

# Henri Béhar

---

## O tytułach surrealistycznych

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/2, 261-277

---

1981

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HENRI BÉHAR

## O TYTUŁACH SURREALISTYCZNYCH

Tytuł to zewnętrzna fizjonomia książki: jej afisz, wyznaczenie wiary, język; tytuł przyciąga amatora, zatrzymuje na sobie jego wzrok i z góry go czaruje; tytuł to czarownik, ale też nader często bezwstydnym oszust. Tytuł to niejako stan cywilny dzieła, prawie samo dzieło, to dość często powodzenie twórczości literackiej, a czasami umieszczenie jej na indeksie<sup>1</sup>.

Trudno o bardziej eleganckie i lapidarne określenie — niż w tych wiekowych już skądinąd wersach — różnorodnych funkcji wiążących się z tytułem dzieła, takich mianowicie — odwołując się do obecnego języka — jak funkcja apelatywna, desygnująca, reklamowa<sup>2</sup>; dochodzi do tego jeszcze funkcja nieokreślona, którą można by nazwać poetycką, jako że chodzi tu zarazem i o zbicie z tropu, i o oczarowanie w pełnym znaczeniu tych słów. Ten sam kronikarz tak dalej rozwija swój wywód:

Powieściopisarze, filolodzy, publicyści wszelkiego rodzaju dobrze wiedzą, że tytuł to przynęta książki, dlatego w czasie bezsennych nocy łamią sobie głowę nad różnymi tytułami podsuwanymi im przez rozgorączkowaną wyobraźnię; dokonują ich przeglądu, wyważają je w myśli. Znaleźć odpowiedni tytuł! Oto wielki problem, wielka sztuka wszystkich czasów i wszystkich narodów<sup>3</sup>.

W ten sposób utartą formułę „dobry tytuł” uznano za powszechną regułę. To on będzie przyciągać czytelników, gromadząc ich wokół książki niczym miriady ryb. Nie bardzo jednak wiadomo, co to jest dobry tytuł, i nie można liczyć, by nam to Octave Uzanne wyjaśnił, mimo że

---

[Henri Béhar, profesor na Sorbonne Nouvelle, kierownik Centre de Recherche sur le Surréalisme; opublikował m. in. *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme* (1966), *Jarry dramaturge* (1980); opracował wydanie krytyczne dzieł T. Tzary. Po polsku ukazała się książka *Dada i surrealizm w teatrze*, w przekładzie P. Szymanowskiego (Warszawa 1975).

Tytuł oryg.: *Lieux-dits: les titres surréalistes.*

<sup>1</sup> O. Uzanne, *Des titres de livres*. „Miscellanées bibliographiques”, 30 XI 1878, s. 171.

<sup>2</sup> Jest to terminologia używana przez Ch. Grivela w *Production de l'intérêt romanesque*. The Hague 1973, rozdz. *Puissance du titre*, s. 168.

<sup>3</sup> Uzanne, *op. cit.*, s. 172.

zebrał szereg przykładów tytułów śmiesznych, pompatycznych, ekstrawaganckich i pretensjonalnych. Zasłużył się jednak w naszych oczach odwołaniem się do historii tytułów, ukazującej związek twórczości literackiej z gustem narodów w różnych epokach; historia ta stanowić więc może — dlaczegoż by nie — skrzyżowanie rozmaitych dyscyplin, takich np. jak poetyka i socjologia literatury. W istocie tytuł jako incipit utworu (niezależnie od tego, czy jest to utwór powieściowy, teatralny, poetycki, czy krytyczny) stanowi uprzywilejowany, wyodrębniony i wyeksponowany fragment tekstu wymagający analizy literackiej; równocześnie jako przynęta dla konsumpcji produktu zwanego książką tytuł zakłada też studium socjologii literatury, pod kątem zarówno recepcji zgotowanej mu przez publiczność, jak i oznaki przedmiotu materialnego.

Byłoby w interesie tej załączkowej jeszcze wiedzy jasne i definitywne rozróżnianie tytułu, po pierwsze jako wypowiedzi minimum — kierunek, który reprezentuję w niniejszym studium; następnie jako stronicy tytułowej, czyli jako wypełnienia typograficznego i estetycznego pustej przestrzeni; wreszcie jako potocznej metonimii: tytuł jako dzieło.

Uzanne zapowiadał pojawienie się nowej nauki, a może raczej szczególne ujęcie nauki o tekstach. Niezależnie od tego, czy dziedzina ta ma, czy nie, swoją nazwę, to jej podstawy zostały już wypracowane od dziesiątków lat przez historyków, językoznawców i teoretyków literatury<sup>4</sup>. Ciekawe, że większość zainteresowanych tytułami dzieł „literackich” (w przeciwstawieniu do „dydaktycznych”) koncentrowała swoją uwagę na powieściach, opierając się na następujących materiałach:

Duchet: powieść 1815—1832, 2500 pozycji,

Grivel: powieść 1870—1880, 3000 pozycji (w tym 200 w charakterze próbek ankietowych),

Hoek: Nowa Powieść 1950—1971, 60 pozycji,

Molino: powieści szpiegowskie Jeana Bruce’a 1950—1973, 87 pozycji.

Krytycy ci, niezależnie od tego, czy dokonują wyboru twórczości powieściowej danej epoki, czy uwzględniają wszystkie publikowane tytuły, zakładają *implicite*, że zauważone przez nich cechy działają tylko w zakresie literatury wyróżniającej pewne rodzaje literackie. Ale powstaje pytanie, co stanie się z ich wnioskami w wypadku dzieł dramatycznych

<sup>4</sup> Zob. J.-L. Flandrin, *Sentiments et civilisation — Sondage au niveau des titres d'ouvrages*. „Annales” 20, nr 5, wrzesień—październik 1965, s. 939—966. — D. Furet, A. Fontana, *Pour une sémantique historique*. W: *Livre et société dans la France du XVIIIe siècle*. T. 2. The Hague 1970, s. 93—228. — Grivel, *op. cit.*, s. 166—181. — C. Duchet, *La Fille abandonnée et la Bête humaine, éléments de titrologie romanesque*. „Littérature”, nr 12, grudzień 1973, s. 49—73. — L. Hoek, *Description d'un archonte: préliminaires à une théorie du titre à partir du Nouveau Roman*. W: *Nouveau Roman: hier — aujourd'hui*. T. 1. Paris 1977, s. 289—326. — J. Molino, F. Lassave, *Sur les titres des romans de Jean Bruce*. „Langages”, nr 35, wrzesień 1974, s. 87—116.

lub poetyckich, a tym bardziej w zastosowaniu do literatury odrzucającej tradycyjne kategorie, a opowiadającej się za gatunkową nieokreślonością wypowiedzi.

Dlatego sądzę, że byłby pouczający przegląd tytułów surrealistycznych. Tworzą one bowiem korpus modelowy, ostro wyodrębniony w czasie i przestrzeni, pozwalający na zweryfikowanie obecnie istniejących teorii, aby je uprawomocnić lub zakwestionować. Wydaje się, na pierwszy rzut oka, że surrealizm traktuje tytuły podobnie jak i język w ogólności; wprowadza przypadek i automatyzm w racjonalną wypowiedź, dezorganizując kody tworzące związek między przesłaniem poetyckim a wartością handlową. Jeśli wymienić kilka tytułów dzieł surrealistycznych, to z wyjątkiem tytułów funkcjonalnych, statecznie rzeczowych *Manifestów* i *Antologii*, inne, jak np. *Les Vases communicants* [Naczynia połączone], *Corps et biens* [Ciała i dobra], *Le Revolver à cheveux blancs* [Rewolwer o białych włosach], przedstawiają się jako poetyckie wypowiedzi wysoce rozstrojone oraz odstające od współczesnego uzusu, a obejmują zarówno poematy, opowiadania, jak i obrazy, otwierając sens dzieła wszelkim możliwym interpretacjom, zapraszając do marzeń i dowolnych asocjacji, poddając się ludycznej grze znaczeń i nie tylko odmawiając informacji czytelniczej, ale dążąc po prostu do zmylenia nas. Jeżeli intuicje i oczywiste prawdy, które cenię, mają jakieś uzasadnienie, to ich konfrontacja ze stwierdzeniami moich poprzedników jest o tyle ciekawa, o ile nie istnieją jakieś ogólne i powszechne prawa rządzące tytułami i o ile może działać przewrotność — i dać efekt — dzięki zmieniającym się obyczajom. O ile wiem, istnieje wyłącznie jedno prawo przyjęte przez wszystkich autorów, tak głęboko zakorzenione, że nie zostało nawet nigdy wyraźnie sformułowane, mianowicie oryginalność, nowatorstwo.

W zamierzeniu moim leży nie tyle potwierdzenie tego widocznego rozdzwisku oraz pogardy dla obyczaju, co zbadanie w potrójnej płaszczyźnie, gramatyki, poetyki i semiotyki, istotnych cech korpusu surrealistycznego, po uprzednim uzasadnieniu ich założeń. Chodzi mi prawie wyłącznie o związek tytułu z treścią, albo ściślej, o relację między wypowiedzią początkową i jej materialnym wspornikiem oraz całością zawartej w nim wypowiedzi.

\*

Ustanowienie jakiegoś korpusu jest najbardziej sporną rzeczą w świecie. Dlatego od razu się zastrzegam, że mój korpus nie ma pretensji do kompletności — utopia naukowa — lecz tylko do reprezentatywności i istotności. Wychodzę z założenia, że ruch surrealistyczny — który trzeba odróżnić od surrealistycznego beczasowego ducha — jest ściśle określony, a jego produkcja typograficzna stanowi układ zamknięty, co znakomicie ułatwia badanie struktur. Trzymając się kryteriów ze-

wewnętrznych, dziełem surrealistycznym nazywać będziemy tekst napisany przez jednego (lub więcej) autora w czasie, kiedy należał do ruchu surrealistów. Nie są mi obce ani spór w Paryżu z lat 1920—1930 dotyczący koegzystencji dadaizmu i surrealizmu, ani konflikty dotyczące sukcesji po śmierci André Bretona. Aby krótko sprawę załatwić, jak mawiał Aragon, zatrzymamy się na tytułach dzieł oryginalnych, opublikowanych w latach 1919—1965 przez autorów pierwszej generacji surrealistów, pomijając reedycje oraz zbiory pośmiertne, których tytuły nie uzyskały już zgody autora. Podkreślam raz jeszcze, że naszym celem jest poznanie surrealistycznych sposobów formułowania tytułów, a nie warunków twórczości literackiej. Tak więc tytuły Aragona zostały zarejestrowane do r. 1932, Desnosa do 1930, Eluarda do 1939, Tzary tylko w latach 1930—1935, ale w zbiorze figurują wszystkie tytuły Bretona, Péreta, Crevela, Gracqa itd. Dyskusyjny jest przypadek Soupaulta: jego usunięcie z Ruchu zanotowane w *Drugim Manifestie Surrealizmu* to rok 1926, podobnie jak usunięcie Artauda i Vitrac'a, ale wiadomo, że Soupault od kilku już lat uprawiał literaturę dezaprobowaną przez swoich towarzyszy. Mimo to wzięto pod uwagę jego tytuły choćby dla zaznaczenia ich heterogeniczności wobec reszty korpusu.

Zgodnie z tymi założeniami materiał ustalono na podstawie istniejących bibliografii<sup>5</sup> oraz zweryfikowano w katalogach Biblioteki Narodowej; dokonano też badań samych utworów, zwłaszcza dat ich publikacji i układu tytułów, podtytułów, tytułów ubocznych itd. Osiągnięto w ten sposób całość ograniczoną do 280 jednostek, skatalogowanych na fiszkach, co pozwala na wygodne posługiwanie się nimi i umożliwia szersze badania ogarniające całokształt zbiorów surrealistycznych. Odrębna, indywidualna manipulacja pozwala od razu uchwycić pewne cechy korpusu:

tytuły surrealistyczne w ogólności są wypowiedziami prostymi, nie przekraczającymi granicy zdania złożonego (maksymalnie dwu zdań prostych), co je odróżnia od tytułów powieściowych;

nie mają wskazówek gatunkowych: bardzo sprytny musiałby być czytelnik, który na podstawie samego tytułu potrafiłby określić treść *Point du jour* [Brzask dnia], *La Clé des champs* [Nogi za pas] albo *Connaissance de la mort* [Poznanie śmierci]: są to, odpowiednio, dwa zbiory artykułów i jedno opowiadanie pisane prozą liryczną, ale bez żadnej wzmianki (tytuł uboczny, podtytuł, nazwa serii), która by tę treść precyzowała.

<sup>5</sup> Np. J. H. Matthews, *Forty Years of Surrealism (1924—1964): A Preliminary Bibliography*. „Comparative Literature Studio”. T. 3, nr 3, 1966, s. 335—350. — H. S. Gershman, *A Bibliography of the Surrealist Revolution in France*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1969, s. 57. — M. Sheringham, *André Breton, a Bibliography*. London 1972, s. 122.

Ta względna prostota korpusu skłania do statystyk leksykalnych, na co zwrócił już uwagę Claude Duchet:

Względnie stereotypowy charakter korpusu, granice jego słownictwa, przewaga rzeczowników oraz agramatyczność składających się nań wypowiedzi pozwalają, jak się zdaje, pominawszy wyjątki, uniknąć częściowo trudności klasycznej leksykologii literackiej; ułatwia to również operacje ilościowe i obliczenia częstotliwości<sup>6</sup>.

Jestem zmuszony jednakże od razu przestrzec, że jeśli podpisuję się pod takimi założeniami, to tylko po to, aby wykazać, że tytuły surrealistyczne zachowują się wręcz odwrotnie do tego, co właśnie powiedziano na temat tytułów powieści XIX wieku. Wierzę w pożytek podejścia leksykalnego, tym bardziej że praca manualna pojedynczej osoby pozwala badaczowi całkowicie panować nad indeksami; może on np. ujednoznaczyć z punktu formy gramatyczne bez konieczności uzasadniania każdorazowo pojawiania się poszczególnych słów.

Pierwszy już rzut oka na te narzędzia pracy nasuwa następujące wnioski:

1) indeks częstotliwości słów w tytułach surrealistycznych nie różni się zasadniczo od indeksu współczesnego słownictwa francuskiego z przyimkiem *de* na czele i rodzajnikiem żeńskim określonym na drugim miejscu (porządek i proporcje słów ulegają jednak inwersji, jeśli zliczyć wszystkie formy rodzajników określonych osiągające 182 przypadki w stosunku do 92 *de* skróconych);

2) obliczone formy gramatyczne (słowa-narzędzia) i leksykalne (słowa pełne) wypełniają całkowitą przestrzeń wypowiedzi, która nie jest zatem czysto rzeczownikowa jak w tytułach powieści. Fakt znamieny: używanie zaimków w pierwszej osobie, zupełnie wykluczone w innych tytułach;

3) względnie duży udział form gramatycznych w stosunku do ogółu przypadków (52%), podobnie jak liczba przypadków jednorazowych, wskazują, że surrealiści przestrzegają wyżej wymienionej reguły oryginalności. Innymi słowy, tytuły ich się nie powtarzają, przynajmniej w zakresie ich własnej literatury;

4) leksykalne formy należą do języka, który można by nazwać językiem potocznym; co więcej, łatwe do obliczenia stereotypowe zbitki typu *Les Pas perdus* [Zagubione ślady], albo *L'Union libre* [Wolny związek] każą się domyślać, że autorzy, używając tak zbanalizowanego słownika, dążą do nawiązania bezpośredniego kontaktu z publicznością, proponując jej sformułowania łatwe, codzienne, w celu — jak się to okaże — sprowadzenia jej na manowce.

Wysnuwanie wniosków na tak skąpej podstawie liczbowej nie wy-

<sup>6</sup> Duchet, *op. cit.*, s. 63.

daje się celowe. Można najwyżej zwrócić uwagę na pewne tendencje i anomalie.

W sumie, tytuł surrealistyczny wydaje się kompromisem między prawem do oryginalności a (ekonomicznym) prawem wpływania na publiczność. Zobaczmy dalej, jakich pouczeń dostarcza systematyczne badanie słownictwa tytułów. Takie operowanie fiszkami może dostarczyć jeszcze innych wskazówek:

na temat liczby tytułów na autora (26 zaledwie powstało we współpracy, co wydaje się mało jak na ruch wyznający kolektywizację pisarstwa, a nawet anonimowość piszących; 4 tytuły anonimowe, z czego 2 dla utworów ocenionych jako swawolne); Breton osiąga maksimum (37 tytułów), Pierre Unik minimum (1 tytuł);

na temat liczby tytułów publikowanych rocznie: lata 1935 i 1936 są najpłodniejsze, natomiast okres powojenny niezbyt sprzyjał surrealistom;

na temat preferowanych (lub tych, którzy zrezygnowali) wydawców surrealistów: Gallimard opublikował 40 woluminów, Kra-Le Sagittaire 22, Guy Levis-Mano 17, José Corti 13; surrealiści sami sfinansowali 43 zbiory, bądź pod firmą „Editions surréalistes” (wiadomo, że było to na rachunek autora), bądź pod firmą drukarza.

Powyzsze uwagi dotyczące warunków publikowania w środowisku surrealistów, nawet jeśli determinują w pewnym stopniu wybór tytułów, okażą się jednak marginesowe dla tematu. Mam zamiar rozwinąć je na przyszłym kolokwium o książce surrealistycznej, które zamierzam zorganizować w Paryżu. Tymczasem powróćmy do tytułu w ścisłym znaczeniu oraz do jego gramatyki.

\*

Wszyscy moi poprzednicy stwierdzili agramatyczność tytułów powieści. W przeciwieństwie do tego uważam, że tytuły surrealistyczne zmierzają, jeśli nie wszystkie, to spora ich liczba, do pewnej gramatycznej formy zdania, nie wykluczającej zresztą pewnych odchyień od reguły.

Od słowa do zdania, tytuł surrealistyczny wydłuża się i nabiera swobody. Jest to czasem imię własne, jak np. u Crevela *Babylone*, a u Chara rzeczownik pospolity użyty bez żadnych dopełnień, w liczbie pojedynczej: *Arsenal*, i szczególnie chętnie używane przez periodyki powojenne: *Medium*, *Néon*, *Bief*; takie tytuły o denotacji technicznej bywają uzupełniane podtytułem wprowadzającym je w orbitę surrealistów, chyba że jak w wypadku *Néon* jest on próbą szyfru odczytywanego: *N'être rien*, *être tout*, *ouvrir l'être* [Nie być niczym, być wszystkim, otwierać byt], a także *Néant* [Nicość], *Oublie* [Zapomnienie], *Être* [Byt], co nas odsyła — nie wiem, czy w zamierzony, czy nie zamierzony sposób — do Noego, ojca nas wszystkich. Ale napotyka się też często rzeczowniki pospolite w liczbie mnogiej, jak np. *Secrets* u Maxime'a Alexandre'a.

Gdy tytuł jest przymiotnikiem użytym w izolacji, to z konieczności jest dwuznaczny, jak np. *Facile* [Łatwy] u Eluarda albo *Humoristiques* [Humorystyczne] u Vitrac'a; można go wtedy odczytać jako rzeczownik w roli etykiety nalepionej na przedmiocie — książce.

Dwa razy mamy w tytule do czynienia z cyfrą, a mianowicie z datą, której sens tłumaczy się aktualnością. W wypadku 1929 chodzi o almanach erotyczny, natomiast 1830 ma punkt odniesienia historyczny.

Syntagma nominalna rzeczownik + przymiotnik, albo przymiotnik + rzeczownik, albo przymiotnik + rzeczownik + przymiotnik, jest bardzo częsta i niczym się nie różni od zwykłych tytułów, chyba tym tylko, że nie jest aktualizowana; oto jej trzy paradygmaty: *Air mexicain* [Powietrze meksykańskie], *Immortelle maladie* [Nieśmiertelna choroba], *Premières vues anciennes* [Pierwsze starodawne wejrzenia].

Wynika z tego, że tytuły składające się z rzeczownika określonego niczym szczególnym się nie odznaczają; sygnalizuje się je dla porządku: rodzajnik, rzeczownik: *Le Corsage* [Biust]; rodzajnik, rzeczownik, przymiotnik: *Le Mouvement perpétuel* [Nieustający ruch]; rodzajnik, przymiotnik, rzeczownik: *La Grande gaieté* [Wielka wesołość].

Zatrzymamy się dłużej nad tytułami złożonymi z dwu rzeczowników związanych słówkiem nieodmiennym (formuła N1 + przyimek + N2), które wydają się o tyle charakterystyczne dla surrealistów, że stanowią wypowiedzenie minimum przekazujące jakiś obraz i odpowiadają odzuciu André Bretona:

Podobnie jak słówko *donec* [wciąż] z całym ładunkiem próżności i ponurej deklaracji wydaje mi się nienawistne, tak przepadam bez reszty za tym, co przerywając nagle myśl dyskursywną, wybucha jak rakietą, oświetlając odmiennie płodne życie różnych powiązań, którego tajemnicę, jak wszystko na to wskazuje, posiadali ludzie dawnych wieków<sup>7</sup>.

Zostawiając chwilowo na boku hipotezę gnostyczną, przyjrzyjmy się paradygmatom tych związków: *Feu de joie* [Ogień radości], *Misère de la poésie* [Nędza poezji], *L'Étoile de mer* [Rozgwiazda], *Les Deseins de la liberté* [Zamiary wolności], *Traité du style* [Traktat o stylu]. W płaszczyźnie gramatyki, o którą obecnie chodzi, nie interesuje nas, czy *L'Air de l'eau* [Przestworza wody] tworzy nowy obraz: ograniczamy się tylko do stwierdzenia, że niektóre przyimki umożliwiają rozmaitego typu skojarzenia; ścisłość składni zadowala się każdym zestawieniem znaczeniowym, na co możemy przytoczyć trzy koronne przykłady:

*à, au* [o] — *Farouche à quatre feuilles* [Koniczyna o czterech liściach],

*dans* [w] — *La Lampe dans l'horloge* [Lampa w zegarze],

*sans* [bez] — *Le Marteau sans maître* [Młot bez mistrza].

<sup>7</sup> A. Breton, *Signe ascendant*. W: *La Clé des champs*. Paris 1967, s. 133; podkreślenia moje.



I jeszcze jeden przypadek szczególny, tym razem z dziedziny homofonii; *La Femme 100 têtes* [co może znaczyć fonetycznie „Kobieta o stu głowach” oraz „Kobieta bez głów” — 100 = *cent*, *sans* = bez].

Idąc dalej w tym przeglądzie tytułów za rozważaniami teoretycznymi Bretona, dochodzimy do spójnika, o którym Breton nie waha się powiedzieć:

Słowem doprowadzającym nas do największej egzaltacji jest słowo *comme* [jak], niezależnie od tego, czy jest ono wymówione, czy przemilczane. W tym słowie wyobraźnia ludzka wyraża swoje wymiary i w nim rozgrywa się najszczytniejsze przeznaczenie umysłu<sup>8</sup>.

Słowo to znajduje się jednak tylko w dwu tytułach: *J'arbre comme cadavre* [Ja drzewię jak trup]; *Comme deux gouttes d'eau* [Jak dwie krople wody]. Mamy natomiast kilka tytułów skonstruowanych na dopowiedzeniu: *Persécuté persécuteur* [Prześladowany prześladowca]. W tym samym rodzaju wydają się chaotyczne wyliczenia typu: *Trois cerises et une sardine* [Trzy czereśnie i jedna sardynka]. Fakt, że niektóre tytuły zaczynają się od partykuły wprowadzającej podporządkowanie albo współrzędność, pozwala domyślać się zdania urwanego, co w praktyce tworzenia tytułów wydaje się nowością: tytuł *De derrière les fagots* [Zza wiązki chrustu] znacznie się różni od klasycznego *De l'humour noir* [O czarnym humorze], *À toute épreuve* [Wypróbowany], *Et les seins mouraient*<sup>9</sup> [A piersi umierały], *Où boivent les loups* [Gdzie poją się wilki]. Powyższe tytuły, dzięki użyciu czasownika, stanowią, jak widać, ułamkowe zdania lub segmenty utartych wyrażeń. Dochodzimy w ten sposób do tego, co w moim pojęciu stanowi swoistość tytułu surrealistycznego, a mianowicie do pełnego zdania złożonego lub co najmniej zdania prostego; zrygoryzowanego składniowo; weźmy np. zdanie bezokolicznikowe: *Ralentir travaux* [Zwolnić prace], bądź zdanie niezależne z czasownikiem w formie czynnej: *152 proverbes mis au goût du jour* [152 przysłowia dostosowane do dzisiejszego gustu], albo zdania rozkazującego czy też wykrzyknikowego: *Hurle à la vie* [Wyj całe życie].

Próżne jest wnikanie w szczegóły gramatycznych struktur tytułów surrealistycznych: wystarczy zobaczyć, że wyłamują się one z obiegowych zwyczajów, nawet jeśli statystycznie nie przeważają. Kierują się one ku wypowiedzi zdaniowej, aby ostatecznie funkcjonować jako fragmenty tekstu<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 135.

<sup>9</sup> Tytuł ten przypomina tytuł Xaviera Fornereta *Et la lune donnait, et la rosée tombait* [I księżyc świecił, i rosa padała], którego tekst został opublikowany w „La Révolution surréaliste”, nr 9—10, 1 X 1927, s. 11—17. W każdym razie był on anormalny dla XIX w., jeśli wierzyć wyżej wymienionym rozprawom.

<sup>10</sup> Ograniczone ramy tego szkicu nie pozwalają mi rozpatrzyć pewnych tradycyjnych form tytułów z: *sur* [na], *contre* [przeciw], *pour* [dla], *en* [w], *et* [i], oraz tytułów podwójnych, jak *Victor ou Les Enfants au pouvoir* [Wiktor lub Dzieci przy władzy].

Powyższy pogląd może potwierdzić analiza semantyczna, ukazując, że tytuły nie są niczym innym jak tylko wycinkiem wypowiedzi surrealistycznej (której konstanty pozostały jeszcze do ustalenia). Neologizmy, wprawdzie rzadkie, są znamienne; tak np. znajdujemy *L'Antitête* [Anty głowa] u Tzary, który zamierzał napisać antyczłowieka, a skończyło się na piętnowaniu braku ludzkiej równowagi; w *Le Pèse-nerfs* [Nerwometr] Artaud przyswaja na użytek własny obiegowy termin (por. *pèse-lait*, *pèse-lettres*, *pèse-liqueur*, *pèse-moût*); *Médieuses* Eluarda to nakładanie się słów i prawdziwa inwencja słowna; u Duchampa mamy do czynienia z modyfikacją pisowni: *Prose Sélavy* [*Prose c'est la vie* = Proza to życie] i *Anémic cinéma* [Anemiczne kino] kojarzące się z oświetlonym elektrycznie szyldem. U Bretona skojarzenie dwu terminów uprzednio „pozbawione sensu” graniczy z neologizmem: *De l'humour noir* [O czarnym humorze].

Tworzenie neologizmów przez derywację, choć bardzo rzadkie, stanowi prawdziwe osiągnięcie sztuki tytułowania: *J'arbre comme cadavre* [Ja drzewię jak trup]: czasownik odrzeczownikowy; *Je sublime*: dwuznaczność wynikająca z przymiotnika i czasownika [Ja wzniosły, Ja sublimuję]. Dwuznaczności wynikają także z użycia przymiotników w funkcji rzeczownikowej w bardziej złożonych zwrotach.

Jeśli zaś chodzi o pola semantyczne tytułów surrealistycznych, to można powiedzieć, że odpowiadają one uprzywilejowanym wartościom tego ruchu, a więc miłości, wolności i poezji. Stanowią one ową niezhierarchizowaną „triadę hierogamiczną”, o której mówi Ph. Audoin, analizując dzieło Bretona<sup>11</sup>.

W ośmiu tytułach pojawia się słowo „miłość”, użyte w znaczeniu pozytywnym, a nawet hiperbolicznym: *L'Amour fou* [Szaleńcza miłość], *L'Amour sublime* [Wzniosła miłość], a raz tylko w negatywnym, i to prawdopodobnie dla uzyskania eufemizmu sformułowanego w języku angielskim, *The Nights of the Loveless Night* [Noce bez miłosnej nocy]. Pewien libertynizm, widoczny w dwu tytułach, określa w istocie tylko jedno dzieło Aragona, dobrze skądinąd znane na skutek krytyk Bretona.

Do tej samej kategorii tytułów pozwałam sobie zaklasyfikować terminy, które choć nie są bezpośrednio nośnikami miłości, konotują kobiecość, bądź przez imię własne kończące się na sposób romantyczny na -a: *Aurora*, *Georgia*, *Nadja*, bądź ewokujące kobietę lub wróżkę: *Fata Morgana*, bądź wskazujące na jakiś kobiecy atrybut, jak np. *La Chevelure* [Włosy], *Le Corsage* [Biust], *Et les seins mouraient* [I piersi umierały]. Inne tytuły przywołują związek miłosny: *Cruautés de la nuit* [Okrucieństwa nocy], *L'Union libre* [Wolny związek]. Niektóre mają odcień erotyczny: *Oeillades ciselées en branches* [Perskie oczka na kształt gałązek].

<sup>11</sup> Ph. Audoin, *Breton*. Paris 1970, s. 124.

Wolność pokazywana w tytule nie znosi żadnych ograniczeń, nawet wtedy, gdy Desnos proponuje wybór: *La Liberté ou l'amour* [Wolność albo miłość]; *de facto* zawsze chodzi o ujmowanie pojęcia w najszerszym znaczeniu, jak np. u Gracq *Liberté grande* [Wielka wolność]. Na tym samym poziomie funkcjonuje termin „Rewolucja” w nagłówkach dwu pierwszych czasopism ruchu surrealistycznego oraz w eseju Pierre'a Naville'a *La Révolution et les intellectuels* [Rewolucja a intelektualiści], co brzmiało jak wezwanie dla surrealistów.

Najczęściej jednak w tytułach występuje słowo „poezja”, bądź bezpośrednio jak u Eluarda *L'Amour la poésie* [Miłość poezja], bądź pośrednio w odniesieniu do działalności literackiej, która jak wiadomo, u surrealistów sprowadzała się do poezji, niezależnie od uprawianego rodzaju literackiego. Mimo bowiem deklaracji o odrzuceniu rodzajów liczne tytuły świadczą o swoistościach danego utworu literackiego, np. pieśń, oda, poemat, manifest, glosariusz, i to w randze tytułu (a nie podtytułu). Dochodzą jeszcze antologie, w których Ruch podsumowuje swoją twórczość i dokonuje wyborów.

Tytuły wiążą się też czasem z materialnymi elementami pisarstwa, jak np. *Pleine marge* [Cały margines], *Biffures* [Skreślenia], albo z reteryką: *L'Amour image* [Miłość obraz], albo wprost z wypowiedzią: *Quelques-uns des mots qui jusqu'ici m'étaient mystérieusement interdits* [Pewne słowa, które były mi dotąd tajemniczo zakazane]. Kilka tytułów wreszcie imiennie odnosi się do surrealizmu jako ruchu zbiorowego, traktowanego jako element swoistej instytucji literackiej, nieraz nawet po to, by tę instytucję kwestionować, jak np. u Bretona w *Position politique du Surréalisme* [Pozycja polityczna surrealizmu]. Skoro potwierdza się oczywiste istnienie surrealizmu jako instytucji literackiej, to wynika samo z siebie, że liczne prace odnoszą się do jego członków lub uznawanych antenatów: Lautréamonta, Sade'a, Rimbauda. Dwa tytuły Aragona zasługują na szczególną uwagę jako pastisze dawniejszych dzieł: *Les Plaisirs de la capitale, ses bas-fonds, ses jardins secrets. Par l'auteur du Libertinage, de la Bible dépouillée de ses longueurs etc.* [Uciechy stolicy, jej podziemia, jej ogrody sekretne. Przez autora Libertynizmu i Biblii okrojonej z dłużyzn itd.] i *Les Aventures de Télémaque* [Przygody Telemachu]; ten ostatni tytuł po prostu przywłaszczony. Wreszcie tytuł Péreta: *Il était une boulangère* [Była sobie piekarczowa] jest początkową formułą opowiadania, tytuł wobec tego zbędny.

Jak widać z cytowanych przykładów, miłość, poezja, wolność często idą w parze. Jeśli 23 tytuły informują czytelnika o rodzaju dzieła, które dostaje on do rąk, to wypada jednak podkreślić, że znaczna przewaga zbiorów surrealistycznych nie zawiera, poza tytułem, żadnej innej wzmianki. Fakt to bardzo znamieny, mieści się w nim bowiem zdecydowany sprzeciw autorów, by ograniczać w jakikolwiek sposób pole ich działania.

Znajdujący się w załączniku<sup>12</sup> zhierarchizowany indeks częstotliwości pozwala stwierdzić, co następuje: słownik tytułów surrealistycznych niczym się w gruncie rzeczy nie różni od słownika tekstów surrealistycznych. By się o tym przekonać, wystarczy go porównać z indeksem dla SASDLR, ustalonym przez Centre de Saint-Cloud we współpracy z Centre de Recherche sur le Surréalisme (Paris III). W zestawie ograniczonym do około 1000 przypadków, w porównaniu z 200 000 z tego przeglądu, liczby nie mają większego znaczenia. Sam jednak fakt, że w ramach tego zawężonego zestawu nie ma żadnej formy, która by nie znajdowała się również w poszerzonym słownictwie, wystarczy do utwierdzenia naszego przekonania. Ponadto proporcje ich występowania są także zbliżone. Ciekawe, że słowo *nuit* [noc] znajduje się w naszym leksykonie na pierwszym miejscu (11 przypadków). Należy tu jeszcze dodać dwa razy dopowiedzenie *ombre* [cień] oraz cztery razy *rêve* [sen, senne marzenie] itd. Leksykologa nie dziwi, że słownik ten, tak jak i inne, obfituje w określenia tego, co ludzkie. Byłoby jednak nieporozumieniem wnosić stąd o humanizmie surrealistów, natomiast przejawia się tu na pewno ich zainteresowanie człowiekiem, przynajmniej na poziomie tytułów, gdzie — jak już była o tym mowa — nadawca nie waha się osobiście ingerować.

W dalszym szczegółowym badaniu pól semantycznych notuje się występowanie czterech żywiołów natury. Nie jest to na pewno przypadkowe, podobnie jak nieprzypadkowe są życie i śmierć, a tym bardziej noc i dzień. Słowo *nuit* leksykalnie najczęstsze występuje 11 razy (w stosunku do 93 w SASDLR). Gdyby rozwijać te analizy na podstawie materiału statystycznego, to potwierdziłyby one tezy językoznawcze, do których nawiązuje Marcel Angenot w drugiej części swojej rozprawy o retoryce surrealizmu. Zwraca on tam uwagę na elementy pewnej paradygmatyki i wynotowuje te same terminy funkcjonujące tam w grupach binarnych<sup>13</sup>. Bardziej wyjątkowa wydaje się częstotliwość tytułów o słownictwie religijnym. Wiadomo bowiem, jak gwałtowna była w latach trzydziestych postawa ikonoklastyczna surrealistów. Jednak w tytułach o religijnym punkcie odniesienia, jak np. w *Immaculée conception* [Niepokalane Poczęcie], nie przebija żaden jawny atak. Czyżby więc chodziło o zmylenie czytelnika etykietką pokrywającą zupełnie inny towar? Nie wiadomo. Podobnie ma się też rzecz ze słownictwem odwołującym się do misterium i magii, ale tutaj tytuł raczej odpowiada zawartości dzieła.

Ostatnia obserwacja w ramach morfologiczno-semantycznych dotyczy płaszczyzny idiomatycznej, a zwłaszcza utartych zwrotów prostych bądź przekształconych. Wprawdzie zakwalifikowanie do tej dziedziny zależy

<sup>12</sup> [Za zgodą autora publikujemy jego studium bez indeksu tytułów utworów surrealistycznych. Przep. tłum.]

<sup>13</sup> M. Angenot, *Rhétorique du surréalisme*. Bruxelles 1967.

od oceny mówiącego podmiotu, ale pozwala się jednak potwierdzić odniesieniem do słownika, jak np. Roberta. Należy sobie jednak zdać sprawę, że tytuł odwołuje się do takiej właśnie kompetencji czytelnika, proponując mu wypowiedzi, które on natychmiast identyfikowałby jako coś znanego, jak np. *L'Action de la justice est éteinte* [Śledztwo organów sprawiedliwości zostało umorzone]. W naszym zestawie 52 tytuły to *loci communes*, stereotypy. Aragon przyrównuje ten chwyt do kolażu:

Wyraziło się to w tytułach naszych pierwszych książek użyciem gotowych zwrotów i powiedzeń (Breton: *Mont-de-Piété* [Lombard], Soupault: *Rose de vents* [Róża wiatrów], ja: *Feu de joie* [Ogień radości]. Robiło to wrażenie wojny wypowiedzianej językowi, skoro utarty zwrot zostawał pozbawiony swego utartego sensu<sup>14</sup>.

Pozbawienie to w rzeczywistości jest pozorne, gdyż obiegowy zwrot zostaje oderwany od wszelkiego kontekstu i wydrukowany na okładce książki; jeśli działa on jednak w sposób wskazany przez Aragona, to wyłącznie dzięki rozziwowi między tytułami a tekstami, rozziwowi, który będziemy niebawem rozpatrywać.

Obok tego czystego typu kolaży — posługując się tu dalej terminologią Aragona — należy też wziąć pod uwagę „wspomagane” kolaże, występujące w 24 tytułach, gdzie utarty zwrot został nagle zmodyfikowany: substytucją słowną: *Clair de terre* [Światło ziemi];

kalamburem: *Les Reines de la main gauche* [Królowe lewej ręki albo Cugle z lewej ręki], *Et les seins mouraient* [I piersi umierały albo Święci umierali];

inwersją: *Au grand jour* [W pełnym świetle dnia] mówią surrealiści, na co Artaud daje ripostę: *À la grande nuit* [W pełni nocy]; tytułowi *L'Homme invisible* [Niewidzialny mężczyzna] H.G. Wellsa Dali przeciwstawia *La Femme visible* [Widzialna kobieta];

przestawieniem albo zrośnięciem spółgłosek: *Chansons des buts et des rois* — odpowiednik tytułu Wiktora Hugo *Chansons des rues et des bois*, podobnie jak *Deuil pour deuil* jest odpowiednikiem biblijnego *oeil pour oeil* [oko za oko] i *dent pour dent* [ząb za ząb].

\*

W tym stadium wchodzimy już w inną płaszczyznę badawczą; odwołując się do kategorii funkcji językowych ustalonych przez Romana Jakobsona, można by ją nazwać poetyką tytułu. W danym wypadku chodzi o funkcje: konatywną, poetycką, referencyjną, które pokrótce omówię. Funkcja konatywna przywołuje czytelnika, wprowadzając go niejako na scenę w roli odbiorcy, np. *S'il vous plaît* [Proszę bardzo], *Vous m'oubliez* [Zapomnisz o mnie], *Hurle à la vie* [Wyj całe życie], *Êtes-vous*

<sup>14</sup> L. Aragon, *Les Collages*. Paris 1965, s. 113.

*fous?* [Czyście zwariowali?]. Te nakazy zmuszają niejako roztargnionego i nie zorientowanego w tekście czytelnika do zareagowania albo wręcz go nawołują do z góry podyktowanych zachowań, jak *Dors* [Śpij], a czasami go obelżywie traktują: *À la niche les glapisseurs de Dieu* [Do budy szczekacze Boga]. Magritte tymczasem twierdzi: „Tytuł poetycki nie ma nas o niczym powiadamiać, lecz powinien nas zaskakiwać i zachwycać”<sup>15</sup>. Ta definicja choć dotycząca tytułów obrazów obowiązuje także w dziedzinie pisarstwa. Nakierowanie przekazu na samego siebie może w tytułach polegać na aliteracjach: *Anicet ou le Panorama, roman* — uściślenie, do którego Aragon przywiązuje wagę, chcąc w ten sposób pokazać, że pozwala sobie na rodzaj literacki zakazany wówczas w grupie, która się wtedy nie nazywała jeszcze surrealistyczną; paronomastyczne gry w rodzaju: *Boîte alerte — missives lascives, Glossaire, j’y serre mes glosses*; okultystyczne półsłówka: *Les Rouilles encagées*; homofonie i gry słów: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, które można także odczytać „*m’aime*”, itd. Długość pewnych tytułów sprzyja nasuwaniu się obrazów, jak np. *Martinique, charmeuse de serpents* (tytuł przejęty z nazwy obrazu celnika Rousseau, *Martynika, zaklinaczka węzów*) albo *Le Revolver à cheveux blancs*, wyzwalający od razu marzenia; niezależnie od tego, jak można rozszyfrować ten tytuł, niektórzy krytycy np. widzą tu metaforę ejakulacji. Zaskoczenie i oczarowanie postulowane przez Magritte’a odwołuje się spośród wszystkich możliwych figur retoryki, do oksymoronu, i to bardzo klasycznego w stylu: *Mourir de ne pas mourir* [Umierać z tego, że umrzeć nie można] św. Teresy z Avila, *Nuits sans nuit* [Noce bez nocy], *La Rose n’est pas une rose* [Róża nie jest różą]. Należy jeszcze dodać do tych dobrze znanych formuł prawdziwe figury stylistyczne, jak np. chiasm: *Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux* [Zwierzęta i ich ludzie, ludzie i ich zwierzęta]; czy powtórzenie anaforyczne: *Dormir dormir dans les pierres* [Spać, spać w kamieniach]; albo anaforę z efektem kontrastu: *Dernier malheur, dernière chance* [Ostatnie nieszczęście, ostatnia szansa]; także opozycję ambiwalentną: *Persécution persécuteur* [Prześladowany prześladowca]; wreszcie palindrom: *Anémic cinéma*.

Powyższe przykłady tytułów, może wyjątkowe dla naszego korpusu, inauguruje w każdym razie nową modłę, zrywającą z tradycją, i przemieszczającą formę przekazu poetyckiego na zewnętrzną płaszczyznę książki. Ale nie na tym kończy się ich wielka nowość, skoro wyrażają substancję i formę poezji surrealistycznej, nie tylko przez oksymoron będący zestawieniem przeciwieństw, ale bardziej jeszcze przez rozwiązywanie tychże przeciwieństw.

<sup>15</sup> R. Magritte, *Question du titre*. W: *Ecrits complets*. Édition établie et annotée par A. Blavier. Paris 1979, s. 263. Cytowane przez Grivela, *op. cit.*, s. 174.

Zespolenie przeciwieństw wyrażone przez tytuł *L'Air de l'eau* [Prze- stworza wody] realizuje niejako temat szczytowego punktu wyłożony w *Drugim Manifestie Surrealizmu* i prowadzi nas do rozważań nad tym, co nazwiemy za Michele Riffaterre'em niezgodnościami semantycznymi niezależnie od faktu, czy tytuł wywodzi się, czy nie, z pisania automa- tycznego<sup>16</sup>. Chwył znany dawnej retoryce to zeugma w *Mort aux va- ches et au champ d'honneur* [Śmierć krowom i polu chwały]. Ale syntak- tyczne zbliżenie może jeszcze bardziej zaskoczyć logikę, gdy dokonuje wylotu w naszym obiegowym, codziennym uniwersum, np. *La Septième face du dé* [Siódma strona kostki do gry], *Les Revenants futurs* [Przyszłe duchy przeszłości], *Poisson soluble* [Rozpuszczalna ryba]. Niezależnie od jakiegokolwiek w tym wypadku kontekstu (tzn. w ten sposób zakwali- fikowanego zbioru poetyckiego) tytuły te wydają się niepokojąco udziw- nione, skoro zespół *signifiants* wytwarza tu nie tylko nie znane, ale i lo- gicznie niemożliwe *signifiés*, np. ryba rozpuszczająca się w swym natu- ralnym żywiole nie ma innej egzystencji prócz słownej lub onirycznej. Można więc w tym sensie powiedzieć o tytule surrealistycznym, że otwarty na wszystkie możliwości odcina znak od desygnatu i blokuje dro- gę mimesis. Nic więc dziwnego, że to właśnie Arp i Breton, pośród sur- realistów, proponują najwięcej tego rodzaju tytułów.

O ile tytuł doskonale surrealistyczny wydaje nam się niereferencyjny, to jednak trzeba przyznać, że pewne wypowiedzi odsyłają do tekstu już znanego, którym byłby tytuł klasyczny, naśladowany i parodiowany przez Aragona. *Les Aventures de Télémaque; Les Plaisirs de la capitale, ses bas-fonds, ses jardins secrets. Par l'auteur du Libertinage, de la Bible dépouillée de ses longueurs etc.*; albo tytuł powieści w odcinkach: *Le Tré- sor des Jésuites* [Skarb jezuitów]; albo eseje literackie: *Le Gigot, sa vie et son oeuvre* [Udziec, jego życie i dzieło], przedrzeźniające i podważa- jące nabytą wiedzę.

\*

Badaliśmy dotąd tytuły dla nich samych, pod kątem ich formy gra- matycznej i funkcji poetyckiej; należy się teraz zapytać, w jakim pozos- tają stosunku do dzieła. Marcel Angenot przypomina w związku z tym trafną anegdotę: uświadomiwszy sobie, że we Francji najlepiej sprzedaje się książki o Napoleonie i o Paryżu, jeden z surrealistycznych poetów wybrał dla swego zbioru tytuł *Napoléon et Paris*, mimo że jego treść nie miała nic wspólnego ani z jednym, ani z drugim; ponoć sprzedaż owej książki spełniła jego oczekiwania. Biorąc to za punkt wyjścia, badacz retoryki stwierdza, że surrealiści zerwali „całkowicie związek między

<sup>16</sup> Zob. M. Riffaterre, *Incompatibilité sémantique dans l'écriture automa- tique*. W: *La Production du texte*. Paris 1979, s. 235—249.

treścią a tytułem”<sup>17</sup>. Rzeczywiście przypadkowość oraz absolutny rozdziew między okładką dzieła i jego zawartością wyraziły się w wyżej wymienionej liście tytułów typu *La Clé des champs*. Jeśli przyjąć nawet, że odwołanie się do tej znanej utartej formuły [brzmiałaby ona po polsku „Nogi za pas”] sugeruje pewne pojęcie wolności, wyzwolenie się myśli, to odpowiadałaby ona *de facto* treści jednego tylko z artykułów tego zbioru, zatytułowanego *L’Art des fous, la clé des champs* [Sztuka szaleńców, nogi za pas]. Po zastanowieniu jednak widzi się, jaki proces metonimiczny rozszerzył ten tytuł na całość artykułów, które w taki czy inny sposób opisują wysiłek surrealistów dla uwolnienia się od przyjaciół i od antenatów, o których mówi tutaj Breton.

W sumie tak się wszystko dzieje, jakoby autor surrealistyczny posłużył się wypowiedzią przypadkową, pewnego rodzaju kliszą oderwaną od kontekstu, którą stara się następnie umotywić wewnątrz dzieła. W ten sposób owe tytuły o brzmieniu naukowym, jakby zapożyczone z traktatu o fizyce: *Les Champs magnétiques* [Pola magnetyczne], *Le Mouvement perpétuel* [Nieustający ruch], *Les Vases communicants* [Naczynia połączone] znajdują w płaszczyźnie metafory uzasadnienie w tekście, który usiłuje wskazać siły determinujące niekontrolowaną myśl oraz pokazuje komplementarne związki nocnych i dziennych stanów myśli. W taki to sposób funkcjonuje tytuł-szyld, jakim jest *Grains et Issues* [Ziarna i ujścia] Tristana Tzary; tytuł jest zapożyczony z kantorku młynarza, a Tzara potraktował go jako dowcip dla wprowadzenia w błąd niektórych klientów ze wsi w czasie powojennych kampanii książkowych Komitetu Narodowego Pisarzy. Tytuł ten staje się uzasadniony, gdy uświadomimy sobie, że tekst Tzary łączy opowiadania o snach (ziarna) z mniej lub bardziej lirycznymi komentarzami (*issues* — ujścia). Podobnie ma się rzecz z bardzo dwuznacznym *Place de l’Étoile* [Placem Gwiazdy], w międzyczasie przemianowanym na Plac Charles’a de Gaulle’a, Roberta Desnosa. Ten antydyramat nie toczy się wcale na paryskim placu pod Łukiem Triumfalnym, ale traktuje o magicznym rozmnażaniu się rozgwiazd, z dyskretną aluzją do uczuciowych związków poety z jakąś gwiazdą music-hallu. Wyjaśnienie tytułu pojawia się też czasami w samym tekście, jak np. *Poisson soluble*: czyż to nie sam jestem ową „rozpuszczalną rybą, ja, urodzony pod znakiem Ryby, a człowiek jest przecież rozpuszczalny w swojej myśli”<sup>18</sup>. Wcale nie jest pewne, czy taka formuła rozwiązuje anomalie semantyczną, dowodzi jednak, że autor zatroszczył się o reakcje czytelnika.

Owó nowy modus, analogiczny bądź metaforyczny, umotywwowania znaku ustala między tytułem a tekstem koherencję *a posteriori*, dostrze-

<sup>17</sup> Angenot, *op. cit.*, s. 660.

<sup>18</sup> A. Breton, *Manifestes*. Paris 1967, s. 55. Cytowane przez Angenota, *op. cit.*, s. 661.



galną dopiero po zakończeniu lektury i przyswojeniu sobie tekstu. Taki jest właśnie sens surrealistycznego układania tytułów, polegający na tworzeniu dystansu zapraszającego jednocześnie czytelnika do pokonania jego otwartej przestrzeni praktyką własnej, aktywnej wyobraźni. Praktyka to czysto poetycka, podobna do tej, którą pisarz surrealistyczny stosuje wobec języka konwencjonalnego, usiłując umotywować w nim od nowa przypadkowość znaku. Innymi słowy, tytuł szeroko dostępny wszelkim interpretacjom, zwłaszcza gdy chodzi o *loci communes*, domaga się lektury określającej jakiś uprzywilejowany sens, wcale nie jedyny, ściśle jednak wiążący się z kontekstem<sup>19</sup>.

Relacja tytuł—tekst może być — w przeciwieństwie do analogii — antyfrazą. Zdaniem założycieli czasopisma „Littérature”, inspirowanych przez Valéry’ego, w takim właśnie sensie należałoby rozumieć to pojęcie w pisanych przez nich artykułach. Zgodnie z tym Aragon zbiorce swych desperackich poematów, pisanych u progu samobójstwa, nadaje tytuł *La grande gaieté* [Wielka wesołość]. A Benjamin Péret oznajmia z emfazą *Je ne mange pas de ce pain-là* [Ja tego chleba nie jadam] w nagłówku poematów piętnujących osobowości i „wartości” mieszczańskie (wojsko, rodzinę, ojczyznę, religię), mające tylko lud.

Nawet jeśli w większości wypadków wyraźna rozbieżność tytułu i bezpośredniego kontekstu zmniejsza się dzięki relacji podobieństwa lub inwersji, nie upoważnia to jeszcze absolutnie do systematyzacji, duża bowiem ilość tytułów surrealistycznych zachowuje funkcję referencyjną (wobec kontekstu), wskazując bądź na aktanta w tekście: *Nadja*, bądź na pewien aspekt tekstu: *L’Allure poétique* [Poetycki wygląd], bądź na sam temat: *Connaissance de la mort* [Poznanie śmierci].

Eluarda *L’Amour la poésie* [Miłość poezja] ogólnie może służyć jako model tytułów związanych z tekstem stosunkiem inkluzji. Idea tego tytułu powstała jakoby z podszeptu jego wówczas dziesięcioletniej córeczki. Niektóre z jego tytułów, jak np. *La Rose publique* [Róża publiczna], *Facile* [Łatwy], „zabarwione olimpijskim spokojem”, były już w oczach Bretona zapowiedzią postawy, która miała w 1938 r. doprowadzić do definitywnego zerwania między dwoma przyjaciółmi<sup>20</sup>.

Jakiegokolwiek są wewnętrzne różnice w rozmaitych sposobach tworzenia tytułów, wydaje się, że tytuły surrealistyczne nie sprowadzają się do utartych obyczajów antycypowania tekstu, zachęcania czytelnika, czy informowania go zawczasu. W surrealizmie funkcjonują one raczej jako sprzęgła tekstu, pewien sposób przygotowania czytelnika do poetyckiej lektury, a także jako wykrojone z całości tekstu fragmenty. Potrójny poziom dokonanej tu analizy zyskuje tym samym uzasadnienie, podobnie

<sup>19</sup> Na temat stosunku tytułu i tekstu oraz implikowanych przezeń operacji przekształcających zob. Hoek, *op. cit.*, s. 298 n.

<sup>20</sup> A. Breton, *Entretiens*. Paris 1952, s. 190.

jak i uwagi starające się wykazać, że zbiór owych tytułów może być uważany za jeden długi poemat.

\*

Aby zakończyć konkluzją otwierającą drogę nowym badaniom, streszczę poprzednie obserwacje, ryzykując usystematyzowanie pewnych indywidualnych pomysłów, nie mających nic wymuszonego. Tytuł surrealistyczny odrzuca użytek handlowy i reklamowy i do trafnego odczytania wymaga całościowej lektury książki. Doprowadzone do skrajności posługiwanie się tzw. *loci communes* daje się rozpoznać jako niestosowne; formuła *L'Immaculée conception* [Niepokalane Poczęcie] w utworze Bretona nie ma już żadnego związku z dogmatem katolickim, lecz staje się symbolem twórczości poetyckiej. Tytuł powstały dzięki takiej artystycznej praktyce jest kolażem z całą dwuznacznością odwracającym przedmiot (w danym wypadku wypowiedź) od jego pierwotnego przeznaczenia, modelując go od nowa, pozwalając mu wybuchnąć nieskończoną ilością znaczeń, uwznioślając go do rangi dzieła sztuki, która sama — przeciwnie — została zepchnięta do poziomu banału.

Stanowiąc zerwanie ze współczesnym obyczajem, surrealistyczny sposób nadawania tytułów szybko rozpowszechnił się zarówno na awangardę literacką z Nową Powieścią, jak i na utwory mające zapewnić sukces handlowy. To nie przypadek, że Françoise Sagan wybrała wiersz Eluarda: *Un peu de soleil dans l'eau froide* [Trochę słońca w zimnej wodzie] jako tytuł swojej powieści. A Maurice Pialat tak samo postąpił ze swoim filmem: *Nous ne vieillirons pas ensemble* [Nie zestarzejemy się razem]. Choć nie chodzi tym razem o tytuły zbiorów, chwyt i jego odwrócenie są identyczne, ponieważ fragment wyrwany z dzieła sztuki służy jako etykieta innego rodzaju utworu, którego nie będę tu kwalifikować. Niektórzy nazywają to sprzeniewierzeniem. Czy rzeczywiście są w błędzie?

Przełożyła Alberta Labuda