuje się do gazetowej kroniki kryminalnej i do niemych filmów detektywistycznych.

Już konstrukcja czasowa utworu, jego wyraźna trójdzielność, wskazuje na wielokierunkowość tych odwołań. Pięć początkowych wersów to czas przeszły, relacja; cztery następne — jeśli odrzucimy możliwość *praesens historicum* — czas teraźniejszy, ostatni — powrót do narracji. Te przemiany czasu wiążą się z systemem odwołań. W pierwszym wypadku — do stylu kronik kryminalnych, w drugim — do stylu filmu sensacyjnego. Tych pięć początkowych wersów służy tylko zarysowaniu przedakcji, równie dobrze mogłaby to być notatka gazetowa co tekst (napis) poprzedzający pierwszą filmową sekwencję. Właściwa akcja zacznie się dopiero potem. Będzie to już film.

Ograniczenie elementów fabuły jest zabiegiem celowym. Ta prosta akcja ulega w utworze skomplikowaniu, linearny jej rozwój zaczyna się gmatwać, ukazują się, sygnalizowane przez układy rymowe, związki przyczynowo-skutkowe. Rymy pełnią tu rolę podobną do tej, jaką w stylistyce filmu niemego pełniła przebitka, krótkie ujęcie wcięte w środek innego, dłuższego ujęcia. Pierwszy układ rymowy zamyka sytuację relacjonowaną, sytuację, dodajmy, prostą i nie budzącą wątpliwości. Związki między informacjami zawartymi w tej części utworu są bliskie i czasowo, i przyczynowo. Ale już końcówka w. 5 znajdzie współbrzmienie dopiero w w. 9:

został zmuszony do oddania portfelu
z sumą 5.000 złotych
[.]
wskakują do auta i jadą
za miasto w towarzystwie czekającej na nich kokoty

Rymy oznaczają związki pomiędzy poszczególnymi sekwencjami, są znakami tych związków. Następna para ukazuje sytuację, w której związek przyczynowo-skutkowy jest bliski (akcja rodzi natychmiastową reakcję), zasygnalizowane to będzie także bliskością rymów (w. 6—7):

na odgłos zbliżającego się policjanta rabusie uciekają
policjant wzywa ich do poddania się, bandyci strzelając

— by w kolejnej parze znów się oddalić (w. 8 i 10):

wskakują do auta i jada
 [.]
 dotąd policji nie udało się odkryć ich śladów

Te cztery układy rymowe są równocześnie czterema układami stosunków przyczynowo-skutkowych, czterema układami zależności pomiędzy elementami fabuły. Linearnie dotychczas rozwijająca się i pozornie nieskomplikowana fabuła rozgałęzia się, ale, rzecz charakterystyczna, związki te są równie konwencjonalne jak fabuła podstawowa. Układają się w pary typowe dla literatury i filmu kryminalnego: 1) człowiek z „grubą gotówką” — napad rabunkowy, 2) napad rabunkowy — kobieta z półświatka, 3) ucieczka — pogoń za uciekającymi, strzelanina, 4) ucieczka — niemożność odkrycia przez (domyślnie: nieudolną) policję; do pełnego kompletu brakuje tylko prywatnego detektywa posługującego się dedukcją. Tu schemat zostanie urwany²¹.

Nie język filmu, ale sposoby organizacji tego języka ulegną sparodiowaniu. Wszystkie możliwe odczytania tego utworu, wszystkie jego wewnętrzne powiązania i komplikacje kryją na swym dnie czysty banał, schemat.

W tym miejscu należy dokonać zabiegu, który pozornie będzie zaprzeczeniem dotychczasowych uwag. Pominięty został podtytuł utworu, element wyraźnie przecież określający kod językowy (nawet graficzny zapis jest tu ważny, odwołuje się do zapisu dalekopisowego), do którego utwór się odwołuje: informację gazetową. A interpretacja zmierza do wydobycia inspiracji filmowych. Błędny kierunek intepretacji? Nie. Elementy filmowe są niewątpliwe. Ale podtytuł?

I tu dodatkowa komplikacja. Ciąg schematów, do których ten wiersz się odwołuje, jest bogatszy. Film? Niewątpliwie. Informacja gazetowa? Również. I jeszcze powieść detektywistyczna. Ten ciąg wzajemnych inspiracji i odwołań można by ustalić następująco: 1) powieść detektywistyczna — 2) inspirowany przez nią film — 3) filmowa metoda montażu obrazów jako źródło konstrukcji notatki w gazetowej kronice kryminalnej i 4) wiersz. Przy czym dopiero ten ostatni, finalny element ciągu dokonuje przewartościowania systemu wartości gatunku. Czyni to jednak sobie właściwymi środkami. Jak łatwo zauważyć, doświadczenia filmu przywołano tu, by poddać je działaniom parodyjnym. Jest to przykład stosunkowo „czysty”, działania parodyjne są, powiedzielibyśmy, bezinteresowne.

Co więcej — jest to także przykład odwołań do stosunkowo prymityw-

²¹ W pełni zostanie rozwinięty w powieści *Psychoanalitik w podróży* (Warszawa 1929, rozdz. *Spotkanie Fausta z Don Juanem*) i — podobnie jak tu — wykorzystany w funkcji parodyjnej.

nej techniki filmowej. Jest to jedna tylko scena (zaskoczenie bandyty, walka z policją, ucieczka), wszystko inne zostało przeniesione poza filmową fabułę, jest do niej komentarzem. Scenopis tego filmu byłby niesłychanie prosty. *dramat w willi Daisy* (w: *w drugiej osobie*) operuje techniką o wiele bogatszą. Jest to właściwie scenariusz. Bez trudu da się rozpisać na scenopis.

Podział na plany odpowiada tu z grubsza podziałowi na sekwencje. Zwróćmy uwagę na rytm tych sekwencji, po długich sekwencjach pejzażowych (w. 1—4, 10—12) i sekwencji jadącego samochodu (w. 5—9) rytm ulega przyspieszeniu, by znów w scenach pościgu (montaż równoległy) ulec spowolnieniu, rytm przenosi się do wewnątrz sekwencji, pod względem długości stanowią one odpowiednik początkowych sekwencji pejzażowych (ich rola sprowadzała się do budowy nastroju). Wzorem konstrukcyjnym były tu filmy Griffitha. Wskazywałyby na to: wzrastanie tempa akcji, montaż równoległy (w. 21—27, 28—31 — jak się zdaje, są one powtarzalne, tzn. pełny scenopis powinien uwzględnić ich serię). Píše Karel Reisz:

Metoda dzielenia scen na małe części składowe stwarza dla montażysty nowy problem właściwego ustalenia długości poszczególnych ujęć. [...]

Rytm ujęć może być wykorzystywany do podkreślenia treści sceny. Celem wywołania wrażenia rosnącego napięcia, w miarę zbliżania się kulminacji — wzrasta tempo montażu. Technika montażu równoległego w tradycyjnej końcowej scenie pościgu w filmach sensacyjnych przez lata całe zwana była w środowisku filmowym „griffithowskim ocaleniem w ostatniej chwili”. Silne wrażenie, jakie wywierały słynne sekwencje pościgów w filmach Griffitha, wywołane było w dużej mierze szybkim tempem montażu. Tempo to narastało niezmiennie, stwarzając nastrój rosnącej wciąż emocji²².

Ostatnie sekwencje *dramatu w willi Daisy* (w. 55, 58—59) dadzą się wyinterpretować jako przebitki, użyte w funkcji retrospektyw, częste w filmach Griffitha. Wiersz jest wyraźnie dwudzielny, zawiera — jeśli interpretować go będziemy jako scenariusz — dwa punkty kulminacyjne: scenę (niewidoczną na ekranie) zabójstwa Daisy (dokonanego w czasie trwania sekwencji dziesiątej, w. 18—19) i scenę samobójczego stoczenia się (dającego się także wyinterpretować jako działanie „sprawiedliwej ręki losu”, a więc jako użycie chwytu charakterystycznego dla tego typu literatury filmowej) samochodu (w. 57). Obie części skonstruowane są podobnie: rozpoczynają je sekwencje długie, potem tempo sukcesywnie narasta. W obu też wypadkach inicjalne opisowe sekwencje pejzażowe (w. 1—4, 10—12, 32—35) kontrastują z następującymi po nich sekwencjami jazdy (w drugiej części kontrast ten dodatkowo zwiększa różnica powolnego przesuwania się księżycy i szybkiej jazdy auta; paralelnosc jest tu zresztą

²² K. Reisz, *Technika montażu filmowego*. Warszawa 1967, s. 23.

prowadzona dalej: ukryciu się księżycy za chmurą odpowiada zniknięcie auta za załomem góry; paralelność ta jest czynnikiem budującym nastrój). Sekwencja szesnasta (w. 21—27) skonstruowana na zasadzie przenikania się obrazów (filmowa ekspozycja wielokrotna), pełniąca tu funkcję informacyjną (zastępuje napis: „100 kilometrów”), okaże się dla dalszego rozwoju poezji Brzękowskiego niesłychanie ważna.

Obydwa analizowane wiersze mają (mimo wszystkich różnic) jedną cechę wspólną: ruch jest czynnikiem rozwoju akcji, ale i z niej wynika. Utożsamienie filmu z ruchem było zresztą zjawiskiem dość typowym. Jalu Kurek pisał np.:

Ruch jest językiem filmu. Jak ktoś określił — fotogeniczność przedmiotu jest rezultatem jego zmian w czasoprzestrzennym systemie²³.

Tu chodzi po prostu o tempo akcji, nie przypadkiem jest to fabuła sensacyjna, także dla Irzykowskiego sztuka sensacyjna „rokowała koncepcję prawdziwie kinową”²⁴. Film został utożsamiony z ruchem, ruch zaś z tempem akcji, rezultatem takiego stanowiska musiały być wiersze albo parodyjne (w których „filmowość” była poddana działaniom parodyjnym), albo wiersze w pewnym sensie naśladowcze, przejmujące nie tylko strukturę, ale i fabułę filmu.

Oba stanowiska (zwłaszcza drugie) stały w rażącej sprzeczności z postulatem poezji integralnej, były bowiem kopiami innej rzeczywistości artystycznej, albo ją reinterpreterowały (poprzez działania parodyjne), albo kopiowały; oba prowadziły do koncepcji poezji przedmiotowej. Zmiana zaczęła się w momencie uświadomienia, że struktura niekoniecznie jest funkcją fabuły, że jest w pewnym sensie ponadfabularna, uniwersalna, że jej elementy są autonomiczne, mogą obsługiwać różne typy przebiegów fabularnych lub w ogóle się bez nich obyć. W momencie autonomizacji „chwytów” filmowych mogą one organizować rzeczywistość liryczną (afabularną), przebiegi fabularne mogą wówczas być pominięte. Punktem dojścia ewolucji twórczej Brzękowskiego w okresie międzywojennym, ewolucji, którą otwierają *walka policji z bandytami* i *dramat w willi Daisy*, będą wiersze — reportaże filmowe (np. *Wrzesień 39*) i wiersze — epeje filmowe (*Leforest*). Zwłaszcza ten ostatni rodzaj wymaga choćby skrótowej, pobieżnej analizy, sposoby organizacji materiału fabularnego są tu bowiem odmienne od omawianych.

Jeśli tam punktem oparcia był film niemy, tu — filmowy epos. Jeśli tam wiersz dał się bez reszty przełożyć na scenopis, przełożyć „na powrót” — bo, sądzę, należy te utwory traktować jako „przekład” języka

²³ J. Kurek, *Uwagi o filmie*. „Linia” 1931, nr 2, s. 62.

²⁴ K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*. Wyd. 3. Warszawa 1960, s. 65.

filmu na język wiersza, stworzenie słownych odpowiedników filmowej akcji — tu sytuacja jest o wiele bardziej skomplikowana. Ma rację Sławiński, że w wierszu tym

zwraca uwagę technika gorączkowego montażu, swoisty rytm narracji oparty na przemienności ujęć liryczno-dramatycznych (przyśpieszonych) i epickich (powolnych), [...] przechodzenie od obrazu zbiorowości do przedstawienia charakterystycznych sytuacji i zachowań uczestników tłumu, przerywanie ciągu przez włączanie doń obrazowo-symbolicznych skrótów o charakterze publicystycznym, wreszcie — aktywna rola rozczłonkowania wersyfikacyjnego w organizowaniu potoku obrazów, w zwalnianiu i przyśpieszaniu biegu fabuły, w różnicowaniu członów fabularnych i dramatyzowaniu ich stosunków²⁵.

— a więc cechy narracji filmowej; nie są one jednak jedynymi.

Leforest stanowi w tym sensie punkt dojścia międzywojennej poezji Brzękowskiego, jej nurtu „filmowego”. Środki przejęte z filmu utraciły tu swoją autonomię, wiersz nie dąży do „zastąpienia” filmu, ale środki filmowe wprzęga w budowę wizji poetyckiej. Struktura filmowa staje się w tym wierszu niejako strukturą „pomocniczą”, swojego rodzaju szkieletem konstrukcyjnym, na którym rozpięte są elementy „niefilmowe” (tzn. nie mające swoich ekranowych odpowiedników).

Międzywojenny „epizod filmowy”²⁶ jest ważny nie tyle z uwagi na przenoszące strukturę filmu w strukturę wiersza (a więc w rodzaju tych, które poddaliśmy tu analizie), ale z uwagi na wprowadzenie do wiersza struktur analogicznych. Inaczej: ważne jest nie tyle oddziaływanie bezpośrednie, ile pośrednie, inspirujące do tworzenia struktur nie tożsamyh, lecz właśnie — analogicznych. „Nie powiązane obrazy, dążność do skrótu, syntezy, szybkości, zawsze stanowiły rdzeń sztuki filmowej” — pisał Brzękowski; przykład, który następnie podaje, mógłby być szkicem do *dramatu w willi Daisy*, ujawnia jednak cechę dla ówczesnej poezji Brzękowskiego ważną — oto struktura filmu okazuje się w wielu momentach zbieżna ze strukturą snu:

Weźmy auto uciekające przed pościgiem. W jaki sposób wyrazi ten pościg poeta? Podkreśli pewien brak logicznej ciągłości wrażeń i ich wzajemne błyskawiczne następstwo, równoczesność, zatrzymanie uwagi przez szczegóły drugorzędne. Podobnie postąpi reżyser filmowy, który zrobi to mniej więcej w ten sposób, że pokaże pewne wycinki z dziedziny realnych faktów i zdarzeń. A więc w niezwykle szybkim tempie rzuci na ekran strzałkę taksometru, rękę szofera kurczowo zaciśniętą na kierownicy, znów taksometr, migotanie pejzażu, twarz szofera, taksometr pokazujący zwiększenie się szybkości itp. Te niepowiązane (pozornie) obrazy przemawiają o wiele mocniej niż zorganizowane, posegregowane, dobrze ułożone opowiadanie.

²⁵ J. Sławiński, *O poezji Jana Brzękowskiego*. „Twórczość” 1961, nr 9, s. 91.

²⁶ Brzękowski uprawiał także twórczość scenariuszową (teksty w „Linii” i „Cercle et Carré”), żaden z tych scenariuszy nie został jednak zrealizowany. Zob. A. K. Waśkiewicz, *Rozmowa z Janem Brzękowskim*. „Nurt” 1969, nr 1.

I dalej:

Nowa poezja francuska i polska wprowadziło jednak z biegiem czasu inne zdobycze asocjacyjne, wydobywanie pełni ekspresji i wytwarzanie nowych symbolów poetyckich. Na skutek tego podkreślono inne sposoby wyrażania uczuć, ukazano równoczesność wielu rzeczywistości, zdeformowano wagę i znaczenie faktów dla podkreślenia ich siły lirycznej. Zatarto granice między myślą a jej spełnieniem. Podzielono wrażenia na poszczególne elementy, osiągając przez to silniejsze oddziaływanie całości²⁷.

W filmie — pisze w tym samym artykule Brzękowski — „zasadniczym elementem treściowym jest najczęściej fabuła, której zupełnie wyrugować się nie da”. Fabułę zaś rozumie jako kompletny przebieg fabularny, nie jego „przetasowane” elementy. W analizowanych wyżej przykładach z taką właśnie kompletną fabułą mieliśmy do czynienia. Wyodrębnione w artykule *Film a nowa poezja* cechy tej ostatniej zbliżyły ją do struktury marzenia sennego. Jeśli przyjmiemy, że film („sny na jawie”, „fabryka snów”) był genetycznie związany ze snem, to ciąg zależności w omawianych wierszach wyglądał następująco: sen — film — poezja; film pełnił tu rolę „medium pośredniczącego”, był wszakże możliwy ciąg: sen — poezja, w którym „chwyty poetyckie” funkcjonowały jako analogie, a nie kalki „chwytów filmowych”. Gdy np. „równoczesność wielu rzeczywistości” wyrażana była w filmie „montażem równoległym” lub symultanicznym prowadzeniem wątków, w poezji zaś zwielokrotnieniem sensów na drodze działań słowotwórczych (np. przez operowanie homonimami) bądź też konstrukcji wielopłaszczyznowych, charakteryzujących się równoległością znaczeń realnych i symbolicznych. Dopiero w tym momencie mogło nastąpić wyrugowanie „filmowej” (epickiej) fabuły, pojętej jako relacja o zdarzeniach w rzeczywistości przedmiotowej, na rzecz „fabuły lirycznej”, pojętej jako relacja (i konstruowanie) zająć w sferze rzeczywistości wewnętrznej. Dopiero wówczas rola „medium pośredniczącego” może zostać zredukowana do roli rezerwuaru „chwytów”. Dopiero w momencie uświadomienia, że i film, i poezja mają wspólne źródło i że źródłem tym jest marzenie senne, struktura filmu może stać się czynnikiem warunkującym „jak”, bez ingerencji w sferę „co”. Inaczej — film może stać się wzorcem konstrukcyjnym neutralnym wobec rzeczywistości przedstawionej; neutralnym w tym tylko sensie oczywiście, że warunkując jej kształt, nie determinuje jednocześnie jej znaczenia.

²⁷ J. Brzękowski, *Film a nowa poezja*. „Wiadomości Literackie” 1933, nr 28, s. 8. Podkreśl. A. K. W.

Sen

Z tego, co uprzednio powiedziano, nie wynika wcale, że pojawienie się w poezji Brzękowskiego wierszy opartych na strukturze marzenia sennego było wynikiem ewoluowania struktur „filmowych”. Żadna z nich nie była uprzednia względem innej, pojawiły się niezależnie od siebie, zetknęły się dopiero w punkcie dojścia. Odpowiednikiem filmowych „struktur zależnych” będzie tu np. wiersz *prawa newtona* (w: *na katodzie*):

nocą
 gdy widzisz we śnie piersi kobiece
 otwierasz niebo przybrane pawiami

 spadasz
 w nie na mocy prawa ciężkości rządzącego światem
 i snami

 błada
 mgła nad oczyma z sutek i ze szkła
 ślepy stylem powikłań zesza

 mocno
 odczuwasz widząc schodzący do ciebie po schodów poręcz
 sexus kobiecy — w tęczy

Analizując dwie pierwsze strofy tego wiersza pisał Brzękowski:

W zdaniu metaforycznym łączą się czasem dwa wyrazy nie na mocy wspólności i podobieństwa, ale na zasadzie kontrastu. Ta „perwersyjna” metaforyzacja występuje dość często. [...]

Jest rzeczą sprzeczną z prawami przyrody, by jakiegokolwiek ciało mogło na zasadzie siły ciężkości spadać w niebo. Jednak we śnie prawa przyrody ulegają zmianom: człowiek istotnie może opadać w górę, nawet w niebo (pojmowane także nie w przenośni, tzn. jako symbol czegoś nieskończenie dobrego i szczęśliwego), i dlatego ten obraz poetycki, chociaż antylogiczny, nie ma w sobie nic rażącego. [18—19]

Oczywiście interpretacja ta jest ewidentnie niepełna. „Spadanie w niebo” jest nie tylko zaprzeczeniem „normalnego biegu zjawisk”, osiągniętym przez „niewłaściwe” użycie (freudowskie „przejęzyczenie”) słowa (spada się „z”); sens tego przejęzyczenia ujawni się dopiero, jeśli potraktujemy je jako konsekwencję „przebóstwienia” obiektu pożądań, stanie się ono wówczas sygnałem ambiwalencji; „przebóstwieniu” towarzyszyć będzie świadomość „grzechu”, „niebo” erotyki okaże się równocześnie infernem. Sygnalizuję tu tylko ten problem. Niepełna interpretacja Brzękowskiego jest ważnym sygnałem, wskazuje, że przekroczywszy pierwotne ograniczenia na planie poetyki immanentnej, jednocześnie pozostał im wierny na planie poetyki sformułowanej; realizacje wyprzedziły świadomość teoretyczną. Zarzuty, które Brzękowski kierował pod adresem krytyki, odnoszą się także i do jego własnych wypowiedzi programowych:

Nie jest przypadkiem, iż w Polsce nie ma ani jednego poety uważającego się za nadrealistę, podczas gdy np. w Belgii czy Anglii istnieją całe grupy nadrealistyczne. Dziś, gdy patrzę na te fakty z perspektywy kilku lat, dziwne mi się wydaje, iż żaden krytyk nie nazwał nadrealistą Ważyka, Kurka (jako autora *Upałów*) czy mnie (z okresu *na katodzie i w drugiej osobie*). Było to wynikiem bezmyślności krytyki i... stworzonej przez nas samej bariery teoretycznych sformułowań, która maskowała istotny stan rzeczy. Mit o konstrukcji nie pozwalał nam uważać się za nadrealistów. [101]

Eseistyka Brzękowskiego nie tyle programowała co uogólniała doświadczenia poetyckie; niepełność interpretacji w cytowanym fragmencie sygnalizowałyby wierność założeniom „Zwrotnicy”, nawet realizacje sprzeczne z jej „duchem” Brzękowski usiłuje uzasadniać jej kategoriami; znamienne, że interpretacje Brzękowskiego z reguły zatrzymują się na znaczeniach podstawowych, analizują znaczenia w ich relacjach wewnątrztekstowych lub w relacji: rzeczywistość przedstawiona — empiria, pomijając, tak przecież istotne dla tych wierszy — odwołania do symboliki freudowskiej.

Dla omawianego tu nurtu *prawa newtona* to wiersz ważny. Wpisany w typologiczny schemat „zdobyczy asocjacyjnych” nowej poezji z artykułu *Film a nowa poezja*, ujawni — nieuświadomioną jeszcze — zbieżność struktury filmu i marzenia sennego.

1. „Równoczesne ukazanie wielu rzeczywistości” znaczyć tu będzie równoczesność dwu „akcji” tego wiersza: procesu narastania marzenia sennego i wpisywanej w ten proces interpretacji; opozycję „sensów podstawowych” i „sensów symbolicznych”. Sygnałem tej opozycji był ambiwalentny stosunek podmiotu i przedmiotu pożądań, „zaszyfrowany” w opisie „spadania w niebo”. Na takich ambiwalencjach oparte są wszystkie elementy relacji: podmiot — przedmiot (dodajmy, że także zastąpienie narracji pierwszoosobowej narracją drugoosobową pełni funkcję znaczącą, jest mianowicie zabiegiem terapeutycznym, racjonalizacją i redukcją kompleksu przez przypisanie go „innemu”); dokładna analiza tych — zwielokrotnionych teraz — relacji wykracza jednak poza ramy tej pracy; podmiot został ustawiony w sytuacji zależnej, ale to on jest równocześnie kreatorem tego spektaklu („otwierasz niebo”); oto podmiot dokonał „przebóstwienia” podmiotu („sexus kobiecy w tęczy”, dodajmy, że czynność ta może być także interpretowana jako „akt świętokradczy”), ale tym samym od niego się uzależnił („gest kreacyjny” ujawnia tu tkwiącą w nim ambiwalencję; „demiurg” jest „więźniem” tworzonych przez siebie światów); wreszcie ambiwalencje te zostaną przeniesione na kreowaną rzeczywistość: jest ona tyleż przedmiotem czci („niebo przybrane pawiami”, „sexus kobiecy — w tęczy”, przy czym obraz „schodzenia [...] po schodów poręczy” stanowi dodatkowy sygnał sakralizacji) co odczuwana jest jako koszmar („błada / mgła nad oczyma”; „mocno / odczuwasz”). Równole-

głość przedstawienia i wpisanej weń interpretacji sprawia, że mamy tu do czynienia nie tylko z dwoma równoległymi „akcjami”, ale także że „akcje” te wchodzą z sobą we wzajemne związki, warunkują się nawzajem.

2. „Podzielenie wrażenia na poszczególne elementy” i „osiąganie przez to silniejszego oddziaływania całości” oznacza tu sekwencyjną budowę wiersza. Poszczególne sekwencje obdarzone są dużą autonomią, są „zamknięte”, ich pojawianie się nie jest warunkowane logiką następstw przyczynowo-skutkowych, jest — na planie sąsiedztw bezpośrednich — w pewnym sensie arbitralne; podobnie luźną strukturę zachowują sekwencje także na planie tekstu, dopiero wpisanie tekstu w system, którego elementami są poszczególne znaczenia symboliczne, sprawia, że uzyskuje on znaczeniową (i konstrukcyjną) szczelność, co więcej — dopiero wówczas staje się interpretowalny. Sekwencje są — powtórzmy — arbitralne w pewnym sensie: dotąd, dokąd nie uwzględnimy faktu, że klucz interpretacyjny znajduje się poza tekstem, że autonomiczność i integralność tekstu są względne, posiada je w zakresie znaczeń podstawowych, traci — gdy zrozumiemy, że są one tylko maską znaczeń symbolicznych. Do zdania Brzękowskiego możemy w tym momencie dopisać: i dodatkowego — symbolicznego — znaczenia.

3. „Zdeformowanie wagi i znaczenia faktów dla podkreślenia ich siły lirycznej”, ściślej — dla wyzwolenia dodatkowej wartości znaczeniowej. W cytowanym już przykładzie („spadać [...] w niebo”) widoczne jest to jasno, wymiana jednego tylko elementu zdaniotwórczego spowodowała zakłócenie reguł obowiązujących w rzeczywistości empirycznej, „nielogiczność” tej konstrukcji — podwójna, bo sprzeciwia się zarówno naszym przyzwyczajeniom językowym jak i przeświadczeniom o regułach obowiązujących w rzeczywistości przedmiotowej, wskutek czego zdanie to na tle innych uzyskuje szczególną „jaskrawość”, staje się łatwo zauważalne, co jest jakby dodatkową wskazówką interpretacyjną — wyzwala symboliczną wartość, sytuuje ją w innym systemie znaczeń.

4. „Zatarcie granicy między myślą i jej spełnieniem” oznacza tu nie tylko „swobodę i dowolność w konstruowaniu fantastycznej anegdoty”²⁸, ale także zatarcie tej granicy, jakie zachodzi we śnie, gdzie marzenie jest jednocześnie — zastępczym — spełnieniem. W omawianym wierszu marzenie o przedmiocie („gdy widzisz we śnie”) jest równoznaczne z jego przywołaniem („schodzący do ciebie po schodów poręczy / *sexus* kobiecy — w tęczy”).

Typologia Brzękowskiego obsługuje więc równocześnie trzy dziedziny: film, sen i poezję; podobieństwa struktur mogłyby być dowodem — tego

²⁸ Sławiński, *O poezji Jana Brzękowskiego*, s. 90.

wniosku Brzękowski już nie wyprowadza — wspólnej genezy, stwierdzenia, że i film, i sen, i poezja mają wspólne źródło i że źródłem tym jest podświadomość. Oznaczałoby to jednak, że konstruowanie wiersza stanowi tylko dalszy ciąg „cenzury sennej”, a więc — przyjmując terminologię Freuda — powtórna ingerencją *super-ego* (powtórna, bo ta działająca w czasie snu była osłabiona). Przyjęcie tej interpretacji musiałoby w konsekwencji prowadzić do przyjęcia tezy, że sztuka (poezja) jest formą „działań zastępczych”, rządzącą się wprawdzie własnymi prawami, ale mającą sens tylko w obrębie szerszego systemu wartości. Wszystkie zastrzeżenia, którymi Brzękowski obwarował swój asocjacionizm, traciłyby wówczas sens. W ostatecznym rachunku i tak chodziłoby o ujawnienie złóż podświadomości, tyle tylko, że poddane byłyby one podwójnemu zaszyfrowaniu, raz w czasie marzenia sennego i powtórnie w czasie konstruowania wiersza, który to proces polegałby po prostu na „opracowaniu snu” (w sensie freudowskim), opisane przez Brzękowskiego „sposoby poetyckie” byłyby wówczas jedynie szczególną realizacją opisanych przez Freuda sposobów „zamaskowania myśli sennych”, do których należą m. in.:

kondensacja (opuszczenie pewnych ukrytych elementów, pozostawienie tylko kilku z nich lub stopienie w osobną całość takich, które mają jakąś wspólną cechę), przemieszczenie (zastąpienie jakiegoś elementu innym, o różnym, choć aluzyjnym znaczeniu, lub też przesunięcie nacisku z jakiegoś ważnego elementu na inny, mniej ważny), reprezentacja (podawanie ukrytych myśli w formie plastycznych, konkretnych obrazów), oraz ustalona symbolika²⁹.

Wewnętrzna spistość tekstu poetyckiego byłaby wówczas tylko wynikiem „wtórnego opracowania snu”, w toku którego „jawna treść snu otrzymuje pozór koherencji”³⁰. Nietrudno zauważyć, że wówczas różnica między nadrealizmem a metarealizmem — w zakresie stosunku do podświadomości — byłaby czysto formalna. Sprawdzałyby się do zastosowania dodatkowego szyfru.

Wiersz *prawa newtona* jest odpowiednikiem *walki policji z bandytami* i *dramatu w willi Daisy* także z innego powodu: sen jest tu i wzorem strukturalnym, i tematem; tak jak tam wiersz konstruował filmową fabułę metodami przejętymi z filmu, tak i tu „fabuła” marzenia sennego pojawia się w swoim naturalnym porządku. Co więcej, istnieje tu tylko jeden ciąg odwołań: sen — rzeczywistość przedstawiona. Rzeczywistość przedstawiona była tu rekonstrukcją (a więc i interpretacją) snu. Jednakże kierunek interpretacji był tylko jeden: rozbicie „pozoru koherencji”, jaką w pro-

²⁹ J. Prokopiuk, *Posłowie* w: Z. Freud, *Człowiek, religia, kultura*. Warszawa 1967, s. 329—330.

³⁰ *Ibidem*, s. 330.

cesie „wtórnego opracowania” sen otrzymał, uznanie, że rzeczywistość przedstawiona jest tylko maską, że obrazy są znakami pragnień, urazów, kompleksów zepchniętych do podświadomości; innymi słowy: należało tak zbudowany wiersz potraktować jako dokument psychiczny i poddać go analizie właśnie jako sen; w ten sposób — przypominam cytowane różniczenie Tzary — poezja jako „środek ekspresji” staje się poezją pojętą jako „czynność duchowa”.

Istniała tu wszakże możliwość druga. Wiersz, w którym struktura marzenia sennego nakładałaby się na elementy innych „struktur zapożyczonych”:

spokojni i cisi wśród kroniki tygodnia
rdzawe dni mielimy w ustach pełnych marzeń
w kieszeniach nosimy portfele wydarzeń
i trudno nam zrozumieć geometrię zbrodni.

z tłustych rękawiczek wykwitają płatki dłoni
palce, które twardo zamkną się na gardle
sen, matowy i męski, kwitnie w trującym flakonie
krzyk przewieszony przez usta, który umarł nagle.

w domach, w pokojach dusznych, nie wietrzonych
miód zbrodni słodszy nad warg dotyk
po cóż młody rosjanin zastrzelił swą żonę
wystarczy koniec szpilki złotej lub narkotyk.

wieczorem
zamknięty wśród zbrodni, o paznokciach malowanych ochrą
słuchając głosu mych ofiar szaleję z zachwytu jak święty
z lęku otwieram okna
jak Rousseau le Douanier, gdy
malował swe straszne zwierzęta.

(*gabinet zbrodni. W: w drugiej osobie*)

Analizując te wiersze Sławiński pisał o „snach parodystycznych”³¹:

Zbrodnicze rekwizyty, sadyzm, mroczne zaułki przestępstw i narkomanii, cały ten świat upiorności i grozy ujęty jest [...] w kategoriach poetyki parodystycznego snu. Snu układającego się wedle wzorów znanych z ekspresjonistyczno-kryminalnych powieści (np. Ewersa), niesamowitych filmów i brukowej prasy. Potok przedstawień niósł na powierzchni odpryski i fragmenty rozmaitych konwencji i schematów, które zderzając się z sobą, tworzyły układy przypominające swą chwiejnością kompozycje kalejdoskopu. Sen parodystyczny to u Brzękowskiego fantastyczna fabuła, której składnikami są znaki podwójnie znaczące: symbole podświadomych nastawień, a równocześnie znaki naśladujące pewne szablony i stereotypy wyobraźniowe. Przedrzeźniające je i ujmujące w cudzy-
słów kpiny³².

³¹ Termin T. Bilikiewicza (*Psychologia marzenia sennego*. Gdańsk 1948).

³² Sławiński, *O poezji Jana Brzękowskiego*, s. 90. Sam Brzękowski odcina

Wzory snu parodyjnego leżały także, jak się wydaje, u podstaw obrazów typu:

patrzę jak święty drzemiący w pasztecie
anito — co ci to, ukalele — tak kwili
dziwnie się plecie na tym bożym świecie
nie odpinaj piersi anito...

(*piersi anity*. W: *na katodzie*)

— obrazów urzeczowiających, uprzedmiotowiających ciało kobiece, które stało się mechanicznym tworem, zespołem wymienialnych („manekinowych”) elementów³³. Chwyty ten może być interpretowany jako element snu parodyjnego, jest także chwytem filmowym³⁴.

Analiza Sławińskiego dotyczy jednak samej mechaniki snu parodyjnego. Równie ważna jest ich funkcja. Wiersze oparte na strukturze snu, a także przenoszące jego motywy, wiersze, w których oś krystalizacyjną stanowiła symbolika freudowska, były konstrukcjami podwójnie zależnymi: strukturalnie („powielają” strukturę snu) i znaczeniowo (ich odczytanie wymagało odwołań do psychoanalitycznego klucza). Co więcej — w ten sposób Brzękowski dokonywał zabiegu, któremu przeciwstawiał się w swoich pracach teoretycznych: „redukcjonizmu psychicznego”. Psychoanaliza uzyskiwała walor jedynego i uniwersalnego klucza nie tylko do sensu zjawisk podświadomości, ale — tym w istocie była w intencjach Freuda — do całej rzeczywistości ludzkiej.

Poetyka snu parodyjnego była próbą przeciwstawienia się tym uroszczeniom. Była — paradoksalne — dążeniem do przewyciężenia ograniczeń poetyki jej środkami. Lecz analizowane obecnie wiersze zawierają inny jeszcze zespół odwołań. Nie bez powodu w *piersiach anity* pojawi się zdanie: „czerniawe kobry pełzały po dżetach”, w *ogrodzie sentymentów* „kot obuty w bergsonowski obcas”. Nieprzypadkowo znów (jak w *Tętynie*) pojawiają się metafory dewaloryzujące: „święty drzemiący w pasztecie”, „krwi koniak”, „mistyczne cinéma”, na nieustannej kompromitacji wzniosłości oparty będzie cały wiersz 1. Sposób postępowania jest akurat odwrotny niż w *Tętynie*; tam chodziło o dowartościowanie elementów cy-

się od tej interpretacji. Zob. wywiad *O absurdzie i kontrასensie*. Rozmawiał A. K. Waśkiewicz. „Tygodnik Kulturalny” 1971, nr 10.

³³ Sławiński (O *poezji Jana Brzękowskiego*, s. 89) pisze o pokrewieństwach tych przedstawień z „manekinami, kukłami” z obrazów Chirico i Magritte’a, a więc lokalizuje je w kręgu oddziaływania malarstwa surrealistycznego. Wzory jednak mógł Brzękowski znaleźć także w wierszach Leśmiana, na tę możliwość pośrednio wskazał zresztą, dokonując w szkicu *Kilka uwag o poezji Leśmiana* („Oficyna Poetów” 1967, nr 4) próby rozpisania wiersza *Przemiany* na scenariusz filmowy i rozważając sprawę deformacji konkretnego.

³⁴ Zob. Irzykowski, *op. cit.*, s. 208—219.

wilizacji, tu o dewaloryzację rekwizytów, tam punktem odniesienia była — intencjonalnie — dziejąca się rzeczywistość, tu umowna, skonwencjonalizowana rzeczywistość literacka. Jest to powtarzane, po wierszach z „Twórczości Młodej Polski” i *Kongresu*, nawiązanie dialogu z tradycją modernistyczną. Po doświadczeniach „Zwrotnicy” dialog ten mógł mieć tylko jeden kiedunek — parodyjność.

Poetyka snu parodyjnego nie stanowiła jednak punktu dojścia, lecz — powiedzmy to tak — propozycję środka. Przeciwstawiała się z jednej strony psychoanalizie jako światopoglądowi, z drugiej — była sposobem umożliwiającym rewizję tradycji. Na usługach parodyjności jako formy rewizji tradycji mamy tu: 1) słownictwo (cytowane wyżej metafory dewaloryzujące), 2) wersyfikację, 3) obrazowanie (będące aluzją do realizacji parodiowanych), 4) „fabułę” (a raczej strzępki wielu — zderzanych ze sobą — fabuł), 5) konstrukcję tekstu (strzępy wzorów parodiowanych). Warto poświęcić nieco miejsca roli wersyfikacji i jej funkcji parodyjnej. Jedną z możliwości był tu „cytat wersyfikacyjny”³⁵ — chwyt o funkcji analogicznej do funkcji techniki malarstwa naturalistycznego w obrazach surrealistów, był więc swoistym usamodzielnieniem się techniki, która — odcięta od dotychczasowych ról — stawała się wartością autonomiczną, wyzwalając jednocześnie dodatkową wartość znaczeniową. Była znakiem parodyjności. Oto przykład:

ploniesz aniele w tym młodym ciele
skrzydłami muskasz włosy we falach
(*przebudzenie. W: w drugiej osobie*)

Nie sposób jednak nie zauważyć, że wiersz Brzękowskiego odwołuje się także do poezji melicznej, ściślej — do tekstów szlagierów tanecznych. Jak się wydaje, tekst szlagieru pełni tu rolę „medium pośredniczącego”. Wiersz odwołuje się do tekstu szlagieru, który z kolei... sprawia, że efekt „tandetności” ulega wzmocnieniu. Schemat wersyfikacyjny może także pełnić funkcję zespolni luźnych obrazów:

pod dachem dni sinych
szumiała cisza wonią mięty
słońce spluwało świetlną ślinę
sianem pachnące diamenty
(*kwitnące pytajniki. W: na katodzie*)

Rygor wersyfikacyjny przeciwstawia się dążeniu luźnych obrazów i asocjacji do usamodzielnienia się, wprowadza zasadę porządkującą, utrzymującą te obrazy w stanie chwiejnej równowagi. Ale jednocześnie

³⁵ Zauważył to już Sławiński (*O poezji Jana Brzękowskiego*, s. 92).

schemat wersyfikacyjny jest narzucony arbitralnie, został zapożyczony spoza systemu. Między zasadą następstwa obrazów a schematem wersyfikacyjnym istnieje sprzeczność. Sprzeczność, która z n a c z y.

Jeśli wyżej powiedzieliśmy, że poetyka snu parodyjnego nie była punktem dojścia, że była tylko jedną z możliwości rozwijających się równolegle, znaczy to także, iż w omawianym obecnie okresie w poezji Brzękowskiego istniała nieustanna opozycja między dwoma „zastosowaniami”, „użyciami” poetyki snu: tego, w którym stawała się ona znakiem światopoglądu, i tego, w którym światopogląd poddawany był krytyce. Inaczej: istniała opozycja między poetyką snu pojętą jako ujawnienie i interpretowanie podświadomości a poetyką snu zredukowaną do roli schematu konstrukcyjnego. Obie te możliwości znajdują swoje przedłużenie w późniejszych wierszach Brzękowskiego: pierwsza — w wierszach będących ujawnieniem „podświadomości kolektywnej”, druga — w „poetyce kontrastu”.

„Poetyka kontrastu” stanowi jednak już powojenny rozdział tej twórczości. Aby jednak ewolucja prowadząca do powstania wierszy w rodzaju *Mont St. Michel*, *Zwierzyńiec* czy *Wizja trzeciorzędu* stała się jasna, należałoby poddać analizie funkcje symboliki sennej w omawianych tu wierszach, zrekonstruować system odwołań, ustalić, jaki w istocie model osobowości budowały. Przekracza to jednak zakres tego szkicu. Elementy symboliki sennej, interpretowane zgodnie z założeniami psychoanalizy Freuda, wchodziły w wierszach Brzękowskiego w wielorakie uwikłania. Można jednak — ze świadomością sztuczności tego zabiegu — wyodrębnić kilka typów konstrukcji metaforycznych odpowiadających analizowanemu przez Freuda sposobom opracowania symboliki sennej:

1. Obraz poetycki jako reprezentacja zajęć podświadomości. Stanowiłby on tu odpowiednik freudowskich „czynności analogicznych” — dosłowny sens obrazu byłby jedynie maską, szyfrem, którego istotny sens da się odczytać dopiero za pośrednictwem psychoanalitycznego klucza. Finalny obraz *erotyku* (w: *na katodzie*) interpretować należałoby jako pseudonim aktu seksualnego ³⁶:

połykam
twe oczy
2 szare ostrzygi

2. Obraz poetycki jako rezultat „przejęzyczenia”. Przykładem stosunkowo najprostszym mógłby tu być analizowany uprzednio fragment wiersza *prawa newtona*, także w wierszu *elephantiasis* gra homonimami („mo-

³⁶ Zob. Z. F r e u d, *Wstęp do psychoanalizy*. Warszawa 1935, s. 191.

że” — „morze”), rezultat „omyłkowego” nazwania przedmiotu, ujawnia — w połączeniu z obficie w wierszu występującą symboliką falliczną — ambiwalentny stosunek podmiotu do obiektu pożądań.

3. Obraz poetycki podwójnie motywowany jako efekt działania cenzury sennej. W pierwszej części *elephantiasis* poszczególne obrazy odwołują się do symboli marzeń sennych, ale także do rzeczywistości sztuki. Sposób przedstawienia sugeruje, że obrazy te należy odczytywać jako próbę transpozycji rzeczywistości plastycznej na rzeczywistość poetycką. W tekst wpisany więc został sposób jego interpretowania, eksponowanie jednak kierunku interpretacji daje wskazówkę dodatkową: jest to zabieg „interesowny” — powoduje przesunięcie nacisku z elementów ważnych na drugoplanowe.

4. Aliteracja na usługach „czynności pomyłkowych”. W strofie wiersza 3. (w: *na katodzie*):

czasie! — buchalterze przestarzałych wzruszeń!
serc heroino!
zatrulaś nas heroiną
iną...

— „heroina” jest jednocześnie: a) heroiną — bohaterką romansu, b) heroiną — narkotykiem, c) ukrytym, zaszyfrowanym w homonimie, imieniem kobiety — bohaterki tego romansu (hero-Ina). Sens tej czynności pomyłkowej nie sprowadza się tylko do wskazania przedmiotu, demaskuje także ambiwalentny charakter uczuć, jakie żywi podmiot³⁷; mowa jest przecież o „zatruciu [...] iną”, „przestarzałych wzruszeniach”, cecha: zdolność do zatruwania, przypisana heroinie zostaje rozciągnięta także — jako rezultat operacji słowotwórczej, w wyniku której z „heroiny” wyłoniła się „Ina” — na przedmiot uczucia.

5. Elipsa jako sposób „kondensacji”, „opracowania snu”. Tu można przywołać większość przykładów omówionych w części poświęconej składni eliptycznej.

Nie jest to, oczywiście, wykaz kompletny, nie próbujemy teraz wszakże tworzyć katalogu chwytów poezji Brzękowskiego. Omówienia wymaga jednak funkcja słów „nacechowanych czasowo”. Są one, jak się wydaje, nie tylko — odległym — symptomem postulatu „ucisku z terażniejszości”, są także jednym ze sposobów przeciwstawienia strukturze snu — struktury mitu. Sen dzieje się tu i teraz, mit jest przywołaniem struktury bezczasowej. PiszE Eliade:

³⁷ Ten typ czynności pomyłkowych analizuje Freud (*Wstęp do psychoanalizy*, s. 37—41) na przykładzie *Wallensteina Schillera*, cytując jednocześnie dokonana przez W. Ranka analizę fragmentu *Kupca weneckiego Szekspira*.

Czas święty z natury swej jest odwracalny, w tym sensie, że w istocie swej jest to uobecniony praczas mityczny, obrazy, które niesie, są „wieczne”³⁸.

Sen, który — jeśli przyjmiemy interpretację nadrealistów, a Brzękowski przynajmniej w części ją akceptował — byłby przywołaniem, uobecnieniem obrazów archetypicznych. Ale równocześnie byłby niejako zanurzony w dwu czasach — mitycznym, *illo tempore*, i historycznym; byłby przywołaniem rzeczywistości mitycznej, lecz równocześnie przeciwstawiałby się jej beczasowej strukturze (mit dzieje się „zawsze”, od początku, *in illo tempore*). Wyrazem tej opozycji byłyby, jak je nazywam, „elementy datujące”. Przykłady: „niebo z aluminium”, „odol”, „staniol”, „autobusy A I — bis”, „Liliana Gish”, „elektrolit srebra”, „lampa łukowa”, „ekran”, „projektor”, „cinéma”, „kwiaty fiatów”... Obie te struktury czasowe mogą się zderzać:

było to wtedy gdy zmęczone miłością aligatory zasypiały w cieniu podróŜujących
kwiatów
[.]
wiatr przesuwiał pod powiekę drogi z rodzynek i orzechów, które rozpuszczały się
w niebo z aluminium
ludzie nosili serca na łańcuszkach jak zegarki

(realność. W: na katodzie)

Pierwszy wers tego fragmentu przywołuje czas mityczny, więcej — przywołuje także topos Arkadii, dwa następne wersy zawierają już element datujący: „aluminium”, „zegarki na łańcuszkach”, przywołują czas historyczny. Znamienne — ten ciąg obrazów zamknie się metaforą o wyraźnie seksualnej proveniencji: „rybne sny wpłynęły przez otwarte usta”³⁹. To dążenie do zaprzeczenia beczasowej struktury mitu jest jednym z czynników pozwalających na postawienie cezury między omawianymi obecnie zbiorami a tomami następnymi: *Arkuszem poetyckim* (1938) i *Razowym eposem* (1947).

Nie da się jednak ukryć, że pewna „oczywistość” interpretacji zakodowanej w obrazach, które tu poddaliśmy analizie, budzi podejrzenie. Są one w pełni wytłumaczalne jedynie przy zastosowaniu kryteriów psychoanalizy Freuda. Tylko ona tłumaczy wewnętrzne zależności, powikłania. Gdybyśmy chcieli potraktować je jako dokumenty życia psychicznego i interpretowali np. przy pomocy kryteriów psychologii indywidualnej Adlera, okazałoby się, iż rzecz się gmatwa, symbole tracą swą oczywistość, spójność wierszy ulega rozbiciu. Już dokonana uprzednio analiza związków metarealizmu i nadrealizmu wykazała pośrednio i tę cechę poezji Brzę-

³⁸ M. Eliade, *Elementy rzeczywistości mitycznej*. W: *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*. Wyboru dokonał M. Czerwiński. Warszawa 1970, s. 97.

³⁹ Zob. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, s. 190.

kowskiego. Pisząc o ewolucjach „nurtu erotycznego”, tak ważnego dla tej poezji, sygnalizowałem, że mimo pozorów „dokumentalności” (a więc ujawnienia podświadomości podmiotu, dokumentowania jego życia psychicznego), są one przede wszystkim literaturą⁴⁰. Interpretując je psychoanalitycznie, pozornie tylko wnioskowalibyśmy o autorze (a zabieg ten ma sens wówczas tylko, gdy dostarczy swoistego psychoanalitycznego portretu), w istocie mówilibyśmy o twórcze w tym samym stopniu konstruowanym (kreowanym) co wiersze — o podmiocie lirycznym. Oczywiście, autobiograficzne motywy przeczyłyby temu stanowisku, można odnaleźć wiele łączników między osobowością konstruowaną (podmiotem) a osobowością konstruującą (autorem). W istocie jednak nie ma żadnych wskazań, aby te dwie kategorie utożsamiać. Osobowość, której „psychoanalityczny portret” moglibyśmy sporządzić, byłaby więc osobowością konstruowaną. „Portret psychoanalityczny” musiałby zatem uwzględnić relację: osobowość konstruująca — osobowość konstruowana — podświadomość osobowości konstruowanej jak sposób ujawnienia podświadomości osobowości konstruującej. Przyznać trzeba, że jest to pomysł zgoła surrealistyczny.

Skoro więc utwory te winny być traktowane przede wszystkim jako teksty poetyckie, opisane wyżej chwytły uzyskają teraz nowy sens: są po prostu nowymi „sposobami” poetyckimi. Użytek, jaki Brzękowski uczynił ze sposobów wypracowanych przez psychoanalizę, był zaiste przewrotny; uczynił z tego, co było „autentyczne” (w tym sensie, że nieracjonalizowalne, spontaniczne, nie poddające się kontroli rozumu), chwyt literacki. Oczywiście — zabieg ten da się także psychoanalitycznie wyinterpretować, nie jest to jednak zadaniem tej pracy. Wielokrotne energiczne odcinanie się Brzękowskiego od nadrealizmu dopiero teraz okazuje się prawomocne: zanegował założenia tej poezji w punkcie centralnym — przeciwstawiając „zapis automatyczny” — „organizacji”, przeciwstawiał w istocie „dokumentowi” — integralny motywowany wewnątrzpoetycko utwór poetycki, co nie znaczy, że do tej wewnątrzpoetyckiej motywacji nie zostały wprzęgnięte elementy z zewnątrz, ulegały one jednak immanentyzacji, stawały się — przekształcone — elementami tego systemu. Oznacza to jednakże, że *de facto* Brzękowski pozostał wierny naczelnemu postulatowi Peipera: literatura jest przede wszystkim literaturą. Inaczej tylko tę swoistość rozumiał (najogólniej: jako literackość nie „środków”, lecz „celów”).

Jednak nawet jeśli zgodzimy się na tę interpretację „nurtu sennego” (a może być ona jedynie przyjęta na prawach hipotezy), trudno nie zau-

⁴⁰ Zob. A. K. Waśkiewicz, „Jak brew płonąca na rubieżach mroku...” [Rec.: J. Brzękowski, *Erotyki*]. „Twórczość” 1970, nr 3, s. 105—106.

ważyć, że w ten sposób nie zostały bynajmniej przewyżnione ograniczenia tego modelu osobowości (i w konsekwencji: sposobu interpretowania rzeczywistości), który budowała Freudowska psychoanaliza. Zostały tylko przeniesione w inny wymiar, także — by tak rzec (a jest to słuszne przynajmniej w odniesieniu do nurtu snów paradyjnych) — „uludycznione”. W koncepcji Awangardy ludyczne elementy poezji, jej funkcja ludyczna nie były bynajmniej pierwszoplanowe. W tym momencie rysuje się więc podwójna sprzeczność: sprzeczność genezy — bo wiersze te nie są wcale „słowem, obrazem, pieśnią terażniejszości”⁴¹, tzn. ich związek z rzeczywistością przedmiotową jest co najmniej luźny, w każdym razie związek z rekwizytami tej terażniejszości, gdyż np. przemiany modeli przeżyć i zachowań erotycznych dadzą się wyinterpretować jako wynik ingerencji cywilizacji w najtrudniej poddające się racjonalizacji dziedziny psychiki — i sprzeczność celów — bo tak pojęta poezja nie służy przebudowie społeczeństwa, a co za tym idzie, i zmianom w sferze rzeczywistości przedmiotowej. Sprzeczność ta da się określić jako opozycja „ja indywidualnego” i „ja społecznego”. Także — między poezją jako formą społecznej odpowiedzialności a odmową jej pełnienia. „Ucieczka w sen” była więc formą odmowy odpowiedzialności. Była zdominowaniem „ja społecznego” przez „ja indywidualne”. Oczywiście — nie była to odmowa kategoryczna. Była raczej nieustannym dialogiem „ja społecznego” i „ja indywidualnego”. Dokąd jednak „zajścia podświadomości” (mniejsza w tej chwili, że konstruowane) znajdowały swoje wyjaśnienie w systemie freudowskiej psychoanalizy, mógł być to tylko dialog postaw sprzecznych, tworzący — jakże fascynujący! — system ambiwalencji, dialektycznych związków, napięć. Rozwiązanie znalazł dopiero w momencie, gdy przekroczona została granica podświadomości indywidualnej. Gdy miejsca symboli freudowskich zajmą archetypiczne symbole podświadomości plemiennej, podświadomości kolektywnej.

⁴¹ T. Peiper, *Punkt wyjścia*. „Zwrotnica” 1922, nr 1. Cyt. za: *Tędy*, s. 9.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXIII, 1972, z. 3

MARIA ADAMCZYK

ROZWAŻANIA NAD POETYKĄ MISTERIUM

„*Cy commence le mistère de la passion de nostre sauveur Jesus-crist*” „tu poczyna się tajemnica [...]”, ale także sztuka, jeden z wielu dramatów misteryjnych wystawiony pod takim tytułem w Angers w r. 1486, a napisany przez znakomitego autora Jeana Michela.

„[...] *loquimur Dei sapientiam in mysterio, quae abscondita est, quam praedestinavit Deus ante saecula in gloriam nostram*” — pisze św. Paweł w liście do Koryntian (I, 2, 7)¹, i podobnie do Kolossan (1, 26): „*verbum Dei est mysterium quod absconditum fuit a saeculis et generationibus, nunc autem manifestatum est [...]*”. „*Mysterium Dei*”, ciągle w znaczeniu tajemnicy, rozważa również w epistołach do Rzymian i Efezjan².

Identyczne słowo, w takiej samej funkcji semantycznej, występuje i u Ewangelistów; natomiast w *Starym Testamencie*, w *Księgach deutero-kanonicznych*, zastąpione jest określeniem „*sacramentum regis*”, co można przełożyć jedynie jako: przysięga, sekret Pana, zobowiązanie, jeszcze nie całkowicie objawione (*Księga Tobiasza*, 12, 7).

„*Verbum Dei — mysterium*”, odkryte przez Chrystusa, odsłaniało swój sens wprost apostołom, jakby mistom, bezpośrednio dopuszczonym do uczestnictwa; natomiast powszechne poznanie tajemnicy odbywało się pośrednio, za pomocą obrazów i przypowieści: „Wam [tj. apostołom] dane jest poznać tajemnicę królestwa Bożego, innym zaś przez przypowieści [...]” (Łukasz, 8, 10); „Wam dane jest poznać tajemnicę królestwa Bożego,

¹ Cytaty łacińskie pochodzą z wyd.: *Biblia Sacra juxta Vulgatae exemplaria et correctoria Romana*. Wyd. 8. Paris 1887.

² Do Rzymian (16, 25—27): „*ei autem qui potens est vos confirmare juxta evangelium meum, et praedicationem Jesu Christi, secundum revelationem mysterii temporibus aeternis taciti (quod nunc patefactum est per Scripturas prophetarum, secundum praeceptum aeterni Dei, ad obeditionem fidei), in cunctis gentibus cogniti [...]*”. — Do Efezjan (1, 9—11): „*ut notum faceret nobis sacramentum voluntatis suae, secundum beneplacitum ejus, quod proposuit in eo, in dispensatione plenitudinis temporum, instaurare omnia in Christo, quae in caelis, et quae in terra sunt, in ipso [...]*”.

dla tych zaś, którzy są poza wami, wszystko się dzieje w przypowieściach [...]” (Marek, 4, 11)³.

W znanym dziele Klemensa Aleksandryjskiego *Protrepticus* zamieszczone jest zdanie, które nawiązuje do takiej właśnie zasady obrazowego wykładu tajemnicy: „Pójdź, ukazać ci *Logos* i tajemnice jego, i wyjaśnię ci je w obrazach, które znasz”⁴.

„*Mysterium*” — tajemnica dająca się wyjaśnić obrazami, opowiedziana obrazami dramatów misteryjnych biorących swój początek z „*verbum Dei*”, z *Pisma świętego*, była źródłem i inspiracją sztuk powszechnie znanych średniowiecznej i renesansowej kulturze europejskiego chrześcijaństwa.

„*Ministerium*” — obrzęd, repetycja porządku służby liturgicznej przeniesionej na *theatrum*, gdzie przedstawiano, reprezentowano wydarzenia stanowiące centralne punkty kościelnego *officium* — również i to słowo, tak przecież blisko związane z zasadami wczesnych dramatów liturgicznych, mogło mieć jakiś genetyczny związek z narodzinami dramatu misteryjnego (ministeryjnego?).

Cytowany na wstępie tytuł sztuki Jeana Michela: „*Cy commence le mistère de la passion [...]*”, mógłby może brzmieć: „*Cy commence le ministère de la passion [...]*” — „tu poczyna się obrzęd męki [...]”.

Wraz z tymi spekulacjami etymologicznymi, towarzyszącymi niezmiennie prawie wszystkim dotychczasowym rozważaniom badawczym nad zagadką sztuk misteryjnych, wchodzimy w labirynt komplikacji problemowych, tym trudniejszych, że złudnie maskowanych rzekomą prostotą naiwnej jakoby poetyki misterium. Jednakże dające się niejako gołym okiem uchwycić generalne cechy gatunku, jego, nazwijmy to, zewnętrzne objawy, ukrywają złożone determinanty strukturalne, skomplikowane i trudne do rozszyfrowania motywacje filozoficzne i teologiczne, które legły u samych podstaw narodzin gatunku, przygotowały jego krystalizację, zainicjowały rozwój, określiły model, typ, kierunek stereotypizacji.

Prezentowane tu rozważania, z uwagi na złożoność zjawiska i ogrom materiału, mogą być traktowane za ledwie jako pierwsze rozpoznanie, jako próba wskazania elementarnych założeń determinujących poetykę gatunku sztuk misteryjnych.

Gatunek ten pojawił się w XII wieku, niektóre misteria mieszały łacińskie teksty obrzędowe z tekstami w językach wernakularnych i w pewien sposób zależne były jeszcze od obrzędów kościelnych. Wiek XIV przyniósł krystalizację ich formy i zawartości [...]. Najbogatsze misteria, ogromnych objętości, redagowano w XV i na początku XVI wieku. Czasy renesansu oznaczają koniec właści-

³ Cyt. za: *Nowy Testament*. W tłumaczeniu J. Wujka, w opracowaniu W. Szczepańskiego i W. Prokulskiego. Poznań MCMXXVI—MCMXXXII.

⁴ Cyt. za: H. Rahner, *Mit griechi a Ewangelie*. W zbiorze: *Biblia dzisiaj*. Kraków 1969, s. 133.

wego rozwoju tego gatunku jako zjawiska twórczego i wnoszącego nowe wartości do artystycznego dorobku Europy. W wiekach XVI—XVIII misteria przetrwały jako rodzaj dramaturgii tradycyjnej i prowincjonalnej; są to albo przeróbki i uproszczenia tekstów starszych, albo nowo pisane kompozycje, czasem przez pisarzy wprawionych. Pewne formy misteriów przetrwały aż do XIX wieku w środowiskach wiejskich i małych miastach⁵.

Ze względu na „rozległość chronologiczną — trzy albo i pięć wieków trwania — oraz geograficzną: od Hiszpanii po Kijów i Zagrzeb”⁶, teksty sztuk misteryjnych, w całej swej masie, zdają się nieprzebytą dżunglą, w której dopiero wytycza się pewne szlaki i ustawia pierwsze znaki sygnalizacyjne.

Interesujący nas gatunek dramatyczny, nieregularny i nie poddający się sztywnym schematom klasycznej systematyki genologicznej, już samą różnorodnością swych obocznie funkcjonujących nazw nastęrcza pierwsze, wstępne trudności badawcze.

Termin misterium, powszechnie i niejako arbitralnie przyjęty jako określenie gatunku, nie był spotykany w europejskiej nomenklaturze genologicznej przed w. XV; użyty został „po raz pierwszy dla oznaczenia rodzaju teatralnego w liście królewskim wystawionym w r. 1402 przez Karola VI dla paryskiej Confrérie de la Passion, w którym była mowa o *misterre de la Passion* i o innych *misterres*”⁷.

Julian Lewański w swej imponującej erudycją pracy wylicza szereg mian, którymi opatrywano interesujący nas gatunek⁸. Rejestr ten, uzupełniony dalszymi, nie uwzględnionymi przez badacza nazwami⁹, odnotowujemy poniżej:

1. *le mystère*; *misterium*; *misterija* — Francja, Hiszpania, Rosja;
2. *estoire*; *l'histoire*; *historia*; *storia* (o *vero representatione*); (*devota*) *istoria*; *Die Hystoria*; *die Geschichte*; *Story*; *historyja* — Francja, Hiszpania, Włochy, Niemcy, Anglia, Polska;
3. *feste* — rrancja;

⁵ *Sredniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*. Pod redakcją M. R. Mayenowej. Zeszyt 3: *Misterium*. Opracował J. Lewański. Wrocław 1969, s. 207—208.

⁶ *Ibidem*, s. 214.

⁷ S. Łukasik, *Mystère*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1967, z. 2, s. 147.

⁸ *Sredniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, s. 207.

⁹ Dodatkowe, szerokie informacje na ten temat zawarte są w następujących pracach: R. Hess, *Das romanische geistliche Schauspiel, als profane und religioese Komoedie (15. und 16. Jahrhundert)*. Muenchen 1965. — S. Ciesielska-Borkowska, *Auto, Auto sacramental*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1967, z. 2, s. 139—140. — S. Łukasik, *Jeu*. Jw., s. 143—145. — W. Preisner, *Sacra rappresentazione*. Jw., s. 150—151.

4. *ludus* z synonimami tej nazwy w innych językach: *le jeu*; *joc*; *das Spiel*; *Spel*; *gra*; *hra* — Francja, Rumunia, Niemcy, Belgia flamandzka, Polska, Czechy;
5. *la vie (dramatique)*; *Leben (Spieltext)*; *żywot* — Francja, Niemcy, Polska;
6. *la comédie*; *la commedia*; *Comedy*; *komedycja* — Francja, Włochy, Niemcy, Polska;
7. *representación*; *ripresentatione (rappresentazione)*; *pressentatione* — Hiszpania, Portugalia, Włochy;
8. *devotione* — Włochy;
9. *lauda drammatica* — Włochy;
10. *tragicommedia* — Włochy;
11. *tragedia* — Włochy;
12. *dialogus* wraz ze swymi adaptacjami w innych językach: *diálogo*; *dyalog (pro festo)*; *dialogus (de Passione)* — Hiszpania, Polska i wiele innych krajów;
13. *farsa sacramental* — Włochy;
14. *auto sacramental* — Hiszpania i Portugalia;
15. *obra* — Portugalia;
16. *pratica* — Hiszpania i Portugalia;
17. *pranto* — Hiszpania i Portugalia;
18. *intermedium* — nazwa używana niemal we wszystkich krajach europejskich;
19. *passio* — nazwa używana niemal we wszystkich krajach europejskich;
20. *fabula sacra* — nazwa rezerwowana dla rzadkich sztuk misteryjnych pisanych po łacinie;
21. *irozi*; „herody” — Rumunia i Polska;
22. *miracle* — nazwa odmiany gatunkowej misterium, stosowana niemal we wszystkich krajach europejskich, sygnująca sztuki o stosunkowo zawężonej tematyce związanej z życiem i cudami świętych.

Przytoczony wykaz, zawierający nazwy występujące na terenie kilku krajów europejskich, nie jest jeszcze zapewne kompletny; mimo to uderzająca wydaje się ta obfitość i różnorodność nomenklatury.

Wymienione przeglądowo terminy mogą oznaczać i oznaczają (co poświadcza materiał historycznoliteracki):

- a) różne odmiany dramatów zwanych przez nas misteryjnymi;
- b) niektóre dzieła dramaturgiczne zdecydowanie moralitetowe (np.: *Komedycja Justyna i Konstancji Bielskiego*, *Tragedyja o polskim Scylurusi* Jurkowskiego);
- c) sztuki o treści całkowicie świeckiej utrzymane w poetyce dramatu nieregularnego, niearystotelesowskiego (np.: *Le mystère du siège d'Orléans*, *Tragedia żebracza [...]*, *Ein Spiel von einem Arzt und einem kranken Paur*);
- d) utwory dramatyczne o treści zarówno świeckiej jak i religijnej, które są produktem znormatywizowanej i świadomej praktyki poetyckiej uczonych humanistów (komedia, tragedia, dialog, tragikomedia);
- e) dzieła nieprzynależne do rodzaju dramatycznego, epickie, opracowujące zarówno świecką jak i religijną materię (różne „historyje”, „żywoty”, „fabuły” etc.).

Często również zdarzało się, iż niektóre utwory misteryjne w ogóle były pozbawione swej „specyfikacji” genologicznej, a ich autorzy kwestie te pomijali całkowitym milczeniem; to jednak nie zdaje się szczególnie utrudniać sytuacji badawczej, mówi natomiast wiele o sytuacji gatunku.

Terminy genologiczne użyte przez mało świadomych i z kunsztem poetyckim (w klasycznym znaczeniu *ars poetica*) nie obznajmionych twórców nie poddają się zabiegowi takiego uporządkowania, które ustaliłoby stopień ich możliwej ekwiwalencji; nie mogą być „nakładane” na siebie jednoznacznie i bez reszty, bo oczywiście nie sprawdzają np. równania typu: *misterium* = historia = *pranto* = gra. Innymi słowy, używając terminologii logiki, nie możemy w ich przypadku zastosować tzw. definicji regulującej.

Wyróżnione np. nazwami: dialog, komedia, historia, pasja, identyczne pod względem swej poetyckiej struktury dramaty misteryjne, wymykają się pozornie próbom znalezienia zadowalającej odpowiedzi na pytanie, dlaczego dani twórcy tak właśnie je „ochrzcili”, skoro te niejednakowe miana odnoszą się do jednakich przedmiotów genologicznych. Pozostając przy tym przykładzie stwierdzmy, że nazwy „dialog” autor użył na określenie formy podawczej dzieła wyłożonego „w rozmowach person”, że „komedia” sygnuje przede wszystkim kategorię komediowości pojętej jako szczęśliwe zakończenie okrucieństwa i komplikacji poprzednich zdarzeń¹⁰, „historia” zaś jest powiadomieniem, iż przedstawione fakty są bezwarunkowo, autentycznie prawdziwe, „pasja” wreszcie informuje o temacie sztuki. Łatwo zauważyć, że te podstawowe kryteria wyróżniające, które motywują dokonany przez autora wybór nazwy genologicznej, są ustalone według niepełnej i niejednorodnej skali (forma podawcza, kategoria estetyczna, charakter poznawczy, temat), i że wedle takich miar niemal każde misterium jest równocześnie dialogiem, komedią, historią, że bywa także i pasją. Kiedy natomiast uczony humanista, np. Cornelius Crocus, podaje, iż sztuka jego to „*comoedia sacra*”, każdy niemal odbiorca wychowany w regule klasycznego ładu systematyki wie, że dzieło to mieści się w ramach rodzaju dramatycznego, w gatunku komediowym, w odmianie gatunkowej komedii humanistycznej.

W tym miejscu dotykamy problemu świadomości genologicznej, reguł funkcjonowania gatunku, sposobu jego traktowania.

Dla tzw. nieuczonych twórców dramatów misteryjnych gatunek nie stanowił przedmiotu refleksji teoretycznej, w każdym razie nie głębszej refleksji. Zasady ich twórczości nie były skodyfikowane, skrupowane rygorami poetyckich normatywów; gatunek misteryjny nie był „przypisany

¹⁰ Temat ten omawiam obszerniej w pracy: „*Żywot Józefa...*” *Mikołaja Reja. Studium porównawcze*. Wrocław 1971 (rozdz. 3).

do [...] warsztatów twórczych, które potrafiłyby sformułować i ogłosić kodeks norm, a z kolei utrzymać pewną kontrolę nad twórczością w formie krytyki [...]”; w związku z tym gatunek ten istotnie „ma trudny do spisania zespół dyrektyw twórczych”¹¹. Niemniej jednak jest w pewien sposób normatywny, jako że „gatunki są z a w s z e n o r m a t y w n e, s ą z e s t r o j a m i d y r e k t y w”, jak słusznie stwierdza Michał Głowiński. „Różnice ujawniają się w typie i w stopniu normatywizmu”; „Inaczej funkcjonuje gatunek wtedy, gdy jego reguły są niepisane, inaczej wówczas, gdy jest on powiązany z uświadomionym systemem zasad”. W interesującej nas sytuacji pierwszej gatunek jest „tylko utrwalonym społecznie sposobem postępowania literackiego [...], intersubiektywnie utrwalonym [...], daje się porównać do zwyczaju, jest swego rodzaju niepisany kodeksem literatury [...]”, „regulującym określoną dziedzinę wypowiedzi, decydującym o tym, że »tak się pisze«”¹².

Autorzy sztuk misteryjnych, przedstawiających materię *Pisma świętego*, żywotów świętych *etc.*, nie formułowali *expressis verbis* tego, co w dziełach ich było zawarte, nie precyzowali ich poetyki, nie ustalali kategoriycznie obowiązujących kanonów; posiadali jednak — ściślej nie zwerbalizowaną — wiedzę o tym, jak się je pisze.

I jakkolwiek trudne może się zdawać uchwycenie podstawowych zasad owego pisania, nie jest to jednak niemożliwością; jakkolwiek sprzeczne i poplątane wydają się terminologiczne określenia tych sztuk, ich cząstkowo zaledwie oddające istotę rzeczy nazwy (co symptomatycznie potwierdza stopień teoretycznej autorefleksji nad gatunkiem), to przecież nieco arbitralnie, niejako projektująco przyjęte i upowszechnione w badaniach miano *m i s t e r i u m*, które oznacza podobne „desygnaty”, podobne realizacje literackie, wydaje się możliwe do przyjęcia; miano to, może najtrafniej i najszczęśliwiej, streszcza w sobie podstawową i pierwszą istotę sztuki misteryjnej: „tajemnicę”.

Z dotychczasowych ujęć definicyjnych i starań opisowego wyliczenia znamienych cech dramatu misteryjnego¹³ wynika, że jest on tworem

¹¹ *Sredniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, s. 298.

¹² M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W zbiorze: *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały Konferencji Naukowej. Maj 1965*. Warszawa 1967, s. 42—44.

¹³ Zob. A. d'Ancona, *Sacre Rappresentazioni desi seccoli XIV e XVI*. Firenze 1872. — G. Cohen, *Les Grands mystères des XV^e et XVI^e siècles aussi du XIV^e*. Paris 1938. — W. Feigel, *Geschichte des Passionsspiels in Oesterreich*. B. m. 1926. — R. Froning, *Das Drama des Mittelalters*. Stuttgart 1891—1892. — E. Hartl, *Das Drama des Mittelalters. Osterspiele*. Darmstadt 1964. — H. Niedner, *Die deutschen und französischen Osterspiele bis zum 15. Jh.* Berlin 1932. — L. Petit de Jule-

w szczególny sposób amorficznym, „nie krępowanym w swej kompozycji żadnymi prawami ani regułami”¹⁴. Ową „niekształtność” misterium podkreśla wyraźnie także najnowsze i najbogatsze studium tego gatunku, opracowane przez Lewańskiego. Badacz akcentując tę cechę oraz stwierdzając, iż „jest rzeczą charakterystyczną, że nie można doszukać się własnej poetyki misteriów”, stara się niemniej, biorąc oczywiście „poprawkę” na różnice odmian, wskazać jej podstawowe, znamienne właściwości: akcję dramatyczną typu szeregowego, która oznacza, że „kolejne wydarzenia następują po sobie bez dramatycznego uzasadnienia, nie są koniecznym wynikiem poprzednich wydarzeń, nie muszą być dramatycznie umotywowane”; cykliczność budowy (w obszernych dramatach), gdzie daleko posunięta „swoboda gospodarowania poszczególnymi jednostkami sztuki oznacza jednocześnie brak zasad komponowania zorganizowanej skali efektów po sobie następujących”; mechaniczne łączenie scen i epizodów, „równe traktowanie wszystkich postaci”¹⁵; charakterystyczną obecność elementów apokryficznych; częste pomieszanie kategorii estetycznych komizmu i wzniosłości; wreszcie — ujmując rozważania w aspekcie teatralizacji formy — wykształcenie specjalnej przestrzeni scenicznej, tzw. sceny symultannej, której

odrębność i specyficzność polegała na tym, że widzowie widzieli jednocześnie wszystkie dekoracje przygotowane dla całej sztuki, mianowicie skonstruowane dla każdej jednostki spektaklu mansjony, więc odrębne konstrukcje wyobrażające różne budynki i miejsca [...], ustawione obok siebie [...]. Akcja przenosiła się kolejno od jednego mansjonu do drugiego. Persony dramatu przeważnie znajdują się na scenie cały czas na odpowiednim dla siebie miejscu i zaczynają działać wtedy, kiedy przychodzi czas ich występu¹⁶.

W ten sposób wszystko działo się jednocześnie lub — inaczej mówiąc — jednocześnie było „dzianie się” i „niedzianie”. [...] Symultaniczne „jedno obok drugiego”, zamiast „jedno po drugim”, było wyrazem braku myślenia przyczynowo-skutkowego, braku ducha kauzalnego. Kolejność zdarzeń była tylko powtórzeniem kolejności danej w *Piśmie świętym*, motywacje ludzkie znajdowały się poza planem akcji, w historycznym oraz nadprzyrodzonym porządku opisanym w *Biblii*¹⁷.

ville, *Histoire du théâtre en France. Les Mystères*. Paris 1880. — E. Roy, *Le Mystère de la passion en France du XIV^e au XVI^e siècle*. Paris—Dijon 1903—1904. — W. Townsend, L. Townsend, *Mystery and Miracle Plays in England*. London 1931. — J. E. Varey, *La Mise en scène de l'auto sacramental a Madrid au XVI^e et XVII^e siècles*. W zbiorze: *Le Lieu théâtral a la Renaissance*. Wyd. 2. Paris MCMLXVIII, s. 215—226.

¹⁴ Łukasik, *op. cit.*, s. 148.

¹⁵ *Sredniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, s. 208—209.

¹⁶ *Ibidem*, s. 209.

¹⁷ J. Ziomek, *Gatunki i odmiany teatru renesansowego*. „Nurt” 1969, nr 12, s. 31.

Z tym spostrzeżeniem Jerzego Ziomka korespondują uwagi Juliana Lewańskiego, który stwierdziwszy, iż kolejne wydarzenia sztuki „nie muszą być dramatycznie umotywowane”, uzasadnia ten fakt okolicznością, że „kolejność wypadków jest zalecona przez porządek wskazany w źródle”, tj. w *Piśmie świętym*. Tak więc

w czasie widowiska [mysteryjnego] buduje się obraz historyczny [...], ma się do czynienia z rekonstrukcją obrazu historycznego, w znacznej części widzom znanego [...] ¹⁸.

To oczywiste spostrzeżenie, zbyt mało dotąd cenione, jest punktem bardzo istotnym dla dalszego wnioskowania.

Opracowywana przez autorów sztuk mysteryjnych materia *Pisma świętego* (w rozważaniach naszych skupiamy uwagę na jej części nowotestamentowej), traktowana była przez nich jako przekaz historyczny, historia *strictissimo sensu* — relacja o wypadkach bezspornie rzeczywistych.

Już wczesna egzegeza żydowska i szkoła antiocheńska w III w. n.e., a następnie (bardzo skrótkowo wyliczając): św. Augustyn, św. Tomasz z Akwinu i egzegeci renesansowi — za naczelne zadanie wykładu *Pisma świętego* przyjęli objaśnianie jego sensu historycznego. *Sensus historicus* (synonim: *sensus litteralis*) stanowił centrum zainteresowań badaczy, poszukujących i odsłaniających w *Biblii* „sam fundament prawdy”: „szczególnie troszczyć się należy w *Świętej historii* o to znaczenie dosłowne, które stanowi jakby sam fundament prawdy” — konkludował w końcu XVI w. Antonio Possevino, gdyż „*Biblia* znaczy przede wszystkim ze względu na bezpośredni sens realnych wydarzeń, o których opowiada”, i należy ją pojmować jako „*rerum gestarum narratio*”, jako „dokument historyczny, prawdziwą opowieść o wydarzeniach i czynach, które kiedyś zostały dokonane [...]” ¹⁹.

Historia jest opowieścią o zdarzeniach, dzięki której rozpoznaje się to, co się stało w przeszłości. Nazywa się zaś z grecka *historia* od *historein*, co znaczy widzieć lub poznawać. Wśród starożytnych bowiem pisali historię tylko ci, którzy byli obecni przy zdarzeniach i widzieli to, co mieli opisać. Zdarzenia, które dzieją się na naszych oczach, chwyamy bowiem lepiej niż te, o których dowiadujemy się ze słyszenia.

— stwierdzał w swym *Etymologiarum sive Originum libri XX* Izydor z Sewilli ²⁰, a przekonanie to, bez większych zastrzeżeń, panowało przez kilkaset następnych lat.

¹⁸ *Sredniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, s. 208.

¹⁹ Cyt. za: E. Sarnowska-Temierusz, *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*. Wrocław 1969, s. 64.

²⁰ Cyt. za: K. Pomian, *Przeszłość jako przedmiot wiary. Historia i filozofia w myśli średniowiecza*. Warszawa 1968, s. 30—31.

Tak więc, w najściślej tylko świeckim rozumieniu, *Biblia* traktowana była jako historia; zwłaszcza *Ewangelie* Mateusza i Jana przyjmowano jako historie *strictissimo sensu*, ponieważ obaj byli typowymi historiografami w znaczeniu „*rei visae scriptor*”. Jako naoczni świadkowie, więc operujący wiedzą pochodzącą *ex visione*, posiadali pewną przewagę nad Markiem i Łukaszem, którzy święte dzieje, jak to poświadczają Papiasz, Orygenes i Tertulian, opisali *ex auditu*; Marek opierał się na relacjach Piotra-apostoła, Łukasz na przekazach Matki Chrystusa. Jednakże przekazy wszystkich czterech ewangelistów były prawdziwym opisem współczesnych im najnowszych wydarzeń, czyli historią (w odróżnieniu od kroniki), w takim znaczeniu, w jakim terminu tego używał Izydor z Sewilli, Konrad z Hirsau, ich naśladowcy, a także niezależni od nich myśliciele tej epoki²¹.

Staropolscy tłumacze *Pisma świętego*, np. Jakub Wujek, również określali materiał biblijny mianem historii²², rozumianej przede wszystkim jako „dzieje, wyliczenie albo popisanie dziejów”²³, takie „popisanie”, któremu przewodzi idea przekazania prawdy: „*veritatem quae prima est historiae virtus [...]*”²⁴. Postulat ten, powtórzony m. in. przez Marcina Kromera za Robortellem, był od dawna znany historiografii europejskiej; w samym tylko wczesnym średniowieczu można znaleźć wiele jego odpowiedników, jak np. sformułowanie Rabana Maura: „*Historiae indagare veritatem*”²⁵.

Tak zdefiniowany i pojmovany termin historia adekwatnie przystawał właśnie i przede wszystkim do *Biblii* i w ogóle do dziejopisarstwa.

Uwaga ta jest o tyle ważka, że równolegle, zwłaszcza w okresie renesansu, spotykamy się także z innym, niezupełnie ścisłym użyciem tej nazwy, z jej zastosowaniem do utworów literackich, szczególnie z zakresu prozy fabularnej²⁶. Jednakże przypadek takiego „przysposobienia” tego terminu pozostawiamy teraz, jako mało istotny, poza zasięgiem naszych rozważań.

²¹ Zob. Pomian, *op. cit.*, s. 30—37.

²² Zob. uwagi Wujka we wstępie do pierwodruku polskiego przekładu *Biblii* z r. 1599: *Upomnienie do czytania „Pisma świętego”*, rozdz. 10. Charakterystyczny jest także wykaz historii zawartych w *Piśmie* sporządzony przez tłumacza: *Summa wszystkiey Historiiey Świętęy w Bibliiiey opisánęy, ná siedm części sie rozdziela*, k. 1100.

²³ J. Mączyński, *Lexicon Latino-Polonicum*. Montereio 1564, k. 113 r.

²⁴ Martini Cromeri *de origine et rebus gestis Polonorum libri XXX*. Cyt. za: T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*. Kraków 1918, s. 65.

²⁵ Cyt. za: Sarnowska-Temeriusz, *op. cit.*, s. 65, przypis.

²⁶ Szeroko i z wielką znajomością rzeczy analizuje ten problem T. Michałowska (*Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy noweliścycznej*. Wrocław 1970, s. 11—95).