

ALDONA SZUKALSKA  
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

POETYKA ONIRYCZNA W POWIEŚCIACH  
TADEUSZA NOWAKA „A JAK KRÓLEM, A JAK KATEM BĘDZIESZ”  
I MIODRAGA BULATOVICIA „BOHATER NA OŚLE”

**Rola obrazu w poetyce onirycznej**

Jeden z najbardziej zasłużonych surrealistów, Yves Tanguy, opowiadając o swym malarskim powołaniu, zawsze powtarzał ciekawą anegdotę. Otóż gdy pewnego dnia 1923 r. jechał ulicą Boétie w Paryżu, na wystawie jednej z galerii ujrzał obraz, który wywarł na nim niesamowite wrażenie. By go obejrzeć, jak najszybciej wyskoczył z jadącego autobusu. Było to dzieło Georgia de Chirica. Pod wpływem tego nietypowego spotkania Tanguy postanowił zostać malarzem, co też nastąpiło, choć nigdy wcześniej nie uczył się malarstwa.

Anegdota ta pokazuje niezwykle siłę, jaka tkwi w nadrealistycznych obrazach. Także dzięki nim uzasadnić można niezależne pojawienie się w polskiej poezji Dwudziestolecia międzywojennego tych samych chwytów poetyckich co u surrealistów francuskich, bo przecież, jak napisał Jan Prokop:

nie było u nas wyznawców nadrealizmu w latach 1918–1939, nie było grupy literackiej powołującej się na proroka Bretona, nie było nawet liczniejszych informacji o tym ruchu ideowo-artystycznym zdobywającym sobie wielu zwolenników w Europie<sup>1</sup>.

Natomiast Adam Ważyk przypadkowo wskazał sposób przeniknięcia tego nurtu do literatury polskiej. Jako przyczynę pojawienia się antylogicznego asocjacyjizmu, obok *Wstępu do psychoanalizy* Freuda i teorii względności Einsteina, wymienił wynalezienie ruchomych obrazów, czyli kino<sup>2</sup>.

Co ciekawe, już sami nadrealiści podejrzliwie podchodzili do możliwości wyrażenia stanów podświadomości za pomocą języka dyskursywnego. Prorok surrealizmu, Breton, tworząc światopogląd swej grupy, podkreślał, że tylko pierwotny język obrazowy, występujący w sennych marzeniach, halucynacjach obłąkanych i w świecie wyobraźni dziecięcej może wyrazić nasze myśli<sup>3</sup>. Poszukiwanie „królewskich” dróg do podświadomości zaowocowało odkryciem niezwyklej,

<sup>1</sup> J. Prokop, *Sprawa nadrealizmu*. „Twórczość” 1965, nr 3, s. 67.

<sup>2</sup> A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*. Warszawa 1976.

<sup>3</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*. W zb.: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Przedmowa, wybór, przeł. A. Ważyk. Warszawa 1973, s. 84–93.

genetycznej wręcz zależności między marzeniami sennymi a twórczością artystyczną. Czerpiące z tego samego źródła, z podświadomości właśnie, zjawiska odwołują się do identycznych lub podobnych archetypów. Stąd właśnie miały wynikać liczne analogie widoczne już w samym procesie powstawania, jak i w strukturze wykorzystanych obrazów<sup>4</sup>.

Anna Sobolewska, zadająca fundamentalne dla badań prowadzonych nad oniryzmem pytanie o materię snu, zauważyła, iż najistotniejszym problemem dla przeciętnego „śniarza”, jak i dla obeznanego z tymi zagadnieniami psychoanalityka jest przyjęcie do wiadomości nieprzekładalności snu na język. Dyskurs nie posiada bowiem dostatecznych środków na oddanie „opalizującej znaczeniami wielosystemowej i wielojęzycznej”<sup>5</sup> materii. Obok tkanki fabularnej i słownej istnieją przecież także obraz i uczucie.

Niezwykła siła i tajemnica popularności surrealizmu tkwi przede wszystkim w jego wizualnym charakterze. Szereg następujących po sobie obrazów to najbardziej pierwotny z języków, typowy nie tylko dla podświadomości, ale i dla twórczości artystycznej i sennego marzenia, które właśnie w nieświadomym mają swoje źródło. To uniwersalny w swej istocie obraz pozwolił nadrealizmowi na całkowicie swobodne przekraczanie granic językowych rozciągających się między literaturami różnych nacji.

Jak zauważył Henryk Dubowik, nadrealizm należy postrzegać dwojako, w znaczeniu szerszym lub węższym. Można traktować go jedynie jako nazwę grupy poetyckiej André Bretona działającej w latach międzywojennych we Francji, równocześnie przypisując różnym artystom prekursorstwo lub epigonizm. Warto także rozszerzyć jego znaczenie, postawić w szeregu z klasycyzmem, romantyzmem i ujmować jako metodę twórczą, której występowanie daje się zaobserwować w rozmaitych epokach, a w której właśnie obraz odgrywa znaczącą rolę<sup>6</sup>. Takie rozumienie nadrealizmu pozwala mi na zestawienie onirycznych poetek pisarzy pochodzących z przeciwnych krańców Europy, których oprócz odległości dzieli także odmienny temperament artystyczny.

Na wybór Tadeusza Nowaka i Miodraga Bulatowicia wpłynął także fakt przynależności obu twórców do tej samej wspólnoty pokoleniowej – przyszli na świat w 1930 r. i obaj debiutowali w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych<sup>7</sup>. Być może, to właśnie dzieciństwo przypadające na czas wojny oraz podobne, chłopskie pochodzenie sprawiły, że autorzy poruszali się w kręgu tej samej problematyki. Pisząc o wojnie reprezentowali głos pokolenia, które wprawdzie nie walczyło, ale wyraźnie dostrzeżało jej degenerujący wpływ na psychikę ludzką.

Już na pierwszy rzut oka malarstwo surrealistyczne i poetykę oniryczną Nowaka w powieści *A jak królem, a jak katem będziesz* oraz serbskiego pisarza Bula-

<sup>4</sup> Zob. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*. Warszawa 1985, s. 98.

<sup>5</sup> A. Sobolewska, *Jak sen jest zrobiony?* W zb.: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*. Red. I. Glatzel, J. Smulski, A. Sobolewska. Toruń 1999, s. 15.

<sup>6</sup> H. Dubowik, *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*. Poznań–Bydgoszcz 1971, s. 3–4.

<sup>7</sup> T. Nowak debiutował jako poeta. Pierwszy tomik jego wierszy *Uczymy się mówić* ukazał się w r. 1953. Debiut prozatorski przypadł dopiero na r. 1962 (tom opowiadań *Przebudzenia*). M. Bulatović natomiast swój pierwszy zbiór opowiadań, pt. *Djavori dolaze*, wydał w 1955 roku.

tovicia w *Bohaterze na ośle*<sup>8</sup> w oczywisty sposób łączy wprowadzenie marzeń sennych do wizji artystycznej i uczynienie z nich tematu prezentowanej opowieści. Ale także coś więcej. To przede wszystkim kreacja świata przedstawionego na wzór logiki (czy też jej braku) sennego marzenia. Surrealne malarstwo i literaturę zbliża bowiem niestanna ekspansja rzeczywistości wewnętrznej, która często zastępuje rzeczywistość zewnętrzną, miesza się z nią, tworząc nową, odrębną jakość – nadrealność.

Jest jednak jeszcze coś ważniejszego. Bulatovicia i Nowaka oraz malarzy surrealistów zbliża określony typ wrażliwości estetycznej, łatwo rozpoznawalny „typ wyobraźni surrealistycznej”, jak ochrzciła go Małgorzata Baranowska<sup>9</sup>. „Mieć wyobraźnię to znaczy korzystać z bogactwa wewnętrznego, z nieustającego spontanicznego potoku obrazów” – warto dodać za Mirceą Eliadem<sup>10</sup>.

Właśnie ten surrealistyczny sposób widzenia, którego podstawową jednostką jest obraz, pozwala na zestawienie metody twórczej obu pisarzy, jak i na posługiwanie się identycznymi pojęciami przy opisie dzieł prozaików oraz artystów malarzy. W pełni uzasadnione wydaje się użycie takich kategorii malarskich, jak: płynność, przezroczystość i urzeczowienie. Ułatwiają one wskazanie typowych cech poetyki onirycznej, w szczególności tych odnoszących się do zjawisk natury wizualnej. Pozwolą także zrozumieć prawa rządzące wykreowanymi światami, które charakteryzuje natura sennego marzenia. Przede wszystkim jednak ujawnią one pokrewieństwo wyobraźni surrealistycznej artystów reprezentujących różne dziedziny sztuki, a także umożliwią uchwycenie widocznych między nimi podobieństw, jak i różnic.

Nowak i Bulatović wręcz celowo starali się stworzyć w swych powieściach wrażenie obrazowości. W ich poetykach widoczne są próby przełożenia metafory językowej na obrazowy konkretny poprzez, oczywiście, odwołanie się do „plastycznej” wyobraźni czytelnika<sup>11</sup>. Świadczy o tym chociażby zaczerpnięcie konkret-

<sup>8</sup> *Bohater na ośle* polskiemu czytelnikowi znany jest przede wszystkim z wiernego przekładu D. Cirić-Straszyńskiej. Został on dokonany w 1977 r. w oparciu o tekst wydany w r. 1967, czyli o tzw. „*staru knjigu, onu s greškama*”, jak to określił sam Bulatović. W swej pracy korzystam jedynie z tej wersji, którą wznowiono u nas w 1993. W r. 1981 w Belgradzie ukazała się nowa, poprawiona i poszerzona wersja *Bohatera na ośle*, której w Polsce nie wydano. Różni się ona nie tylko innym uporządkowaniem graficznym – wprowadzonymi przed każdym rozdziałem tytułami oraz poszerzonymi wątkami, ale i ciekawą wskazówką autora co do sposobu lektury tej niepoprawnej politycznie książki. Była to forma asekuracji przed kolejnymi atakami ze strony rodaków.

Warto także podkreślić talent tłumaczki, która stanęła przed poważnym problemem przekazania za pomocą polskiego języka bogactwa serbskiego słownictwa obscenicznego. Odmienność normy obyczajowej sprawia, że dzieło Bulatovicia w polskiej wersji językowej uległo nieznacznemu uładowaniu. Z oczywistych powodów Cirić-Straszyńska zrezygnowała także z oddania różnic między wariantem ekawskim a wariantem ijekawskim dialektu sztokawskiego. W języku serbskim są to równoprawne (choć czasem wartościowane) warianty wymowy, a zarazem dwa języki literackie, które właściwie trudno jest zastąpić „jednolitą” literacką polszczyzną. Najbardziej rozpowszechnionym wariantem ekawskim posługuje się w powieści narrator oraz Włosi. Malić, jak i pozostali mieszkańcy Bijelo Polja, z racji swego pochodzenia mówią ijekawskim, który swym zasięgiem obejmuje przede wszystkim Czarnogórę. Problematyka translatoologii nie wchodzi w zakres moich rozważań.

<sup>9</sup> M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984, s. 5–35.

<sup>10</sup> M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*. Wybór. M. Czerwiński. Wstęp B. Moliński. Przeł. A. Tatariewicz. Warszawa 1970, s. 33.

<sup>11</sup> Problemem malarskości literatury zajmował się m.in. J. Kleiner, odwołujący się do Ingar-

nych przedstawień z dzieł malarskich. U obu pisarzy pojawia się więc Chagallowski motyw lewitacji symbolizujący euforię lub przerażenie. Wydaje się, że zjawisko to jest naturalną konsekwencją wkroczenia w nadrealność, która – ujmijmy to słowami Krystyny Janickiej, badającej założenia surrealistycznej metafizyki – poszukując dróg powrotu do „stanu pierwotnej jakby czystości umysłu”, dążyła do „nieantynomicznej wizji świata i pozbawionej represyjnego charakteru moralności, gdzie słowo posiadało jeszcze siłę twórczą, zdolność pełnej autentycznej ekspresji, a znak był nierozłącznie związany ze swym materialnym desygnatem”<sup>12</sup>.

Podobnie o poezji Nowaka pisała Anna Kamińska, która także zwróciła uwagę na jego „subtelny smak malarski”<sup>13</sup>:

Trudno mi nazwać inaczej tę zasadę funkcjonowania wyobraźni poetyckiej Nowaka jak słowem nadrealizm. Nie chcę przez to nazwanie szukać powiązań Nowaka z poezją francuską. Jego nadrealizm jest jak najbardziej z gleby wyobraźni gminnej, ludowej. Nie trzeba szukać mu obcych rodowodów. Uderza malarskość tego widzenia poetyckiego. Malarskie, kolorystyczne traktowanie słowa. Odbywa się coś w rodzaju *d e s e m a n t y z a c j i s ł ó w*. To jakieś bardziej *o b r a z o w e* niż fonetyczne „słopiewnie”. Poeta ignoruje konkretne znaczenia słów, traktując je jako znaki, jako *f o n e t y c z n e p ł a m y b a r w i e m o c j i*. [...] Poeta maluje swoje poematy rzeczami, ptakami, zwierzętami, tworząc kompozycje jakby Chagallowskie, gdzie obok siebie leżą dziwne, różne i niespodziewane przedmioty i postacie<sup>14</sup>.

Surrealna wyobraźnia Nowaka przyczyniła się do tego, iż niezwykle często porównywano go do malarzy nadrealistów, jak chociażby do Chagalla, a także do ich prekursorów np. do Hieronymusa Boscha, Pietera Breughla Młodszeo oraz nawet do melancholijnego Wojtkiewicza czy Makowskiego<sup>15</sup>. Stefan Lichański nazwał go malarzem taszystą.

O wizualnych aspektach prozy Bulatowicia podobnie pisała jego wierna tłumaczka i admiratorka, Danuta Cirlić-Straszyńska:

Bulatović jest nie tyle intelektualistą, co malarzem i wizjonerem. Jego proza to przede wszystkim oryginalny, sugestywny świat niespokojnej, neurotycznej wyobraźni, jakby fantastyczny balet, korowód marionetek, postaci scharakteryzowanych za pomocą kilku zaledwie rysów lub zniekształconych<sup>16</sup>.

Mówiąc o technice pisarskiej Bulatowicia, śmiało można stwierdzić, iż używa on pióra po to, by stworzyć niemal malarskie obrazy. Pomagają mu w tym odwołania do mitu, sięganie po parabolę, groteskę oraz wizyjność, co pozwala uniezwyklić „malowany” świat<sup>17</sup>. Natomiast do związków z nadrealizmem, a właściwie do surrealistycznej wyobraźni autor przyznawał się sam:

denowskiej teorii wyglądoów. Właśnie wyglądy według niego uprawomocniały opis w literaturze i podważały przekonania Lessinga o „swoistości” poszczególnych sztuk. Zob. S. W y s ł o u c h, *L i t e r a t u r a a s z t u k i w i z u a l n e*. Warszawa 1994, s. 15–22.

<sup>12</sup> Janicka, *op. cit.*, s. 109.

<sup>13</sup> To określenie należy do S. Lichańskiego (*Tadeusz Nowak*. W zb.: *Tadeusz Nowak. Zbiór recenzji i szkiców o twórczości pisarza*. Oprac. J. Z. Brudnicki. Warszawa 1981, s. 89).

<sup>14</sup> A. Kamińska, *Poezja Tadeusza Nowaka*. W zb.: *Tadeusz Nowak*, s. 79. Podkreśl. A. Sz.

<sup>15</sup> Zob. Kamińska, *op. cit.*, s. 79. – Lichański, *op. cit.*, s. 85.

<sup>16</sup> Cyt. za: D. Cirlić-Straszyńska, wstęp w: M. Bulatović, *Bohater na ośle*. Warszawa 1994, s. 15. Dalej do tej powieści odsyłam skrótem B. Ponadto stosuję skrót N = T. Nowak, *A jak królem, a jak katem będziesz*. Warszawa 1974. Liczby po skrócie oznaczają stronicę. Wszystkie podkreślenia w cytatach, zarówno ze wstępu Cirlić-Straszyńskiej, jak i z obu powieści – A. Sz.

<sup>17</sup> Zob. Cirlić-Straszyńska, *op. cit.*, s. 12.

To, że tak się dzieje w moich książkach, jest wyrazem mojego osobistego spojrzenia. Dla mnie całe życie to jedna wielka fantastyka, mistyka, polityka i fantazja, jeden wielki, czysty nadrealizm<sup>18</sup>.

Bulatović podkreślał także ogromne znaczenie zmysłu wzroku w swych powieściach. Bardzo często wspominał o ważnej roli widzenia i obrazów:

O fantastyce i o tym, co nadrealne, nie nasłuchałem się ani nie wyczytałem z cudzych książek, teorii i różnych doktryn, tylko tak to widzę. Wiele moich najlepszych, jak mówią, i najstraszniejszych obrazów tworzyłem po prostu bawiąc się i odpoczywając. Inaczej nie umiałem i nie mogłem...<sup>19</sup>

Wiele z wykreowanych przez Bulatovicia i Nowaka scen to pisarskie majstersztyki, które można by przełożyć na dzieła sztuki wizualnej. Łączy obu twórców wybór poetyki onirycznej, niezwykła obrazowość, typ metafory i nadużywanie symboli.

Gdyby pokusić się o streszczenie fabuły *Bohatera na ośle* czy *A jak królem, a jak katem będziesz*, zabrzmiałoby raczej jak opis niezwykle i sugestywnych snów. Niewiele by pozostało z dzieł Bulatovicia i Nowaka sprowadzonych do samej akcji. Na pewno utraciłyby one swój oniryczno-poetycki urok, gdyż dominującą rolę u obu twórców pełni właśnie obraz, malarski rozmach i styl wizyjny. Wykreowane w ich powieściach sceny to nie tylko statyczne opisy, ale również surrealistyczne sekwencje układające się przed oczami widza w Buñuelowski film. I właśnie patrzenie, a nie intelektualne rozumienie, ułatwia właściwy odbiór prozy onirycznej. Także w przypadku poezji Nowaka zauważył Lichański ogromne podobieństwo do „scenariusza filmu-snu”, którego, jak twierdzi, nie trzeba tłumaczyć, a który i tak pozostawia niezatarte wrażenie<sup>20</sup>.

Ma rację Piotr Kuncewicz, pisząc o poezji Nowaka, iż nieuchwytny jest jej sens logiczny. Prozy tego autora nie trzeba próbować zrozumieć, lecz tak jak i jego wiersze, jak fantastyczny film czy, co proponuje Kuncewicz – kolorowy sen, należy po prostu „ogłądać”<sup>21</sup>.

Technikę filmową doskonalili w swej twórczości także Bulatović, często wspominający o swych związkach z „małym” i „dużym” ekranem. W wywiadzie, którego udzielił Milisavowi Saviciowi, stwierdził:

Te związki są olbrzymie. Film wywarł na mnie niesłychany wpływ, tak samo jak malarstwo. Nie przypadkiem mówi się w kontekście moich książek o neorealizmach włoskich, o Buñuelu, Bergmanie, jak też o malarzach, a wśród nich zwłaszcza o Chagallu, Bosch, Breughlu. W filmie pociąga mnie uniwersalność, zwięzłość, dialog, który tłumaczy wszystko, obraz, który pokazuje to, co ważne. Ostatnio czuję się jak człowiek filmu: piszę powieść (*Ludzie o czterech palcach*) dość dziwną techniką, ściślej mówiąc, techniką najzupełniej filmową. Myślę, że to jest możliwe. W tej chwili tradycyjna opisowość wydaje mi się już martwa, przynajmniej tego typu opisowość, którą kiedyś z rozkoszą uprawiałem<sup>22</sup>.

Film okazuje się więc niejako predestynowany do prezentowania marzeń sennych. Sobolewska przytaczając słowa Susan Langer, twierdziła, iż kino ze swej

<sup>18</sup> Cyt. jw.

<sup>19</sup> Cyt. jw.

<sup>20</sup> Lichański, *op. cit.*, s. 90.

<sup>21</sup> P. Kuncewicz, *Genezis kolorowego snu*. W zb.: Tadeusz Nowak, s. 95.

<sup>22</sup> Jesteśmy jednym pokoleniem literackim. Z M. Bulatovicem rozmawia M. Savić. Przeł. D. Cirić-Straszynska. „Literatura na Świecie” 1973, nr 8/9, s. 646.

natury jest oniryczne, a ruchome obrazy filmowe przypominają te zaczerpnięte z nocnej sfery świadomości, z obszaru fantazmatów i marzeń sennych. Langer zauważyła także, iż magia kina polega na tym, że film wydaje się odbiorcy jego własną, wizyjną, wyśnioną rzeczywistością<sup>23</sup>.

Sama poetyka oniryczna i zjawisko oniryzmu w literaturze polskiej nie zostały do tej pory gruntownie zbadane. Spróbuję je opisać, odwołując się do teorii sztuki i do mniej lub bardziej znanych dzieł malarskich surrealizmu, bo nie dźwięk i nie dyskurs są pierwotną siłą obu twórców, lecz „plastyczność” oraz sięganie do malarstwa i do Jungowskiej świadomości zbiorowej, do rezerwuaru archetypów, surrealistycznych symboli i w ostateczności do kultury masowej, która choć powstała znacznie później, bez mitów i ikon nie może istnieć.

### ***Kanibalizm jesieni, czyli o płynności***<sup>24</sup>

Tak więc Salvador Dali, wykorzystując w *Kanibalizmie jesieni* z 1936 r. efekt lepkości, uzyskał bardzo wyraźną ontyczną chwiejność namalowanych istot i przedmiotów. Na obrazie w oddali widać szarożółte zachmurzone niebo niosące jakby zapowiedź burzy piaskowej. Na tle jesiennego, skalistego pejzażu rozpościera się piaszczysta, jasnożółta pustynia, na której z wysuniętą szufladą stoi stół tej samej co ona barwy. Na blacie wśród porzrzucanych resztek jedzenia antropomorficzna forma pochłania samą siebie. To obsesyjnie malowany przez Dalego camembert, który tutaj traci swój kształt i niemal rozplywa się. Widzimy już więc nie sprężyste ser, ale miękkie ciasto wylewające się z pudła szuflady, wypełniające drewnianą miskę stojącą na drugim krańcu stołu. Lepka natura pozwala serowej masie przelewać się i rozciągać w jakąkolwiek inną formę. Może ona w dowolny sposób zmieniać nie tylko kształt, ale i wymiary powstających z niej przedmiotów. Z płynnego ciasta wyłania się ucho, zarys podbródka, dłonie trzymające sztucce, pożerający się nawzajem kochankowie, fantastyczny potwór dokonujący na sobie barbarzyńskiego aktu kanibalizmu.

Ta typowa dla malarskiego oniryzmu płynność linii i formy narodziła się z obserwacji zachowania cieczy i była przede wszystkim buntem przeciwko kanciastości neokubistycznej estetyki<sup>25</sup>. Lepkość miała pozwolić surrealonom na wyrażenie niewyraźnego, na odmalowanie tego, co jest tym, czym jest, i co jednocześnie może być wieloma innymi rzeczami czy istotami. Dzięki niej wszystko staje się płynne, granice zacierają się, są momentalne i zmienne. Tu gdzie przed chwilą byli kochankowie, wyłania się nowa istota. Tu gdzie przed chwilą było tylko miękkie ciasto, teraz pojawia się kobieca pierś.

Podobne efekty powoduje zastosowanie tej kategorii w rzeczywistości powieściowej, którą rządzi surreálny typ wyobraźni<sup>26</sup>. Płynność w literaturze, tak jak i w malarstwie, wpływa głównie na kształt widzianych przedmiotów. Jej skutkiem jest wyraźny proces deformacji, a co za tym idzie – także występowanie groteski.

<sup>23</sup> Sobolewska, *op. cit.*, s. 16.

<sup>24</sup> W odróżnieniu od Janickiej tłumaczę francuskie słowo „*le visqueux*” nie jako ‘lepkość’, lecz jako ‘płynność’, gdyż w rozumieniu fizycznym pojęcie to jest bardziej adekwatne w odniesieniu do omawianych zjawisk. W mej pracy obu określeń będę jednak używać wymiennie.

<sup>25</sup> Zob. R. Passeron, *Encyklopedia surrealizmu*. Przeł. K. Janicka. Warszawa 1997, s. 90.

<sup>26</sup> Zob. Baranowska, *op. cit.*, s. 26–35.

Płynność przede wszystkim wywołuje typowe dla niej uczucie obcości świata. Sprawia bowiem, że żaden z przedmiotów i żaden z bohaterów nie ma określonego statusu ontologicznego<sup>27</sup>.

Sposób działania płynności jest dobrze widoczny np. w prozie Brunona Schulza. W *Sklepiach cynamonowych* procesowi deformacji podlega ojciec: nie wiadomo, czy chwilami jest bardziej człowiekiem, czy też ptakiem, karakonem lub krabem. Płynność ujawnia się nawet w ukształtowaniu czasu i przestrzeni. Gmach szkoły wydłuża się w nie mający końca labirynt, ulica Krokodyli, choć niewielka na oglądanej mapie, może pomieścić w sobie cały świat. Także czas ma swoje dodatkowe dni i miesiące, tajemnicze odnogi oraz podziemne źródła.

Podobne efekty wywołuje występowanie płynności w powieściach Bulatovicia i Nowaka. Jest ona jednym z najważniejszych elementów poetyki onirycznej serbskiego pisarza, który w typowym dla ekspresjonizmu nadmiarze wykorzystuje dynamiczne metamorfozy, proces deformacji, przejaskrawienie i hiperbolizację. Wszystko to nadaje światu *Bohatera na ośle* rysy silnie groteskowe, silnie podkreślające ontyczne „rozkołysanie” bytów.

W prozie Bulatovicia często mamy do czynienia z modelowaniem i przekształcaniem wyglądu zewnętrznego przedmiotów oraz ludzi. Czarnogórzec łamie stereotypy myślenia i wbrew czytelniczym przyzwyczajeniom w kolejnych, teatralnych niemal odsłonach uzupełnia miejsca niedookreślenia zaskakującymi cechami. Łamiąc zasady fizyki i zdrowego rozsądku, z przedmiotów, jak i z bohaterów wydobywa zupełnie nowe aspekty, wzbogaca każdą rzecz o nowe wymiary.

W kreowanym z malarskim rozmachem świecie powieściowym żaden z przedmiotów nie ma więc ściśle określonych ram, jak chociażby obraz Mussoliniego szalejący na ścianie w czasie porannych ćwiczeń pułkownika Alegrettiego czy jak wahadło rozciągające się wraz z przyrządem gimnastycznym do granic swych możliwości:

Rozciągał przyrząd z taką siłą, aż n a p i n a ł a się twarz Mussoliniego w ramach na ścianie: szczerki Duce rysowały się jeszcze wyraźniej, słychać było zgrzyt zębów, a oczy coraz bardziej rozszerzały się i czerniały. W sprawnych męskich rękach sprężyna po raz grała, aż m a r s z c z y ł y się zwiędłe policzki króla; stal była za mocna dla tego cherlaka na siwym koniu. Z początku przyrząd nie dawał się całkowicie rozciągnąć i wargi królowej n a b r z m i e w a ł y z wysiłku, wysokie czoło rosił pot, a czyste promienne czarnogórskie oczy jak gdyby przewidywały sukces wprawionego w ruch przyrządu pułkownika. *Uno – due – tre... primavera di belleza.*

Pot spływał po wszystkim, a zwłaszcza po szkle: Benito Mussolini w y c h o d z i ł z ram i rozciągał stalową sprężynę; to samo robił skwaszony człowieczek, zsiadły z konia; już przekracza ścianę i kapryśną sprężynę pułkownika. Niech żyje Duce. Diabeł wstąpił w stal. Niech żyje król. Przyrząd oddycha i rozgrzewa się. Niech żyją moje piękne i długie Włochy. Mapa starego kraju pławi się w jeziorze potu; przy dźwięku żołnierskich nieprzywoitych i tych innych piosenek, w stukocie aluminiowych menażek nawet mapa ima się stali. W przyrządzie siedzą już dwa diabły. Z pomocą śpieszą generałowie ze zdjęć w gazetach – ci z biurka, ci z kątów i ci spod kanapy. Nadzy, złani potem są żołnierze i wszystkie ręce, które szarpia, gnębia, chcą pokonać przyrząd. Wahadło rozciągało się, niemal krzyczało, dawało znak, że pęknie. [B 25]

Nadanie im zewnętrznej płynności pociąga za sobą w naturalny sposób kon-

<sup>27</sup> Zob. J. J a r z ę b s k i, *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*. W: *Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984, s. 197.

sekwencje ontologiczne. Nieruchomy portret wodza staje się żywym wodzem, który uczestniczy w działaniach pułkownika. Mussolini zyskuje wymiary ludzkie i w pełni może odczuć skutki fizycznego wysiłku. Wielbiony przywódca nabiera kolorów i kształtów. Nieruchomy przed chwilą zaciska szczęki, zgrzyta zębami, ciemnieją mu oczy. Nabrzmiwiają także wargi namalowanej królowej. Z powodu zmęczenia jej wysokie czoło rosi pot. Stalową sprężynę wraz z pułkownikiem rozciągają także żołnierze, którzy porzucili płaskie gazetowe fotografie. Statyczne dotąd obrazy zyskują dynamikę i status istot żywych.

Podobnym działaniom poddane zostają zwyczajne przedmioty jak karabin czy wahadło, które w delirycznych wizjach żołnierzy cały czas zmieniają swe wymiary i zyskują coraz to nowe kształty. Mogą się rozciągać, wydłużać i rosnać. Doświadczą tego w szczególności wiecznie pijany i zmęczony wartownik Salvatore Paolone, który pomimo skrajnego wycieńczenia ciągle trwa na swoim posterunku. Jego karabin niczym magiczna fasola wciąż rośnie, unosząc ze sobą do nieba sennego wartownika:

Wykrzywiony, brudny i zarośnięty, Salvatore Paolone nieśmiało pokazywał mu bagnet na karabinie, który rósł coraz bardziej. Z głębokim szacunkiem spoglądał na chwiejącego się majora i powtarzał, że rozumie wszystko, co słyszał, tylko nie wie, co to jest metafora, i dziwi się, że ma nią być właśnie on. Żołnierz rozkładał ręce. Jego karabin miał już osiem i pół metra – wyrastał z ziemi jak pień, jak słup telegraficzny. [B 327]

Płynność wykorzystana tutaj do granic możliwości prowadzi w stronę absurdu. Bulatović dodatkowo komplikuje status ontologiczny świata przedstawionego, stosując chwyt powieści w powieści. Major Peduto pisze bowiem książkę o Grubanie Maliciu pt. *Czas hańby*. Grubana właśnie, jak i wartownika Paolone oraz popa i żółwicy uznaje za wcielone metafory pochodzące z jego dzieła<sup>28</sup>. Granica między utworami majora i Bulatovicia stopniowo zaciera się. Halucynacje bohatera pogłębiają zjawisko płynności. W jego widzeniu pojawia się hiperbolizacja: „Wartownik wspinał się na karabin, który miał już ze dwa dziesiąt metrów” (B 370).

Zależnie od okoliczności swe kształty zmieniają także różne części ciała poszczególnych bohaterów. W groteskowym portrecie miejscowego szpiega, Mustafy Agicia, do ogromnych rozmiarów rośnie atrybut i atut w jego pracy – prawe ucho, a lewe niemal zanika:

Prawe ucho Agicia było pięć razy większe niż lewe. Miła niespodzianka – uśmiechnął się major i pomyślał: – Coś podobnego przewidywałem, a jednak to nieszczęsne ucho mogłoby już przestać rosnać.

Mustafa Agić beształ i opluwał swojego zastępcę. Czoło miał zmarszczone, a przestronną muszlę ucha zwróconą ku dachom i niebu.

Agić najlepiej chwyta fale i sygnały naszej radiostacji – powiedział sobie Antonio, tracąc go z oczu. [B 371–372]

Płynność, proces deformacji dotyka nie tylko widzianych ludzi i przedmiotów, ale i samych obserwujących. Lekceważonego Malicia nęka nieustanna obsesja, przywidzenie, iż zamienia się w osła:

W mglistych oparach półsnu Malić ujrzał kłapouchego czworonoga i ogarnął go lęk. Od dawna bowiem miewał przywidzenia, że nie jest człowiekiem, Grubaniem Maliciem, ale osłem.

<sup>28</sup> Zob. Cirlić-Straszyńska, *op. cit.*, s. 17.



Głowa mu opadała, drapał czoło o płytę drzwi. Drżał, czując, jak traci swoje dawne cechy. Głos trąbki rwał się i pocił, na rozżarzonym małym czołgu nawarstwiało się kurz, a Maliciowi wyrastał osli ogon. Zdawało mu się, że na nogach nie ma już zdartych wojskowych buciorów – były to źle podkute osle kopyta. Brzuch nagle pokryła mu sierść. Nadymał się szybko od zanieczyszczonego, gorącego powietrza, od nie strawionego zielska i kolczastych gałązek. Uszy już przedtem miał długie. Słyszał, jak orzeł skwirzy gdzieś nad dachami, a wartownik koło czołgu kaszle i spluwa na ziemię. [B 257–258]

Zupełnie inaczej realizuje kategorię płynności Nowak, który rezygnuje z wizualnych fajerwerków, pozostając jednak w swej poetyce onirycznej przy ontologicznej chwiejności. Autor szczególnie wykorzystał ją kształtując postać Piotra, który do końca powieści sam nie jest pewien, czy pisany jest mu los króla, czy też tylko kata wykonującego partyzanckie wyroki. Niejednoznaczność jego bytu sprawia, iż przeżywa on poważny kryzys tożsamości, ujawniający się w schizofrenicznym zwielokrotnieniu własnej osobowości – dzieje się tak, by własnymi winami mógł obarczyć „tamtego”, o którym mówi ON, a nie tylko samego siebie.

W przypadku poetyki onirycznej Nowaka rezygnacja z nadmiaru wizualnych efektów wynika z wyboru lirycznej wizji świata. W tak ukształtowanej przestrzeni ani ludzie, ani przedmioty nie zmieniają często swych wymiarów. Piotr, choć lubi dać się ponieść marzeniom, starannie oddziela jeden świat od drugiego<sup>29</sup>. Bohater Nowaka, mimo że jest marzycielem, posiada zdrowy, chłopski rozsądek, który pozwala mu w pewnym stopniu kontrolować własne fantazje:

Wprawdzie pod sadem było ciemniej, że ledwie mogłem się dojrzeć w liściach, czerwonych jabłkach i w osypującym się w koronę szczepu porannym obłoku, ale wolałem się golić na pamięć, niż znowu przymykać oczy, żeby dojrzeć w tych dwóch domach rozrzucone we śnie dziewczyny. Poza tym widząc obydwie dziewczyny we śnie, zwinięte w kłębki, z kolanami podciągniętymi pod brodę, znowu bym nie wiedział, która z nich bardziej mi się podoba i z którą mam się ożenić. [N 67]

Zdrowy rozsądek nakazuje mu także ograniczyć wpływ „zapatrzeń”. Piotr bezbłędnie potrafi oddzielić złudzenie od jawy, choć czasem jest to trudne:

Gdy te zapatrzenia niby to na wzgórze, a w gruncie rzeczy w siebie, powtarzały się coraz częściej, musiałem się umówić z sobą. Jeśli się przyłapywałem na zapatrzeniu, odmawiałem sobie śniadania, obiadu, papierosa czy też nurkowania z wieczornej, nagrzanej na całodziennym słońcu rzece. I natychmiast się zapędzałem do zbytecznej, ale oczyszczającej z rozmarzenia roboty.

Tak też było i teraz. Gdy tylko spostrzegłem, że zamiast zmierzających się wzgórz widzę w sobie, na ich złotym tle, a więc tym piękniejsze, obydwie dziewczyny, zrywałem się jak oparzony z progu. [N 38]

Bohater dobrze wie, iż ważną granicę stanowią jego powieki. Ich przymknięcie otwiera lub zamyka drogę sennym marzeniom. Choć często tkwi on na pograniczu świata jawy i snu, nawet w pełnej marzeń półdrzemce rozpoznaje, co należy do jednego, a co do drugiego ze światów. Posiada nietypową świadomość, którą zachowuje nawet śniąc.

Sytuacja ta całkowicie zmienia się, gdy bohater opuszcza bezpieczną wieś. Wojna sprawia, że do jego przyjemnych dotąd marzeń i snów, które stanowiły ucieczkę przed dorosłością, wkrada się koszmar, a przedmioty i ludzie zyskują dobrze widoczną płynność. Zamykanie oczu nie pomaga już w zaklinaniu i zaczyna-

<sup>29</sup> Zob. Kamińska, *op. cit.*, s. 13.

rowywaniu rzeczywistości. Teraz w snach Piotr spotyka kolegów samobójców, poległych w walce towarzyszy, osikową twarz. Jej pojawienie się oraz towarzyszące temu zjawisko płynności to sygnał zmian zachodzących w umyśle bohatera:

– A ta osikowa twarz zjawia ci się nadal?

– Aż wstyd się przyznać. Ale od tamtej jutrzni nad rzeką widuję ją co noc. Cała strzecha stodoły była w niej. Wkopywałem się w siano, nakrywałem po uszy pierzyną, ale i tak ją widziałem. Jeszcze większą. W sobie. Rozrastała się na wszystko, co zapamiętałem z dzieciństwa. A gdy wyjeżdżałem w pole, żeby zaorać ściern, szła do mnie od zagajników, jak obraz w procesji. Rzucałem w nią bryłami i kamieniami, ciąłem ją batem. Znikała wprawdzie, ale tylko po to, żeby natychmiast ukazać się w innym zagajniku. [N 98]

Początkowo zanurzający się chętnie w sen chłopak z czasem zaczyna go unikać. We śnie przecież bardziej tęskni za rodzinnym domem, znajomą i bezpieczną wsią. Gdy rozum śpi, budzą się demony. Dlatego właśnie partyzanci drzemią z otwartymi oczyma, a ze złapanych na spaniu kolegów stroją sobie żarty.

Wraz ze spokojnymi snami Piotr traci swe *locus amoenus*. Kiedy wbrew własnej woli, ale posłuszny wojskowemu rozkazom, po raz pierwszy zostaje katem, traci kontrolę nad swoim światem wewnętrznym. Pod wpływem szoku, gdy wykonuje wyrok na listonoszu, doznaje na jawie halucynacji. Po raz pierwszy też nie jest w stanie odróżnić sennego koszmaru od rzeczywistości. Jawa i sen schodzą się w jednym punkcie.

Jak już wspomniałam, Nowak w swej poetyce onirycznej rzadziej niż Bulatowicz wykorzystuje wizualne aspekty płynności. Kiedy jednak proces deformacji pojawia się, jest ważnym sygnałem, wskazującym na doniosłość procesów psychicznych. Przepływające w widzeniach bohatera przedmioty, przestrzenie i ludzie są odbiciem jego wewnętrznego stanu.

Niezwykła wyobraźnia postaci, która znalazła się w sytuacji granicznej, wpływa na postrzeganie rzeczywistości. Jest to skutek wykonania wyroku na donosicielu. Piotr, człowiek niewinny postępuje wbrew sobie. By wyciszyć wyrzuty sumienia, odpowiedzialnością za zabójstwo obarcza alternatywną osobowość – kata. Sam chce bowiem postrzegać siebie jako króla życia. Pod wpływem wojennych doświadczeń jego świat wewnętrzny, niespodziewanie wymykający mu się, zaczyna kształtować postrzeganie tego, co zewnętrzne. Być może, akt zabójstwa to jeden z niewielu przykładów, gdy bohaterem w pełni zaczyna kierować nieświadomość. Poddana ogromnemu stresowi psychika sprawia, że widziany obraz jest modelowany niczym plastelina. Dlatego właśnie w oczach młodego mężczyzny sylwetka jadącego na rowerze listonosza wydłuża się, a jego twarz rozrasta się na całą szerokość drogi. To jedyny moment w powieści Nowaka, gdy w pełni została wykorzystana także wizualna strona płynności:

Stałem pośrodku drogi, oczekując zbliżającego się listonosza. Ponieważ listonosz był rośły, wydawał się jeszcze wyższy w porannym słońcu na wyciągniętym siodełku. Poza tym, zwyczajem ludzi starszych, nie umiał jeździć na rowerze. Siedział na nim wyprostowany, jakby go od tyłu przywiązano do dębczaka. Może właśnie dlatego, gdy zbliżał się do mnie, wydawało mi się, że nieustannie r o s n i e. Jego głowa migąła mi nad trzyletnią wikliną. Na pewno ludzie, którzy o tej porze przechodzili po wale, widzieli ponad wikliną jego głowę w urzędniczej czapce. Tak jak ja widziałem jego twarz, r o z r a s t a j ą c ą s i ę na całą szerokość drogi, zachodzącą w wiklinę. [N 164]

W przypadku powieści Bulatowicia nieustannie pojawiająca się deformacja

świata (podobnie jak u Nowaka) sygnalizuje wagę zachodzących w bohaterach procesów psychicznych. Gruban Malić, jak i włoscy żołnierze okupujący Bijelo Polje, cały czas balansuje na skraju załamania nerwowego. Ta ciągle niepoważnie traktowana i niewielka wzrostem postać za wszelką cenę pragnie zostać znanym czarnogórskim bojownikiem. Chce pokonać przekleństwo nazwiska, które przed laty nadał podrzutkowi pop Vukić. Próby zostania komunistycznym męczennikiem walczącym z faszystami spełzają jednak na niczym, co coraz bardziej wpędza Malicia w obłąd. Jako jedyny opozycjonista w miasteczku staje się wielką atrakcją dla cudzoziemców, ale nie o to mu przecież chodziło. Rozrzucanie ulotek i wygłaszanie płomiennych przemówień w kraju, w którym, „co drugi rodzi się i od razu przemawia”, budzi jedynie śmiech. Fakt, iż bohaterem zostaje upośledzony Raszko – omyłkowo zresztą wzięty za przywódcę partyzantów, sprawia, że w snach Grubana przedmiotami i ludźmi zaczyna rządzić płynność. „Nobilitacja” nieszkodliwego olbrzymia jest dla Malicia przyczyną nerwowego załamania.

Z butelką w objęciach zamknął oczy. Śniło mu się, że ręce i nogi ma skute, ale kajdany nie przeszkadzają mu rażno kroczyć naprzód. Za nim idzie oddział porucznika Rivy – bagnety, trąby, dobosze. Prowadzą go osobiście kapitan Brambilla, major Peduto i pułkownik Alegretti – boją się go nawet w kajdanach, nie śmiają się zbliżyć. Najbardziej błady i przestraszony jest sam komendant. Dzwony jęczą. Hodża obwieszcza południe i aresztowanie karczmarza. A on ręce ma zakrwawione od zaciśniętych łańcuchów, ale nie czuje bólu. Ze zmarszczonym czołem patrzy przed siebie – jest tak wysoki, że ani żołnierze, ani major, ani pułkownik nie sięgają mu nawet do ramienia. Idzie przed oddziałem i szeptem: nic mi nie zrobicie, bo już nie jestem sam, ale tyle razy mówiłem, że powinniście się mnie strzec! [B 156]

W snach wysoki wzrost symbolizuje pragnienie wielkości. Malić uważa siebie za wybrańca, jedyną nadzieję i ratunek ludzkości. Ale w tym „świecie na opak”, gdzie okupanci witani są z radością, skazany jest na absurd. Był bowiem w swym mieście jedynym człowiekiem, który patrzył na okupantów z pogardą.

Narastająca groteskowość i absurd świata przedstawionego ewokuje wrażenie obcowania z sennym marzeniem. Dlatego właśnie są one narzędziami często wykorzystywanymi przez poetykę oniryczną. Sam proces deformacji towarzyszy zjawisku płynności, ale sygnalizuje także pojawienie się innej kategorii – przezroczystości. Zmiany widoczne w wyglądzie przedmiotów czy ludzi sprawiają, iż z pozoru bliski i znajomy świat staje się obcy. Coraz bardziej przypomina koszmar senny.

### *Craccae*, czyli o przezroczystości<sup>30</sup>

W roku 1927 Francis Picabia ukończył swoje znane dzieło pt. *Craccae*. Na obrazie pod obsypanymi liśćmi drzewami zastygły dwie antyczne postacie. Mężczyzna klęczy odziany jedynie w figowy liść, między jego nogami wije się szata. Unosi on prawą rękę, lewą chowa za siebie, jakby opowiadał stojącej przed nim kobiecie wydarzenia, które rozegrały się znacznie wcześniej. Ona, odziana w suk-

<sup>30</sup> To samo zjawisko Dubowik (*op. cit.*, s. 41) ochrzcił mianem „zageszczenia”. Mimo iż kategoria ta podkreśla wizualny charakter omawianego zjawiska, rezygnuję z niego na rzecz terminu „przezroczystość” zaczerpniętego z dziedziny historii sztuki, gdyż Dubowikowe „zageszczenie” mieści w sobie zbyt wiele odmiennych zjawisk, jak chociażby lepkość i uprzedmiotowienie.

nią, przysłuchuje mu się bardzo uważnie. Za ich plecami wznosi się piramida. Nad nimi spoza liści drzew wyłania się niczym zjawa twarz mężczyzny. Jego oczy są ślepe jak oczy posągu. Klęczący po lewej stronie mężczyzna znajduje się za przezroczystym pniem narysowanym jedynie za pomocą wyraźnego konturu. Ten widok pokrywają finezyjne, ale bardzo wyraźne wzory, tworzące niezamalowane rysy twarzy. Całość przypomina malarski palimpsest, który artysta stworzył celowo, nanosząc na siebie na jednym płótnie aż trzy obrazy. Właściwie trudno jest je rozdzielić, gdyż tworzą one nierozdzielalną całość.

W przypadku malarstwa surrealistycznego efekt przezroczystości pozwolił przekroczyć temporalne ograniczenia i umożliwił, by na płótnie w jednym miejscu i w jednej chwili przeszłość spotkała się z przyszłością, starożytny Egipt ze starożytną Grecją, góra z dołem, noc z dniem. Ideałem surrealistów było bowiem osiągnięcie w malarstwie skutku zbliżonego do tego, jaki uzyskał film, który dzięki technice pozwalał przedstawiane obrazy rozwijać w czasie. Próbowano więc nakładać na siebie kolejne sceny, sugerując schodzenie się w jednym miejscu wydarzeń minionych i przyszłych. Co najważniejsze, kategoria przezroczystości dała przyzwolenie, by spotkały się ze sobą realność i sen. Właśnie ten aspekt wydaje się najbardziej interesować pisarzy. Zarówno u Nowaka, jak i u Bulatowicia użycie kategorii przezroczystości sprawia, że bardzo trudno oddzielić od siebie rzeczywistość zewnętrzną i wewnętrzną. Nakładając je, prozaicy tworzą nową, nierozdzielalną całość i pozwalają wkroczyć bohaterom w rzeczywistość absolutną.

Efekty przezroczystości i płynności pojawiały się w literaturze już wcześniej. Nobilitujący odmienne stany świadomości romantyzm wykorzystywał je przy prezentowaniu marzeń sennych. Jednak sama nadrzeczywistość jest wynalazkiem surrealistów, którzy romantyków traktowali jako swych prekursorów. Grupę inspirującą nadrealistów reprezentuje przede wszystkim uwielbiany przez nich Gérard de Nerval. W *Aurelii* właśnie przy pomocy płynności i przezroczystości przedstawił nocne marzenie zakochanego mężczyzny<sup>31</sup>.

Nowak w swej powieści osiąga wrażenie nakładania się obrazów przede wszystkim dzięki wykorzystaniu efektów wizualnych typowych dla malarstwa. Źródła inspiracji można łatwo dowieść, odwołując się do konkretnych dzieł witebskiego Żyda, Marca Chagalla.

Na jednym z jego obrazów, pt. *Handlarz bydłem* (1912), widzimy białą klacz, która kryje w sobie pewną tajemnicę – zapowiedź nowego życia. W jej dobrze widocznym wnętrzu leży skulone źrebiątko. Jeszcze częściej opracowywany przez tego malarza motyw to rysunek kury czy koguta, które także ukrywają w sobie poczęte życie. Spod kolorowych piór wyłania się białe jajo. Na obrazie *Przy pianiu koguta* (1944) w czerwonym ogonie koguta, znoszącego jaja i łączącego w sobie pierwiastek męski z żeńskim, ukrywa się nawet wiejski skrzypek<sup>32</sup>.

Podobną zdolność „widzenia” przezroczystego i przewidywania przyszłości ma główny bohater powieści Nowaka, Piotr. Na dnie oczu dziewcząt, które podglądają kąpiących się nago w stawie chłopców, dostrzega on raczkujące berbecie. Swoje losy widzi wpatrując się w oczy wiernego kundla:

<sup>31</sup> Zob. *Miłość romantyczna*. Wybór, posłowie M. Piwińska. Kraków–Wrocław 1984, s. 45–46.

<sup>32</sup> Zob. I. F. Walther, R. Metzger, *Marc Chagall 1887–1985. Malarstwo jako poezja*. Przeł. E. Wanat. Köln 2001, s. 70.

Przemyślawszy to wszystko, usiadłem pod sadem wprost na mokrej trawie, podciągając pod brodę kolana. Zapaliłem papierosa i gwizdnięciem przywołując wałęsającego się gdzieś w pobliżu psa, zacząłem mu opowiadać o Heli. W jego ślepiach, przydymionych przez starość, widziałem pojedyncze jabłko wtulone w trzy listki, a tuż obok jabłka troje dzieci: dwóch synków i córeczkę. Zdaje się, że chciałem mu jeszcze opowiedzieć o wnukach wracających z nami w malowanej na wiśniowo bryczce z odpustu, grających na trąbkach i glinianych kogucikach, ale pies, widząc przelatującą nad sadem srokę, pognął za jej cieniem, naszczekując. [N 66]

Jednak najważniejszym skutkiem wykorzystania tej kategorii jest pojawienie się nadrealności. W powieści *A jak królem, a jak katem będziesz* tak, jak i w *Bohaterze na ośle* przezroczystość umożliwia spotkanie się dwóch rzeczywistości – tej zewnętrznej i tej wewnętrznej. W jednym kadrze zostaje zatrzymane senne marzenie i realne zdarzenia. Oba światy są więc sprowadzone do jednego mikro-kosmosu małego miasteczka czy wsi.

W powieści Nowaka jest to możliwe dzięki temu, że główny bohater ogląda świat oczyma pierwotnego człowieka, który nie pomniejsza wagi wewnętrznego pejzażu. Nie odrzuca go ani też kategorycznie nie oddziela od tego, co zewnętrzne. Jednak u Nowaka wywiedziona bezpośrednio z malarstwa przezroczystość pozwala, tak jak i na obrazach Chagalla, zachować poszczególnym przedmiotom względną niezależność i stałość ontologiczną. W widzeniach Piotra martwy Mojżesz, żydowski przyjaciel, nadal pozostaje Mojżeszem, rodzinna muzyka muzyką, a anioł aniołem:

Siedziałem na pługu. Mojżesz tuż obok mnie na miedzy. Prawie się ściemniało. Wokół nas nie było żywej duszy. Patrząc na Mojżesza, widziałem go ciągle w sierpniowej jutrzni. A za nim starozakonną muzykę, idącą z łąk i wchodzącą na podwyższone błonie, prowadzoną przez ojca Abrahama niosącego na plecach woreczek z koszerem jadem i ściskającego pod pachą skrzypce. Za tą rodzinną muzyką z basami na plecach widziałem tego beniaminka Izaaka. I anioła przelatującego przez całe niebiosa od rzeki nad las też widziałem. [N 173]

Wiejskiego chłopaka wyróżnia wyjątkowo poetyckie spojrzenie na otaczający go świat. Takie widzenie ukształtowało pierwotne uczucie jedności z naturą i wynikające z niej mityczne rozumienie rzeczywistości<sup>33</sup>. Dlatego właśnie Piotr dostrzega podobieństwo ludzi do zwierząt i roślin, dlatego marzy na jawie.

Kategoria przezroczystości może służyć nie tylko do mityzacji świata przedstawionego. Równie dobrze jak płynność może być ona wykorzystywana do uzyskania typowego dla groteski wrażenia grozy i absurdu. Tak jest w przypadku Piotra, któremu w sytuacji granicznej elementy rzeczywistości wewnętrznej i zewnętrznej zbiegają się w jedną całość. Nie potrafi on racjonalnie ocenić, gdzie przebiega granica. Wojna sprawiła, iż bliski i bezpieczny dotąd świat stał się przeraźliwie obcy i groźny. Chaotyczne obrazy przenikają się i wiążą nierozzerwalnie, gdy znajduje się on w stanie psychicznego szoku.

Piotr to naiwny młodzieniec, prawie jeszcze dziecko, o niezwyklej artystycznej wrażliwości. Nie zabija z własnej woli. Zabija, by wypełnić swój patriotyczny obowiązek wobec ojczyzny. Społeczna presja zmusza go do postępowania wbrew sobie. Gdy pod wpływem szoku traci kontrolę nad rzeczywistością i wyobraźnią, istniejące na styku jawy i snu przedmioty podlegają nieustannym metamorfozom. Młody partyzant nie umie i nie może im w żaden sposób zapobiec. Twory nocy

<sup>33</sup> O tym problemie pisała B. K a n i e w s k a (*Świat w granicach „ja”*. O narracji pierwszoosobowej. Poznań 1997).

przedzierają się na światło dzienne, zakłócając spokojną do tej pory egzystencję. Czasem, tak jak osikowa twarz, stają się swoistymi mikrokosmosami, które agresywnie pochłaniają cały wiejski wszechświat i niczym rysunek nakładają się na widziane przedmioty. Pojawia się swoisty palimpsest – rzeczywistość absolutna:

Podeszliśmy do rosnącej nad wodą niemal białej osiki. Nie drżał na niej ani jeden listek. Pierwszy raz zdarzyło mi się widzieć taką osikę. Idąc od pnia stopa za stopą odmierzyliśmy dziesięć kroków. Umówiliśmy się, że każdy będzie miał po siedem strzałów. Jako gość pierwszy zaczął chłopak. Trafił. Białe tyko spadło w wodę. Poruszyły się listki na najniższych gałęziach.

Ja też trafiłem. Spod kory wypłynęła kropla miazgi, powiększając się szybko do sporej źrenicy. Drgnęła w niej i pociemniała czerwona tęczęwka jutrzni. Gdy chłopak, strzelając po raz drugi, trafił w osikę z tą powiększającą się źrenicą, na wierzchołku drzewa seplenily liście. Z pnia patrzyły na nas coraz większe oczy. Strzelaliśmy teraz coraz szybciej. Gdyśmy skończyli, a w wiklinie ucichło echo wystrzałów i nad rzeką rozwiął się dym, poranione drzewo patrzyło na nas wybitą wyraźnie w pniu warzą. [N 76–77]

Tropem sytuacji granicznych podążali także artyści jugosłowiańskiej awangardy, a w szczególności nadrealiści kręgu belgradzkiego<sup>34</sup>. Chcieli w ten sposób zgłębić niewykorzystane i zarazem niepoznane możliwości psychiki ludzkiej. Bulatović umieszczając swych bohaterów w centrum wojennego piekła, kontynuuje tę tradycję. Jednak w *Bohaterze na ośle* wykorzystuje przezroczystość nieco inaczej niż Nowak. Trudno jest bowiem zauważyć „szywy” łączące realność i halucynacje. Nie potrafią ich dostrzec sami bohaterowie. Do czarnogórskiego miasteczka nadrealność wkrada się niepostrzeżenie. W swym szaleństwie ludzie nie odróżniają przedmiotów realnych od tych wyobrażonych.

Nagle ożywiony i zwiedzający okolicę czołg traci status ontologiczny maszyny i w swych zachowaniach upodabnia się do zwierzęcia czy dziecka. W widzeniu pijanego żołnierza, niczym na surrealistycznym obrazie, nakładają się na siebie kolejne plany. Spacerująca po dachach domów wojenna machina zachowuje się jak niesforny rumak, tratując napotkanych na swej drodze ludzi. Niespodziewanie przeistacza się w stalowego chrząszcza, w zięjącego ogniem smoka, w starego, wyliniałego lwa czy w ogromnego słonia. Sam Salvatore do końca nie jest pewien tego, co widzi, bo dla niego jest to już zupełnie nowy byt. Właściwie już nie wiadomo, z czym mamy do czynienia, z maszyną czy z niesfornym dzieckiem, czy też ze spuszczonym z uwięzi zwierzęciem:

Łza w oku strażnika czołgu nabrzmiewała – była już taka jak hełm. Salvatore nie miał siły wstać i schronić się w cieniu. Patrzył, jak czołg bez wysiłku wspina się na Horacego, którego trzymali dwaj żołnierze i jeden mieszczanin. Stalowy robak obrócił się w siodło – zaczął parskać na pustoszejącą trybunę, na cywilów i żołnierzy, którzy szeroko otwierając usta, śpiewali coś niezrozumiałego i śmiesznego. Długo wygrzewał się na grzbiecie ogiera, szukał uzdy i strzemion, jakby zagniewany, że reporterzy go nie fotografują. Zionąc gęstym dymem, zsunął się z konia i powoli, jak gdyby po cmentarzu, a nie po wyboistym i zasypanym kwiatami rynku, ruszył w stronę Komendy. Tam zmiażdżył wartownika z karabinem i bagnetem włącznie i uderzył w ścianę. Budynek zatrzęsł się w posadach, ale wytrzymał pierwsze natarcie. [...] A czołg płynął poprzez łzę żołnierza – lekko, jak szary chrząszcz przeszedł przez ścianę Komendy. Łamał ramy okien, kruszył i łykał szkło. Wykrzywioną przez upał lufą zrywał druty telefoniczne, a potem żuł je, darł zbutwiałe płótno sztandarów i transparentów, przeczesywał korony lip i sosen. Po dachu ślizgał się jak dziecko, strącał na kupę dachówki, aż Salvatore

<sup>34</sup> Zob. B. Czapiak-Lityńska, „Jeszcze-nie”. *Utopicum jugosłowiańskiej awangardy*. Kraków 1996, s. 38–39.

uśmiechał się przez łyzy. Jakiś czas czołg przesłaniał słońce, a nawet skwar, tak że nietrwały, chłodny cień rozciągał się aż po palec wskazujący generała na mapie. Kominy nie stanowiły dla czołgu przeszkody – pokonując przestrzeń powietrzną między domami, jak niedawno wyboje na rynku, spacerował po dachach. Przed nieskładną piosenką i orkiestrą bronił się rozżarzonym ogonem i złotą grzywą. Warczał i prężył kark jak stary, wyliniały lew. Przez spuszczone ku ziemi lufę bluzgał kurzem, powietrzem i światłem. [B 313]

Twarz mu się rozpromieniła, bo zmęczony i rozżarzony czołg wracał, zgarniał porozrzucone rzeczy Augusta, opędzał się od róż, których płatki smażyły się na jego powierzchni, i stawał na dawnym miejscu. Coraz wolniej poruszały się gąsienice, pełne drutów telefonicznych i kabli, wełny i zielska. Czołg strzepnął słoniowymi uszami. Przymknął zezowate oczy i zasnął. [B 315]

Bulatović, ożywiając piekielną, wojenną maszynę, w chaotycznym nadmiarze wykorzystuje antropomorfizację i animizację. Przerazająco groteskowy świat staje się coraz bardziej obcy. Wiecznie pijani, zmęczeni walką i upałem żołnierze przestają odróżniać rzeczywistość od własnych halucynacji. Oba wymiary – zewnętrzny i wewnętrzny – nakładają się na siebie, tworząc niczym na obrazach Picabii fantastyczne, oniryczne wizje. Widzenia z wyobraźni wkraczają do codzienności. Dlatego właśnie w zanurzonej w wojennym chaosie miasteczku mają miejsce dziwne zdarzenia. Ożywa czołg, w przedmioty i ludzi „wstępuje diabeł”, dając niejako przyzwolenie różnorodnym aberracjom. W takim świecie nic już nie zdumiewa, nawet wojenna maszyna zachowująca się wbrew prawom zdrowego rozsądku. Powstaje dość typowy dla surrealizmu efekt, gdy „rzeczywistość wewnętrzna, marzenia, sny, staje się bardziej rzeczywista niż rzeczywistość. Rzeczywistość – mniej rzeczywista niż sen”<sup>35</sup>.

Powodem istotnych różnic między obiema nadrealnościami jest ich odmienna motywacja. U serbskiego twórcy przyczynę trudnych do okiełznania wizji stanowi alkohol, głód i upał. U Nowaka jej źródłem jest niezwykła, poetycka wrażliwość głównego bohatera. Motywowane realistycznie halucynacje mają podłoże organiczne i przede wszystkim wprawiają bohaterów w przerażenie, gdyż prowadzą do obłądzenia.

Malarze surrealiści zajęli szczególne miejsce w historii sztuki, wprowadzając do swoich dzieł senne widziadła. Oglądając ich obrazy, zagłębiamy się w senne marzenie i za cichym przyzwoleniem naruszamy granice intymności, by zanurzyć się w podświadomość artystów. Jednak by odbiorca mógł wykonać ruch do wewnątrz, twórca musi mu to umożliwić, poruszając się w przeciwnym kierunku, decydując się na akt mentalnego ekshibicjonizmu. Pisarz uzewnętrznia bowiem świat swych intymnych doznań i czyni to za pomocą dostępnych środków. Nakładanie się ruchu dośrodkowego i odśrodkowego sprawia, iż oba światy nakładają się, falują i przenikają, zacierając jakiegokolwiek granice.

W swym manifestie Breton odważnie głosił:

Wierzę w to, że te dwa na pozór tak przeciwstawne sobie stany, jak sen i jawa, w przyszłości stopią się w pewnego rodzaju rzeczywistość absolutną, w n a d r e a l n o ś ć, jeśli to można tak nazwać. Wyruszam na jej zdobycie, pewien, że jej nie osiągnę, ale tak mało myślę o swojej śmierci, że jednak po trosze liczę na radość tego osiągnięcia<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> B. Sienkiewicz, *Poezja z „Freudowskiego pnia” – w orbicie sporu o polski surrealizm*. W zb.: *Przez znaki do człowieka*. Red. B. Sienkiewicz. Współpr. A. Legeżyńska, W. Wielopolski. Poznań 1997, s. 230.

<sup>36</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*. W zb.: *Surrealizm*, s. 66.

Breton poszukiwał miejsca, a właściwie jak sam to określał – punktu, w którym „życie i śmierć, rzeczywistość i urojenie, przeszłość i przyszłość, rzeczy możliwe i niemożliwe do przekazania, góra i dół” staną się jednością<sup>37</sup>. Artysta umiejscawiał go w ludzkim umyśle. Jednak już wcześniej Freud odkrył, że to we śnie właśnie niczym w zwierciadle odbijają się rzeczywistość oraz stłumione pragnienia człowieka. Breton uznał ten proces za odwracalny. Według niego marzenia mogą przecież równie dobrze kierować postępowaniem człowieka na jawie. Jak zauważyła Janicka, stąd niedaleko już do stwierdzenia, że między obiema rzeczywistościami zachodzi nieustanna interferencja, „obustronna i wzajemna wymiana impulsów”<sup>38</sup>.

Proza Bulatowicia i Nowaka jest próbą odnalezienia rzeczywistości absolutnej. Podobnie jak i u Brunona Schulza, który poszukiwał możliwości połączenia „spontanizacji marzenia ze świadomą celowością kreacji pisarskiej”, twórcy ci budują światy respektujące prawa rządzące senną wizją. Powstają więc przestrzenie charakteryzujące się ontyczną chwiejnością, które – jak zauważył Jerzy Jarzębski, za nic mają prawa fizyki<sup>39</sup>. Istniejące w nich przedmioty podlegają ciągłym transformacjom, tak jak u Bulatowicia, czy też okazują się po prostu czymś innym niż na początku, jak u Nowaka.

Jednak sen i rzeczywistość nie mogłyby zbiec się w jednym punkcie bez głównych bohaterów, gdyż to ich oczami oglądamy świat przedstawiony. Piotr ledwie przestał być dzieckiem. To dorastający, poznający smak pierwszej miłości i odpowiedzialności młodzieniec, naiwny jeszcze marzyciel zanurzony w pierwotnym świecie patriarchalnej wsi, gdzie nadal istnieje pamięć mitycznych czasów przechowywana w pradawnych pogańskich i chrześcijańskich obrzędach. Natomiast włoscy żołnierze i czarnogórski bojownik to zwykli ludzie w niezwykłych czasach, skazani na izolację i wojenny koszmar, który odrywa ich od własnych korzeni i także narusza pradawny porządek panujący w miasteczku. Spełniają oni niemal idealnie warunki postawione przez nadrealistę Bretona, które wymienia Janicka:

Doświadczalny wgląd w to, czym jest nadrzeczywistość, daje nadrealistom nie tylko marzenie senne i rozmaite stany alienacji mentalnej, a pośrednio świadomość dziecka i ludów prymitywnych, ale wgląd ten dają także występujące w życiu pewne nie wyjaśnione zjawiska, zwane zwykle przypadkiem, trafem, zbiegiem okoliczności<sup>40</sup>.

Nadrealnie widzi zapomniany przez wszystkich wartownik Salvatore, który otumaniony alkoholem, zmęczony upałem i przerażony okrucieństwem wojny przestaje odróżniać własne halucynacje od rzeczywistości. Ale jest jeszcze ktoś, kto dostrzega dziwne zachowanie przedmiotów. To zapłakany i ciągle pijany major Peduto, który zafascynowany postacią czarnogórskiego bojownika-nieudacznika pisze o nim powieść pod tytułem *Czas hanby*. Jego umysł okazuje się najważniejszym źródłem onirycznych wizji. Pod koniec powieści to właśnie stan jego psychiki determinuje wygląd miasteczka i innych bohaterów. W tej „haniebnej i pornograficznej wojnie” przede wszystkim przyjmuje postawę obserwatora. Jak za-

<sup>37</sup> Podaję za: Janicka, *op. cit.*, s. 41.

<sup>38</sup> Janicka, *op. cit.*, s. 15.

<sup>39</sup> Jarzębski, *op. cit.*, s. 197–198.

<sup>40</sup> Janicka, *op. cit.*, s. 110.



uważył Vučković: „Był tam jak gdyby soczewką skupiającą, komentatorem akcji i zdarzeń rozgrywających się w ograniczonym czasie i przestrzeni”<sup>41</sup>. Zarazem stan tego twórczego umysłu w znaczący sposób wpływa na proces deformacji widzianych ludzi i przedmiotów. Major w delirycznym monologu wewnętrznym dubluje funkcję narratora. Jednak wydaje się, że czasem odgrywa swą nową rolę dość nieporadnie. Peduto chce stać się artystą kreatorem, próbuje decydować o losie wartownika i poniekąd mu się to udaje. Jako twórca może przewidywać jego przyszłość. Zwraca się do niego:

Nie chcę, żebyś patrzył na to, co zwilżyło moje rzęsy. Musiałbym ci powiedzieć, że zmiana nie przyjdzie przez jeszcze jakiś czas, że potem będziesz już całkiem spokojny, a ja, samolubny, złośliwy pies, wcale nie będę się martwił. Zejdź na ziemię i wyciągnij się w kurzu, bo później, chcesz czy nie, długo będziesz musiał wisieć na czubku tego przeklętego, niezniszczalnego karabinu. [B 371]

Peduto próbuje także decydować o losie Malicia, o tym czy będzie on narodowym bohaterem, czy też pozostanie antybohaterem. W swej powieści, ale i w rzeczywistości (powieściowej) manipuluje faktami tak, by przekonać innych, że ten zwykły nieudacznik to w istocie wielki czarnogórski bojownik. Tu jednak pojawia się ironiczna demistyfikacja romantycznej postawy artysty-kreatora. Peduto nie może w pełni kontrolować uczestników swej opowieści dopóty, dopóki egzystują oni w obu światach równocześnie, w rzeczywistości powieściowej *Czasu hańby*, jak i w rzeczywistości *Bohatera na ośle*:

Salvatore Paolone patrzył na niego tępo.

– Gdy cię tu postawiłem i zdecydowałem, że długo nie dostaniesz zmiany, nie wiedziałem, że upodobnisz się do małpy, która płacze, która płacze i śmieje się jak człowiek. Mój mały, szpetny, włochaty szympanse, już drugi dzień nie wspominasz o dziewczynie z Bolonii i nie prosisz, żebym jej nie dotykał nigdy, a zwłaszcza wcześniej niż ty. Czyżbyś skacząc wokół tej lufy zapomniał o swoim słońcu, o dziewczynie z Północy. [B 370]

Bohaterowie Peduty znajdują się w punkcie, gdzie jego halucynacje oraz fikcja powieściowa stykają się z rzeczywistością przedstawioną *Bohatera na ośle*, w punkcie, gdzie wszystko jest wszystkim, gdzie zaczyna się nadrealność. Jako pisarza wyróżnia go niezwykła wyobraźnia, której surrealiści nadawali status szczególny. Według Janickiej dzięki fantazji artysta posiada nie tylko moc kreacyjną, profetyczną i poznawczą, ale i transformacyjną. Ma ona bowiem „kosmologiczny status bytowy”, jej energia interferuje z energiami kosmicznymi i sprawia, że przedmioty realne i wyobrażone posiadają identyczny status. Sama rzeczywistość staje się więc „unią totalną tego, co realne i wyobrażone”<sup>42</sup>.

Także u Nowaka główny bohater widzi świat adekwatny do stanu własnej psychiki i samopoczucia. Szczególnie wyraźnie można to zaobserwować w scenie opisującej przybycie żydowskich muzykantów do wsi. Perspektywa zabawy wprawia Piotra w euforyczny nastrój. Muzykanci zaczynają lewitować, unosi się też do nieba skoczna muzyka:

Wspominam tę żydowską muzykę z tego drewnianego miasteczka za lasem, idącą o jutrzni po podwyższonym błoniu w świetle z Betlejem, zaledwie prószącym zza wypchanych zbo-

<sup>41</sup> R. Vučković, *Tragikomiczny świat marionetek Miodraga Bulatovicia*. Przeł. D. Cirlić - Straszyńska. „Literatura na Świecie” 1973, nr 8/9, s. 668.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 78–79.

żem stodół, drewnianych szop, pełnych spaczonych beczek, kół od wozu, desek i sosnowych łupek. I nawet nie potrzebuję patrzeć na tę żydowską muzykę idącą po podwyższonym błoniu, aby ją widzieć idącą po niebie, gdyż tyle razy widziałem ją przechodzącą tamtędy, że mam w swojej pamięci, w swoim śnie owo weselne przejście po niebie dla tej żydowskiej muzyki. [N 62]

W tej niezwykle poetyckiej scenie wyraźnie została zaznaczona perspektywa patrzenia i niepatrzenia. Wędrującą po niebie żydowską kapelę obserwuje z doliny Piotr. Podobnie jak w *Obcoplemiennej balladzie*, główny bohater widzi i przeżywa swój świat półsenne, półprzytomnie: „To widzenie pół-mgliste – pół-senne, to pół-przytomne przeżywanie jest przecież tak prawdziwe, tak charakterystyczne dla dzieciństwa i pierwszej młodości [...]” – zauważyła Kamińska<sup>43</sup>. Oglądając muzykantów bohater przymyka oczy, by jego wewnętrzna wizja zdominowała widziany obraz. Ten prosty zabieg umożliwia zatarcie granic i otwiera drogę nadrealności.

### ***Karnawał arlekina, czyli o urzeczowieniu i ożywieniu***

Kryzys cywilizacji zachodniej oraz zachwianie się wszelkich tradycyjnych wartości stały się żyznym podłożem, na którym wyrosły kolejne buntury artystyczne. Zjawiska te leżały u podstaw zarówno dadaizmu, jak i zbudowanego na jego fundamentach surrealizmu. Twórcy skupieni wokół Bretona wykorzystali prawie wszystkie odkrycia i chwytów charakterystyczne dla swoich poprzedników, jak: element gry i zabawy, swobodę w posługiwaniu się „rzeczami gotowymi” (*ready made*), fotomontaż i klejonkę (*papier collé*), a także techniki wykorzystujące działanie przypadku<sup>44</sup>. Jednak w odróżnieniu od negujących wszelkie zjawiska, w tym i sztukę, dadaistów, surrealiści próbowali odbudować dawne wartości, ale także stworzyć nowe.

Jak twierdzi Janicka, uczynili to np. rozszerzając pojęcie „przedmiotu”, a co za tym idzie – i samego dzieła sztuki, na rzeczy нефизyczne, niematerialne, rozumiane jako przedmioty psychiczne, mentalne, występujące w umyśle bądź zrodzone przez podświadomość i pragnienie w wyobraźni lub marzeniu sennym. Co więcej, dążyli do tego, by ten „model wewnętrzny” zobiektywizować w sensie dosłownym. Tworzyli więc nie tylko „niewystarczające” opisy werbalne czy piktoralne, ale trójwymiarowe, namacalne konstrukcje. „Przedmioty surrealistyczne” powoływane do rzeczywistości zyskiwały w ten sposób wszelkie wyznaczniki realności<sup>45</sup>.

Surrealistyczna „teoria przedmiotu” miała przede wszystkim wymiar filozoficzny, a nie artystyczny, jej celem zaś było podważenie zasad zdrowego rozsądku i ukazanie nicości i nijakości rzeczy, które towarzyszą nam na co dzień. W teorii Bretona podkreślającej bezpośrednio oddziaływanie sztuki na świat materialny przedmiotowi przypisane zostały cechy magiczne<sup>46</sup>. Tak więc sprowadzenie tego, co żywe, do minerału lub maszyny, tego, co ludzkie, do tego, co zwierzęce, lub do rzeczy, nie ma wyłącznie znamion procesu degradacji, jak w przypadku dadaizmu.

<sup>43</sup> Kamińska, *op. cit.*, s. 13.

<sup>44</sup> Zob. Janicka, *op. cit.*, s. 27.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 221.

<sup>46</sup> Zob. *ibidem*, s. 226–227.

Jest raczej postawieniem między tymi zjawiskami znaku równości. Proces ten ma charakter ambiwalentny. Zauważył to Adam Ważyk, autor antologii *Surrealism*, podkreślając, że w poezji obok reifikacji, animizacji równie często pojawiała się antropomorfizacja czy personifikacja:

W obrazie surrealistycznym nastąpiło zmieszanie człowieka ze światem zwierzęcym, roślinnym i martwym. Pewni komentatorzy chcieli w tym widzieć instynkt śmierci, chęć ucieczki od świadomości ludzkiej, ale z równym powodzeniem można wykazać, że materia martwa otrzymuje cechy życia i staje się podobna do ludzi. Poezja surrealistów jest nieustannym apologiem, w którym zwierzęta i rzeczy zachowują się jak ludzie, zatykają sobie uszy, rzygają, machają rękami<sup>47</sup>.

Jak się okazuje chociażby na przykładzie malarstwa, dwie omawiane tendencje ściśle się ze sobą wiążą. Obraz Joana Miró pt. *Karnawał Arlekina* (1924–1925) przedstawia jeden z przedmiotów surrealistycznych, a dokładniej „przedmiot oniryczny”, będący owocem halucynacji głodowych malarza. Tytuł dzieła jest grą językową odwołującą się do francuskiego wyrażenia *repas d'Arlequin* (posiłek Arlekina) i oznaczającego resztki pożywienia znajdowanego przez nędzarzy w kubkach na śmieci. Owa wizja głodu składa się z mnóstwa drobnych, kolorowych elementów, fantastycznych stworków, które w wymyślonej płaskiej przestrzeni wiją się w dziwnym tańcu, lekceważąc prawa grawitacji, perspektywy i anatomii. Miró opisał je poetycko jako „piękne kwitnienie rybek drżących jak gardziołek ptaszka w kontakcie z łonem kobiety w formie pająka”<sup>48</sup>.

W *Karnawale Arlekina* mamy do czynienia ze zjawiskiem urzeczowienia – przyrównania głodowej halucynacji do swoistego *perpetum mobile* i równocześnie z animizacją jej poszczególnych elementów. Płatanina żywych stworzeń podlega tu uprzedmiotowieniu, bo przypomina skomplikowany mechanizm złożony z licznych trybików i sprężyn. Ale niezwykłość tego urządzenia polega na jego ożywieniu za pomocą witalności drobnych istot, które go tworzą.

Podobne zabiegi widoczne są także w prozie Bulatoviccia, co w szczególności podkreśla występowanie groteski. Najbardziej reprezentatywnym „przedmiotem onirycznym” w utworze jest ożywiony czołg. Stwór powstały z nałożenia rzeczywistości i halucynacji żołnierza to zarazem maszyna, jak i istota żywa. Jego opis można sprowadzić do trzech podstawowych pól semantycznych. Wyróżniamy więc obrazowanie mechanistyczne (zaznaczające przede wszystkim typowe dla maszyny elementy i działania: stal, lufa, zieje dymem, miażdży napotkane przedmioty, budynki, ludzi, uderza w ścianę, zrywa lufą druty telefoniczne, łamie ramy okien i kruszy szkło, bluzga kurzem, powietrzem i światłem), animistyczne (prezentujące zwierzęce atrybuty i zachowania charakteryzujące rzeczywiste i legendarne zwierzęta: rozżarzony ogon, złota grzywa, wyleniały kark, słoniowe uszy, wspina się po ścianie, parska na trybunę, wygrzewa się, zieje gęstym dymem, żuje i łyka, warczy i pręży kark, strzepuje słoniowymi uszami, przymyka zezowate oczy) oraz antropomorficzne (przyrównujące działania przedmiotu do zachowania małego dziecka: wspina się na konia, szuka uzdy i strzemion, zsuwa się z konia, drze zbutwiałe płótno sztandarów i transparentów, ślizga się po dachu, strąca na kupę dachówki, spaceruje po dachach, nagle zasypia).

<sup>47</sup> Ważyk, *Surrealism*, s. 18–19.

<sup>48</sup> „Wielcy Malarze” nr 101 (2000), s. 21.

W opisie czołgu dzięki użyciu tropów poetyckich i synonimów na obrazowanie mechanistyczne nakłada się obrazowanie antropomorficzne. Wraz z synonimicznym określeniem „żuł” pojawia się animizacja, gdyż może ono równocześnie opisywać zachowanie nie tylko typowo zwierzęce, ale i (pejoratywnie nacechowane) ludzkie.

Przedmioty oniryczne pojawiają się w halucynacjach żołnierzy udręczonych upałem i pijanych po spożyciu raki. Dla Włochów walka z komunistami, mająca trwać kilka miesięcy, przeciąga się w nieskończoność, już poza granice psychicznej odporności. Miejsce, w którym się znaleźli, to obcy, absurdalny i przerażający świat sennego koszmaru. Młodzi chłopcy popadają w obłąd, a oglądane przez łyzy, niczym przez szkło powiększające, przedmioty i ludzie rozmywają się, rozciągają, zmieniają kształty i wymiary.

Efekt sprowadzenia tego, co żywe, do tego, co zwierzęce, wykorzystał Bulatowicz w scenie, w której główny bohater (a właściwie antybohater) opuszcza rodzinne miasteczko, by w końcu zostać bojownikiem o wolność ojczyzny. W oparach snu i głodowym widzie Gruban doświadcza halucynacji. Fizyczne wyczerpanie wyzwala jego kompleks niższości. Powoduje, iż wydaje mu się, że zamienia się w osła.

Pomimo że w mniemaniu bohatera jest to proces degradujący, ostatecznie nie doznaje on zdziwienia i traktuje całą sytuację jako oczywistość. Podobnie zresztą czynią pozostali bohaterowie.

Urzeczowienie, personifikacja i animizacja służą spotęgowaniu wrażenia oniryczności przedstawionego świata. Jednak przedmioty wyobrażone, oniryczne wprowadzają element obcości typowy także dla groteski. Kayser, wyliczając motywy groteskowe, zauważył:

Do charakterystycznych motywów groteskowych należy dalej wszystko, co jako narzędzie czy sprzęt poczyna żyć własnym niebezpiecznym życiem. Spiczaste przedmioty z rysunkowych opowieści W. Buscha zostały w czasach nowszych zastąpione przez nowoczesne instrumenty techniki, zwłaszcza przez hałaśliwe pojazdy mechaniczne. Równie łatwo uchwytnie jest pomieszczenie mechanicznego z organicznym, jak i zachodząca przy tym dysproporcja: np. samoloty przedstawia się jako olbrzymie ważki lub ważki jako samoloty, a czołgi poruszają się jak monstrualne zwierzęta. Podobne spojrzenie na technikę jest dla człowieka współczesnego tak dalece naturalne, że tworzenie „technicznej” groteski przychodzi mu z łatwością. Urządzenia stają się w niej nosicielami demonicznego pędu do zagłady i poczynają panować nad swym twórcą<sup>49</sup>.

Także wrażenie oniryzmu zostało wzmoczone poprzez wyeksponowanie uczucia obcości. Kayser potwierdził istnienie elementu łączącego animizację i antropomorfizację. To, co mechaniczne, wyobcowuje się bowiem zyskując życie, gdy to, co ludzkie, tracąc je – zauważył badacz<sup>50</sup>. Jednak według Anny Sobolewskiej groteska nie jest podstawową konwencją snu, bo we śnie przecież wszystko, co najdziwniejsze, wydaje się całkiem naturalne. Sen temu, co absurdalne, nadaje pozór oczywistości<sup>51</sup>. Śni więc Malić i śnią włoscy żołnierze, którzy nie są zdolni do racjonalnej oceny zdarzeń. Przecież nawet czołg wędrujący po dachach nie budzi zdziwienia, lecz rozbawienie i uśmiech.

<sup>49</sup> W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*. Przeł. R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 275.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 276.

<sup>51</sup> Sobolewska, *op. cit.*, s. 21.

Istnieją jednak zjawiska, które ze swej natury są predestynowane do bycia *objets oniriques*. Obok maszyn do stałych motywów onirycznych można również zaliczyć manekiny, automaty, marionetki oraz twarze zastygłe w maski. I niewątpliwie, jak uważał Kayser, są one reprezentatywne także dla groteski.

Wywołujące wrażenie obcości i grozy manekiny są charakterystyczne nie tylko dla onirycznej i groteskowej zarazem prozy Schulza, ale i, jak twierdzi Vučković, dla prozy Bulatovicia. Marionetkami są u niego przede wszystkim włoscy żołnierze, ci „wydrażeni ludzie”, pozbawieni przez faszyzm tożsamości i pierwotnego poczucia wspólnoty<sup>52</sup>. Marionetką w rękach losu jest także Malić.

Warto jednak zastanowić się, jaką rolę w antybaśni Bulatovicia pełni tytułowy bohater na ośle. Kim bowiem właściwie jest Malić, ten nie chciany przez nikogo bękart? Kim jest postać wjeżdżająca do miasteczka na ośle?

Bulatović wsadzając Grubana Malicia na to niepozorne zwierzę, wywołał ogromne oburzenie u krytyków i całego społeczeństwa. Naruszenie świętego kanonu tradycji poprzez przypisanie głównemu bohaterowi osła sygnalizowało swoistą degradację tej postaci. Od wieków bowiem w południowosłowiańskiej epice ludowej stanowiącej literacką klasę królewicz Marko i inni dzielni wojownicy przemierzali świat na czarodziejskich rumakach. Dlatego właśnie w powieści Malić odgrywa rolę antybohatera. W przerażającym świecie bezprawia pełni on funkcję katarską. Komiczny antybohater paradoksalnie ocala w innych resztki ich człowieczeństwa, wywołując chociażby współczucie. W swej roli przypomina nam zabawnego kłowna. To typowy motyw groteskowy, ale pełniący także ważną funkcję i w oniryzmie. Postać błazna czy kłowna tak w rzeczywistości, jak i w groteskowym świecie absurdu jest zaworem bezpieczeństwa. Nieudolność Malicia, desperackie próby zostania wielkim czarnogórskim wojownikiem wzbudzają nie tylko oczyszczający śmiech, ale i współczucie czy sympatię otoczenia. Lituje się nad nim miejscowa prostytutka i sam pułkownik Alegretti. Przyjaźnie nastawieni żołnierze ratują go z opresji, traktując jak nieszkodliwego wariata.

Bohater na ośle obnaża wszelkie słabości ludzkie i w ten sposób dokonuje swego aktu zbawienia. Jean Onimus zaliczając kłowna do postaci groteskowych napisał:

Kłown jest pod każdym względem istotą fascynującą: z którejkolwiek strony byśmy na niego patrzyli, posuwa się do ostateczności i narusza spokój: jest w nim coś strasznego, prawie świętokradczego, gdyż nic go nie powstrzymuje, żaden wstyd, żaden szacunek: jego funkcja polega na miażdżeniu wszystkiego w żarnach śmiechu, wszystkiego, aż do ostatecznego wyboru między nicością i absolutem. A jednak czujemy, że jest nam bardzo bliski. Jakaś zмова łączy nas z nim, jak gdyby nasze sumienia rozpoznawały się i ujawniały w nim, jak gdyby on nam objawiał naszą własną tajemnicę. Wymyślając tego strasznego zabawiacza, ludzie sądzili, że się rozerwą. Dziwna rozrywka, która w końcu prowadzi na powrót do Prawdy i zmusza do patrzenia na to, co chcieli przed sobą ukryć<sup>53</sup>.

W scenie powrotu bohatera do miasteczka, gdy posadzono go na ośle prowadzonym przez dwie kobiety, obserwujemy nakładanie się planów o przeciwstawnej symbolice. Z jednej strony, Malić przypomina Chrystusa wjeżdżającego na

<sup>52</sup> Pisał o tym R. Vučković (*Tragikomiczny świat marionetek Miodraga Bulatovicia*. Przeł. D. Cirić-Straszyńska. „Literatura na Świecie” 1973, nr 8/9).

<sup>53</sup> J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*. Przeł. K. Falicka. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 327.

osiółku do Jerozolimy. Tego, który w imię miłości bliźniego i dla jego wiecznego zbawienia składa ofiarę najwyższą, własne życie. Z drugiej strony, widzimy w nim Sancho Panse, a raczej Don Kichota, który z własnej woli przesiadł się z Rosynanta na to zabawne stworzenie. Malić, tak jak Sancho Pansa, to zdegradowany rycerz, antybohater skazany na własną fizjonomię, na mały wzrost i charakter. Wymyślone przez popa Vukicia nazwisko nieodwołalnie zdeterminowało los Grubana (Malić oznacza po serbsku 'malutki'). To Sancho Pansa, który nie potrafi pogodzić się z własnym losem i nieustannie próbuje odgrywać rolę Don Kichota, samotnego idealisty walczącego z wiatrakami.

W powieści *Bulatowicia*, tak jak i u Cervantesa, zderzenie wysokiego z niskim, prawdy ze zmyśleniem rodzi komizm. Jednak jeśli Malić, tak jak błędny rycerz, odkryje iluzoryczność własnych marzeń, nie będzie musiał umrzeć. Wydaje się, że kłownom to raczej nie grozi.

Tadeusz Nowak nieco inaczej tworzy przedmioty surrealistyczne. Jego bohater prowadzący pierwszoosobową narrację ogląda świat oczyma pierwotnego człowieka. Charakteryzuje go poetyckie spojrzenie, które otaczającym go rzeczom i zwierzętom przydaje magii. Wiesław Paweł Szymański zinterpretował ten antropomorfizm jako podjętą przez samego autora próbę mityzacji – powrotu do pierwszego dnia stworzenia:

To zrównanie w prozie Nowaka człowieka z wszelkim stworzeniem krytyka nazwała antropomorfizmem. Jeśli nawet to przyjmujemy, trzeba od razu powiedzieć, że antropomorfizm ten w prozie Nowaka jest podporządkowany ważkiemu bardzo celowi. Nowak antropomorfizuje po to jedynie, aby rzeczywistość swojej prozy sprowadzić do pierwszego dnia stworzenia, owego świata biblijnego, jeszcze przed grzechem pierworodnym, świata, który Clancier nazwał [...] światem czystym jak w pierwszych dniach stworzenia. [...] W porządku moralnym proza Nowaka jest niczym innym, jak rekonstrukcją r a j u, jego poszukiwaniem<sup>54</sup>.

Piotr, który wyszedł z raju, zachowuje czystość pierwotnego spojrzenia. Dlatego właśnie stawia znak równości między różnymi wartościami, między materią ożywioną i martwą, między snem a rzeczywistością. Niemal wszystkie przedmioty i zjawiska podlegają zasadzie antropomorfizacji lub animizacji.

Owo zestrojenie się obu rzeczywistości jest szczególnie widoczne w scenie, gdy Piotr obserwuje żydowskich grajków wędrujących skrajem wsi. Jego euforia unosi ich bowiem ponad błonia, a muzyka upersonifikowana na świętego muzyka bierze udział w wesółych harcach i lewituje:

Tę żydowską muzykę zobaczyłem później, za dnia, gdy wyjeżdżała spod wierzb na szerokich saniach malowanych w czubiące się koguty.

Padął śnieg, a w ten śnieg z koni, ubranych we wstążki, w dzwonki, w gałązki jedliny, sypały się płaty zmydlonego potu. A ta żydowska muzyka stała w szerokich saniach malowanych w czubiące się koguty i wymachiwała smyczkami. I wymachując tymi włosianymi smyczkami, wymachiwała równocześnie całą swoją istotą, żeby się na stojaka utrzymać w saniach i nie oderwać się ani na jotę od melodii. Jeszcze na dodatek śnieg, padający coraz gęściej, starał się zasypać tę muzykę z włosianego smyczka i cyzelowanego drewna.

To sobie pomyślałem, że tej muzyce dano specjalnie takie narowiste konie, żeby ją poniosły i oderwały od melodii. I widocznie nie bez kozery tak sobie pomyślałem, gdyż koniom udało się wreszcie uciec od tej stojącej w saniach muzyki. I już same, ciągnąc za sobą przewrócone sanie malowane w czubiące się koguty, uciekały spod wierzb na szerokie błonie. A żydowska muzyka, stojąca jeszcze przed chwilą w saniach, trzymająca się oburącz i całym cia-

<sup>54</sup> W. P. S z y m a ń s k i, *Tadeusz Nowak – prozaik*. W zb.: *Tadeusz Nowak*, s. 65.

łem melodii, leżała rozrzucona na zasypanym śniegiem, a pod tym śniegiem skutym lodem błoniu. [N 60–61]

Także sen pełni ważną funkcję w poetyckiej wyobraźni pierwotnego człowieka. Pozwala on bohaterowi swobodnie przekraczać granicę między przedmiotem a jego wyobrażeniem, pozwala zachować „naiwne spojrzenie” typowe dla dziecka czy artysty<sup>55</sup>. Konsekwencją animizacji i antropomorfizacji jest panteistyczna wizja świata, gdyż granica między „ja” a „nie-ja”, między podmiotem a przedmiotem ulega zatarciu<sup>56</sup>. Oglądany krajobraz często przenika się z treścią Piotrowych „zapatrzeń”:

Daleko przed sobą, za Wisłą, za złotymi wzgórzami, na które sypał się zmierzch, widziałem pomniejszony do komara skrzydlaty młyn. W tym młynie cała okolica meła pszenicę na pyłowe kołaczki. Bez tego młyna nie było do pomyślenia żadne wesele. Przeto widząc przed sobą ten skrzydlaty młyn zwiastujący wesele, dożynki lub festyn, jeszcze wyraźniej dostrzegłem, patrząc w siebie, obydwie dziewczyny.

A ponieważ aż za ten młyn Jasiek wyprowadzał kradzione przez nas konie, zdawało mi się, gdy patrzyłem dłużej na wzgórze, iż widzę go przejeżdżającego po nich na karej trzylatce. Był ubrany weselnie. Koń miał wetknięty w grzywę cały czub pawich piór. Przed Jaśkiem, również na koniach, jechały wdówka i służąca. Przed nimi na obłoku przypominającym przekłutego dzidą biblijnego smoka jechał nasz stary proboszcz, próbując rozwinąć stulę i związać nią ręce Jaśka i wdówki, i służącej. [N 37–38]

Piotr jako bohater posiada cechy typowe dla „poety pierwotnego”. O tej kategorii wprowadzonej przez Giambattistę Vica pisał Michał Głowiński:

Poezji pierwotnej, tej początkowej wiedzy o świecie, specjalnie nie tworono, jej dziedziną był sam język, nie podległy jeszcze sztywnym rygorom rozumowania, będący nieustanną twórczością, nieustannym wynalazkiem. Językowi nie znana była jeszcze wówczas jakakolwiek abstrakcja, podlegał on wyobraźni i uczuciu. Rządziła nim swoista logika poetycka, w której figurami myślenia były metafory powstałe w sposób naturalny i poza refleksyjny: człowiek pierwotny to, co znał z doświadczenia wewnętrznego, przenosił na świat zewnętrzny, przenosiła stanowiła więc wynik niezdolności do myślenia abstrakcyjnego oraz żywiołowego spojrzenia antropomorficznego<sup>57</sup>.

Bohater jest urodzonym poetą, pierwotnym człowiekiem, u którego twórcza wyobraźnia zastępuje myślenie abstrakcyjne. Żyje w czasach „dzieciństwa ludzkości”, gdy wszystko, o czym mówiono, i wszystko, co opowiadano, stanowiło poezję. Pierwotny człowiek nie rozróżniał przecież zjawisk zachodzących w naturze od tych, które należały do wytworów jego psychiki. Dlatego niemal każda rzecz w jego otoczeniu jest przedmiotem nadrealnym.

Tadeusz Nowak i Miodrag Bulatović sięgnęli do tej samej poetyki, próbując wykreować w swych bodaj najlepszych i najbardziej znanych powieściach świat podobny do sennego marzenia. Poetyka oniryczna opiera się u nich na wykorzystaniu tych samych chwytów, takich jak: płynność, przezroczystość, urzeczowienie i ożywienie. Ale właściwie należy mówić o dwóch różnych biegunach tego

<sup>55</sup> Zob. J. Ługowska, *Proza Tadeusza Nowaka a problemy literatury nurtu ludowego*. W zb.: *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*. Red. J. Święch. Lublin 1985, s. 262–263.

<sup>56</sup> Zob. *ibidem*, s. 259.

<sup>57</sup> M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*. W: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Kraków 1998, s. 16–17.

samego zjawiska. Temperamentny serbski pisarz szokuje bowiem „dziką wyobraźnią”, podczas gdy Polak tworzy poetycko-arkadyjską wizję wsi. Także wspólna obu powieściom problematyka wojny i miłości została całkowicie odmiennie zaprezentowana. Nowak skupił się głównie na dylematach moralnych jednostki i to jej oddał głos. Główny bohater a zarazem narrator tej historii próbuje za wszelką cenę ocalić świat dawnych wartości. Bulatović natomiast bohaterem czyni całą grupę społeczną, w której głos przejmują kolejne postacie prezentujące coś na kształt nieopanowanego „strumienia świadomości”. Ich świat to piekło, gdzie nic, co ważne, nie przetrwało. W *Bohaterze na ośle* pisarz ostrze swej groteski wymierzył bowiem we wszystkich i we wszystko, co mogłoby uchronić wiarę w istotę człowieczeństwa. Ukazuje on wojnę jako źródło zepsucia, anarchii i paraliżującej ludzkie odruchy degrengolady. Ulegają jej zarówno płaczący Włosi, jak i „bohaterzy” Czarnogórcy. Patriarchalny świat miasteczka to także piekło na ziemi, podczas gdy Nowakowy bohater w pradawnym świecie wsi odnajduje raj.

POETICS OF A DREAM IN THE NOVELS BY TADEUSZ NOWAK  
“WHEN YOU ARE A KING OR A TORTURER”  
AND BY MIODRAG BULATOVIĆ “HERO ON THE ASS”

The Polish writer Tadeusz Nowak and the Serbian one of Montenegrin origin Miodrag Bulatović are linked by the same generation, interest in war subjects, aspect of visual prose immense sensibility, and a surrealistic type of imagination, and also the creation of the world according to the pattern of a dream logic.

Though Nowak and Bulatović employ similar approaches in their dream techniques, such as smoothness, transparency, objectification, and animation, one may speak about two different poles of the same phenomena. The temperamental Serbian writer in “Hero on the Ass” shocks with “wild imagination”, while Nowak in “When you are a King or a Torturer” makes a poetic-arcadian vision of a village. Common to both writers issue of war and love was depicted differently: Nowak focused on moral dilemmas, whereas Bulatović presents war as a hell in which nothing can survive.