

BENIOWSKI I KWIATY POLSKIE – REGUŁY MONTAŻU (FILMOWEGO)

PIOTR MICHAŁOWSKI*

Mechanizm naszego poznania jest kinematograficzny [...] jest wynikiem kalejdoskopowego charakteru naszego przystosowania się [do rzeczy]. Przerywana jest działalność, jak wszelkie pulsowanie życia, przerywane będzie więc poznanie.

Henri Bergson, *Evolution créative*¹

Samo użycie terminu „montaż” w odniesieniu do jakiegokolwiek dziedziny sztuki implikuje pewien sposób myślenia o dziele – jako o pierwotnym zbiorze fragmentów, które wedle pewnych zasad zostały ze sobą wtórnie połączone. Zakłada, że materiał wyjściowy jest heterogeniczny i nieuporządkowany, toteż dopiero wymaga scalenia na dalszym etapie aktu twórczego. *Słownik terminów literackich* definiuje to pojęcie jedynie w odniesieniu do sztuki filmowej, u początków której oznaczało czynności czysto techniczne, a więc przecinanie i klejenie taśmy, ale później również objęło pewną uprzednią koncepcję i szczegółowy projekt doboru scen, planów i ujęć, określający ich następstwo i czas trwania, a dokonany już na etapie powstawania scenopisu. W dojrzałej fazie rozwoju kina o montażu myślano już nie tylko jako technicznej konieczności, ale jako sztuce, pełnoprawnym środkiem kreacji artystycznej, za pomocą którego można osiągnąć znaczącą syntagmatykę i kompozycję dzieła filmowego, a zatem celowo ukształtować jego sens².

Słownik terminów literackich podaje też hasło pokrewne, „montaż literacki”, definiowany jednak redukcjonistycznie, bo oznaczający tylko pewien gatunek: „zestaw tekstów, które spaja zazwyczaj słowo wiążące, publikowany jako osobna książka, bądź wystawiany na estradzie [...]”³. Tak więc hasło „montaż literacki”, jako określające odrębną formę literatury, okazuje się nieprzydatne w charaktery-

* Piotr Michałowski – prof. dr hab., Wydział Filologiczny Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego.

¹ Cyt. za: T. Miczka, *Słownik pojęć filmowych*, t. 9: *Ruch, czas, przestrzeń, montaż*, Katowice 1999, s. 258–259.

² T. Miczka, tamże.

³ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego. Wyd. 3 poszerz i popr., Wrocław 1998. Autorem hasła „montaż” jest Janusz Sławiński, natomiast „montaż literacki” opracował Michał Głowiński.

stycie omawianych tu zjawisk, toteż znajdzie się poza horyzontem refleksji. Wobec takich ograniczeń terminologicznych pojęcie „montaż” odniesione do literatury wydaje się więc niejako skazane na skojarzenia z filmem.

W dzisiejszej praktyce literackiej hasło to jednak aktualizuje się jeszcze w dwóch innych kontekstach, niekiedy awansując do rangi nazwy pewnej, coraz powszechniejszej metody twórczej. Po pierwsze: nie tylko jako *collage* tekstowy i sylwa, ale i metoda *bricollage* 'u stosowana m.in. w powieści postmodernistycznej, powstającej przez kompilację parafrazowanych wątków literackich lub mitologicznych. Po drugie – jako powszechna technika pisania z użyciem komputerowego edytora tekstu, w którym funkcje „wytnij-wklej” używane dziś rutynowo i często bezrefleksyjnie, umożliwiają to, na co dawnym autorom nie pozwalały dostępne im techniki zapisu: ani pióro, ani maszyna do pisania. Każde przemieszczenie fragmentu gotowego już tekstu wymagało bowiem żmudnego przepisywania całości, podczas gdy komputer skłania do pewnej bezkarności wypowiedzi wstępnie jeszcze kompozycyjnie nieuporządkowanej, do tworzenia metodą prób i błędów, szkicowania wielu wersji roboczych z możliwością wprowadzania licznych zmian i autokorekty, a więc – dokonywania w nieskończoność obróbki tekstu – nieograniczonej, ale zarazem łatwej i niezbyt czasochłonnej.

Choć będę analizował poematy dygresyjne, postaram się, by porządek wykładanej myśli nie naśladował struktury tego gatunku, lecz w miarę możliwości zachowam logikę wywodu, która w dużym stopniu jest efektem wtórnego montażu dokonanego w laptopie.

1. GRANICA PORÓWNYWALNOŚCI LITERATURY Z FILMEM

Użycie drugorzędnego w poetyce, a jednego z najważniejszych w teorii filmu, terminu „montaż”, stwarza różne pokusy odniesienia technik narracyjnych poematu do tej drugiej dziedziny. Źródła myślenia i pisania, wskazane przez Bergsona w początkach XX wieku, w których dostrzega on inspirację techniką i „językiem” filmu, są oczywiście częściowo znacznie starsze niż X Muza i w znacznym stopniu od niej niezależne. Dlatego, zanim porównam język literatury do języka kina, powinienem zastrzec, iż ta analogia opiera się na odwróconej chronologii nie tylko dziedzin sztuki i dzieł, ale i refleksji teoretycznej. Teoria filmu narodziła się bowiem z adaptacji dokonań językoznawstwa i semiotyki, zastosowanych już wcześniej w refleksji nad samą literaturą. A zatem najpierw udowodniano, iż film jest jak literatura, a dopiero późniejsza refleksja odwróciła kierunek tej analogii.

Odnosząc podstawową terminologię montażu filmowego do reguł rządzących dynamiczną konstrukcją świata przedstawionego i narracją literacką, zauważyć można pewne zasadnicze ograniczenia tej adaptacji. Dotyczy to głównie metod opowiadania i opisu, ale także każdego sposobu reprezentacji rzeczywistości poprzez medium języka. Otóż w dziele literackim niemożliwy jest ten rodzaj montażu, który w historii kinematografii pojawił się najwcześniej i do dziś wciąż dominuje, a który filmowcy nazywają montażem syntetycznym. Chodzi o taki

sposób prezentacji obrazu, że cała scena zostaje pokazana w jednym tylko ujęciu kamery („spojrzeniu” ruchomym lub nieruchomym), a więc jest opowiadana niejako „obiektywnie”, niby w teatrze. Zmusza to widza do odbioru aktywnego, polegającego na przenoszeniu wzroku w różne miejsca kadru, czyli do wyboru elementów postrzeganych w jednej chwili, selekcji dokonywanej spośród elementów ze sobą zestawionych i współistniejących synchronicznie, choć niekoniecznie traktowanych jako wobec siebie równoważne: postaci, scenerii, rekwizytów. W opowieści literackiej natomiast możliwy jest jedynie montaż analityczny, czyli taki, w którym już kamera dokonuje wyboru rzeczywistości przedstawionej, a narzucając widzowi obraz, zastępuje aktywność postrzegającego oka: w ramach jednej sceny dokonuje zbliżeń i oddaleń lub zmian ujęcia na przeciwuście.

Ograniczenie to nie wymaga obszerniejszych uzasadnień; wynika bowiem z natury języka, a tym samym każdej wypowiedzi językowej, która jest linearna i kawałkuje rzeczywistość, co umożliwia wyłącznie asynchroniczne i segmentujące powiadamianie (lub kreowanie), opowiadanie, a zwłaszcza opis elementów rzeczywistości (osób, miejsc, przedmiotów, zdarzeń) – z natury ciągłej i często równoczesnej. Oczywiście, przywołanie metafory filmowej tylko potwierdza wskazane przez Lessinga w *Laokoonie* różnice ontologiczne między słowem a malarstwem, które dotyczą obrazu nieruchomego i przeczą idei słownej ekwiwalencji, czyli możliwości dokonania idealnego i pełnego przekładu intersemiotycznego⁴.

Chociaż czasowy charakter filmu wydaje się bliski ontologii literatury, co pozwala mówić o pewnych „powinowactwach przez fabułę”⁵, to w sztuce kinematograficznej pozostaje tak samo nieprzewycięzalna przestrzenność obrazu, niezależna od jego statyczności bądź dynamiki⁶.

Odmienność tworzywa w porównywanych dziedzinach sztuki sprawia, że łatwiej pojęcie montażu filmowego odnieść do następstwa i połączeń między elementami fabularnymi, a więc obrazowymi, czyli scenami, sekwencjami scen i wątkami, niżli stosować je wobec fragmentów afabularnych poematu: wypełnionych eseistycznym lub traktatowym rozumowaniem albo polemiką. Połączeniom międzyobrazowym odpowiada filmowa kategoria „montażu poziomego”; drugi rodzaj to „montaż pionowy”, łączący elementy innorodne, np. obraz z muzyką i ścieżką dialogową. W literaturze ten drugi termin można odnieść do połączeń wypowiedzi reprezentujących różne gatunki mowy albo tryby wypowiedzi, np. opowiadanie z inwokacją, opis z deklaracją ideową lub wyznaniem wiary, wspomnienie wydarzeń i przeżyć z przewidywaniem, postulatem czy deklaracją, inwokację

⁴ G. F. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, cz. 1, przeł. H. Zymon-Dębicki, Wrocław 1962, s. 70, 72.

⁵ Określenie Jerzego Ziomeka, który swą książkę otwiera najdłuższym, tak właśnie zatytułowanym rozdziałem, poświęconym tego typu związkom. J. Ziomek, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 7–101.

⁶ Na tę różnicę zwrócił uwagę również teoretyk filmu Christian Metz w dziele *La cinema: langue ou langage*, zob. T. Miczka, s. 184.

z traktatem. Dlatego pojęcie montażu, choć dające się odnieść do każdej techniki narracji literackiej, w przypadku poematu dygresyjnego wydaje się szczególnie uzasadnione i przydatne.

2. MONTAŻ A GENEZA POEMATÓW

Odniesienia filmowe do każdego z porównywanych utworów nie są równie prawomocne, a rozbieżność sensu tego związku wynika z odmiennych kontekstów genezy. Dzieła Słowackiego nie zamierzam tu rozpatrywać, sugerując, jakoby było ono antycypacją wynalazku braci Lumière; natomiast o *Kwiatach polskich* wolno powiedzieć bez zastrzeżeń, iż inspiracja kinem jest w nich nie tylko możliwa, ale obecna i wyraźna, co zresztą zostało zmanifestowane *explicite* w samym dziele. Na technikę montażu filmowego w poemacie Tuwima zwrócił uwagę Andrzej Gronczewski, powołując się zresztą na inspirację zadeklarowaną w poemacie w formie metaforycznej apostrofy, w której poezja została nazwana „lampą czarnoksiężską”. Badacz wskazał m.in. na „filmowo-poetycki symultанизm” i „kalejdoskopowość” narracji⁷. Łatwo odnajdziemy w poemacie sytuacje, w których dość wyraźne jest zastosowanie techniki zbliżonej do narracji filmowej.

Analizowanie zasad montażu w kontekście kina może się więc odbywać w przypadku *Beniowskiego* jedynie na prawach metafory poznawczej, natomiast w przypadku poematu Tuwima znajduje podstawy genetyczne. Różnica ta nie prowadzi jednak wcale do wniosków tak oczywistych, jeśli chodzi o metody dokonywania cięć i przejść w strukturze dygresyjnej obu utworów; nie oznacza koniecznie przewagi „filmowości” *Kwiatów polskich* nad „filmowością” *Beniowskiego*. Zresztą także wobec utworu Tuwima pewne wskazywane odniesienia do zasad montażu filmowego trzeba przyjąć jedynie za teoretycznoliteracką metaforę, a niekoniecznie uznać za świadome naśladowanie poetyki kina. Metaforę, która może funkcjonować na prawach podobnych jak stosowane od dawna w narratologii pojęcie „oko-kamera”.

Hasło „montaż” konotuje zaprzeczenie spontaniczności aktu tworzenia, natomiast wskazuje na racjonalność przedsięwzięcia, w którym wyjściowy materiał albo został poddany jakiejś wtórnej obróbce czy przetworzeniu materiału tematycznego, albo od początku realizowany jest wedle uprzedniego planu. Można więc procedury montażowe powiązać z zasadami retorycznej organizacji wypowiedzi, zwłaszcza z jej fazami *dispositio* i *elocutio*. Zresztą analiza chwytów retorycznych, stosowanych w przejściach od jednego tematu do drugiego albo od tematu do dygresji i z powrotem, wydaje się w odniesieniu do poematu dygresyjnego procedurą nieodzowną i pojawia się we wszystkich ważniejszych komentarzach historycznoliterackich.

⁷ A. Gronczewski, *Lampa czarnoksiężska i lampa laboratoryjna*, „Miesięcznik Literacki” 1979, nr 4, s. 76.

Wyrafinowane niekiedy konstrukcje narracyjne, najdalsze ekskursy, zwroty, meandry, rozgałęzienia i sploty fragmentów różniących się treściowo lub modalnościowo, wreszcie samo pojęcie „montaż” stanowią zaprzeczenie działań bezplanowych. Nawet jeśli w poemacie pojawiają się jakieś asocjacje bardzo odległe, którym przypisujemy pewną dowolność i przypadkowość aktu tworzenia, to musimy dostrzec w nich także zastosowanie chwytów i figur rozpoznawalnych w arsenałach technik retorycznych. Następstwo scen, tematów i motywów powiązanych w sekwencji odbywa się zwykle wedle jakiegoś planu czy choćby ukrytego zamyśłu, a płynność przejść między nimi oraz motywacja ich połączeń (czasem zaskakująco kapryśna) bywa jedynie spontanicznością z rozmysłem upozorowaną.

Na pewno dzieje się tak podczas produkcji filmu, w trakcie której cięć i sklejeń albo zmiennych ujęć kamery dokonuje się z rozmysłem. Wymaga tego choćby zespołowy charakter przedsięwzięcia, gdyż decyzje montażowe i ich realizacja wymaga zwykle współdziałania scenarzysty, scenografa, operatora kamery i reżysera. Natomiast w procesie powstawania dzieła literackiego – jako podległego jednemu autorowi bez potrzeby kooperacji – zapewne można pracę rozpocząć nawet całkowicie bezplanowo, a jeśli podjęty zostaje jakiś projekt całości, to łatwiej go modyfikować jeszcze na dowolnym etapie tworzenia, dokonując wielokrotnej i nawet rewolucyjnej reorganizacji materiału: skreśleń, dodatków, wymiany i przemieszczeń – czyli wszystkich typów ingerencji, które przewiduje retoryka dla sztuki słowa.

W przypadku *Kwiatów polskich* asocjacje wydają się spontaniczne w stopniu znacznie większym niż w *Beniowskim*, gdzie częściej ujawnia się sprawna ręka montażysty a problem montażu zostaje nawet wyeksponowany jako składnik licznych refleksji autotematycznych. Zapewne jedną z przyczyn tej różnicy jest odmienny zakres swobody, wynikający z wyboru typu wiersza. Słowacki biegle posługiwał się oktawą, ale strofa ta stwarzała mu pewne ograniczenia, z którymi podejmuje mistrzowsko prowadzoną grę metapoetycką polegającą na przewyciężaniu oporu formy. Na pewno łatwiej o spontaniczność w przypadku Tuwimowego wiersza stychicznego, w dodatku z luźnym układem rymów, pośród których przeważają styczne jako najprostsze. Zapewne z tego powodu poeta, mimo drugiego źródła inspiracji, którym prócz *Beniowskiego* był „romans wierszem” Puszkina, nie zastosował nazbyt kunsztownej strofy onieginowskiej z wyrafinowanym układem rymów. Niewielkie trudności sprawiać mógł jedynie wybrany przezeń jamb – jako nienaturalny dla systemu akcentowego polszczyzny, ale ułatwiony pewnymi licencjami, takimi jak częste zastępowanie go trochejem w nagłosie wersu i hiperkataleksa. Swoboda wiersza z pewnością sprzyja wielotematyczności i stochastycznemu porządkowi wspomnienia, który pojawia się w niektórych partiach *Kwiatów polskich*.

Niezależnie od różnicy fonetyczno-wersyfikacyjnego tworzywa, oporu jaki ono stawia i sposobów jego przewyciężania w obydwu poematach, założyć można, iż raczej oktawa sprzyja klasycystycznej dyscyplinie, natomiast wiersz stychiczny – romantycznemu rozwichrzeniu.

Współczesne teorie montażu filmowego obejmują refleksją nie tylko metody łączenia scen, ujęć i kadrów, ale także ogólną ich organizację i układ, który tworzy zarówno całościowy sens filmu, jak jego rytm. Dzieło Słowackiego dzieli się formalnie tylko na pieśni, natomiast poemat Juliana Tuwima ma delimitację aż trzy-stopniową: najpierw na trzy części, następnie na rozdziały (przy czym pierwsza i trzecia mają po dwa, druga tylko jeden, co jest śladem pierwotnego podziału całości na dwie części), wreszcie na jednostki mniejsze, oznaczone rzymskimi liczbami, nazywane przez autora „rozdziałikami”, ale przez komentatorów – „pieśniami”. O ile podział na części odpowiada treściowo kolejnym epokom historycznym, w których rozgrywa się akcja: okresowi przed I wojną światową, okresowi I wojny i międzywojnia, to podział najniższego stopnia nie ma już tak mocnych uzasadnień; zwłaszcza zaś wyodrębnienie pieśni jest arbitralne wobec fabuły, demonstruje sztuczność konwencjonalnej segmentacji poematu i jej zależność bardziej od planu dyskursu niż planu historii. Obnażenie tej umowności przez zakłócenie wyznaczonego delimitacją rytmu zdarzeń i myśli odsyła do jakiegoś porządku innego niż epicki, a można go nazwać meta-epickim.

3. MONTAŻ A DYGRESJE

Jak już wspomniałem, w teorii filmu występują między innymi terminy wyodrębniające dwa typy montażu: poziomy i pionowy. Pierwszy oznacza łączenie epizodów fabularnych (z różnych czasów, miejsc akcji oraz ujęć). Drugi odnosi się do łączenia elementów różnotworzywowych, a więc – obrazu z dźwiękiem, muzyką i dialogiem. Na użytek przeprowadzanej tu paraleli poematowo-kinowej proponuję montażem pionowym nazwać łączenie planu fabularnego z dygresyjnym.

Różnica dzieląca dwa analizowane dzieła reprezentujące epikę wierszowaną polega między innymi na odmiennym statusie zawartych w nich dygresji. Zwracali na to uwagę już wielokrotnie badacze komentujący gatunkowe analogie *Kwiatów polskich* z modelem poematu dygresyjnego wypracowanym przez Słowackiego. Nie chcę tu przesądzać o słuszności tezy, iż dzieło Tuwima w przeciwieństwie do *Beniowskiego* nie ma ściśle pojętej struktury dygresyjnej, lecz wykazuje porządek „wielotematyczny”⁸. Wydaje się, że częściowo można ją uznać, choć podobnie rozumiane „dygresje” na pewno występują w obydwu utworach, natomiast różnica dotyczy raczej proporcji. Ważniejsze jednak w tej paraleli wydaje się odmiennie ukierunkowanie ogólne narracji porównywanych utworów. W poemacie Słowackiego, jak wiadomo, istnieje fabuła jako centrum pretekstualne, od którego przy każdej okazji narrator (oraz wielokrotnie dystansowane doń inne odautorskie instancje podmiotowe) dokonuje ekskursów odśrodkowych, by przy okazji opowiadanych dziejów swych bohaterów powiedzieć to, co dlań naprawdę istotne: o sobie, swej nieszczęśliwej miłości, o żalach i kompleksach niedoceny, o swych dawniejszych utworach oraz ich recepcji, o poglądach na sztukę, historię

⁸ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993, s. 206–207.

i romantyczne konwencje, wreszcie o swych oponentach i wrogach. I choć dygresje te nierzadko wikłają się w labirynt sub-dygresji i meta-dygresji, to zasadniczo mają kształt promienisty, zachowując zawsze pamięć o fabularnym centrum, z którego wyrosły, nawet jeśli ono zostało zlekceważone i porzucone, niekiedy na wiele oktaw albo i połowę pieśni. Czyli – można przyjąć, że w *Beniowskim* fabuła legendarno-historyczno-romansowa służy za maskę umożliwiającą ekspresję zwielokrotnionego i rozwarstwowanego modalnie JA. Oczywiście, nie oznacza to, że wybór do tego celu wątku Beniowskiego, Sawy i konfederacji barskiej pozostaje mało istotny i mógłby zostać zastąpiony jakimkolwiek innym tematem. Fabularny ośrodek dyskursu, owo centrum jest nie tylko miejscem powrotu z ekskursów odśrodkowych i bazą wypadową, gdyż samo często staje się przedmiotem adoracji lub krytyki w dygresjach dośrodkowych, a więc: autotematycznych, metaliterackich, metagatunkowych, krytyczno-porównawczych, meta-romantycznych i meta-historycznych. Paradoksalnie jednak fabuła zachowuje swą centralną pozycję w poemacie właśnie dzięki ostentacyjnym gestom jej odrzucenia, negacji, zdystansowania ironią i modalnością cudzysłowową. W jakimś stopniu potwierdzają to dalsze pieśni poematu, VI–XII, gdzie prymat fabuły staje się niewątpliwy a kontynuacja dzieła stanowi niejako próbę powrotu do źródła – dziejów bohatera, o których snucie opowieści bywało wcześniej tak często odwlekane i zaniedbywane na rzecz treści uznawanych za dużo ważniejsze.

W poemacie Tuwima wśród rozmaitych przebiegów asocjacyjnego następstwa obrazów, scen i tematów pojawiają się bardzo wyrafinowane sploty i układy wielostopniowej retrospekcji. Przejścia zarówno metonimiczne jak metaforyczne wykazują płynność przenikania się, podobną do filmowego „montażu miękkiego”. Ciekawa jest sekwencja w *Części I, rozdz. I, IV*, którą rozpoczyna wspomnieniowa scena letniego spaceru po łące. Szkatułkowo mieszczą się w niej przypominane podczas tej przechadzki obrazy Łodzi z 1912 roku, ale po nich następuje też nagły przeskok w czasie i przestrzeni: ujawnia się miejsce emigranta jako podmiotu wspomnienia, a więc Rio de Janeiro, a po nim – skontrastowany z tą „oranżerią” – bombardowany Londyn jako inne miejsce emigracji (siostry poety Ireny), Mieczysława Grydzewskiego (który publikował tam fragmenty *Kwiatów polskich*) i miejsce pobytu wielu znajomych.

Ciekawym chwytem montażowym jest motyw mgły, który umożliwia przenikanie obrazów oddalonych w czasie i przestrzeni – mgły skojarzonej dodatkowo metaforycznie z „przybiórką”, roślinnym dodatkiem do kwiatów komponowanych przez ogrodnika w bukiet. Najwyraźniejszym nawiązaniem do techniki narracji filmowej wydaje się jednak fragment rozpoczynający się sentencją „*Navigare necesse est*” (*Część 2, rozdz. I, II*). Motywem wyjściowym jest opis dziury w dachu zbombardowanego podczas działań I wojny domowej, dziury zalanej deszczem. W kałuży na podłodze unosi się model korsarskiego statku. Do tego momentu obowiązuje następstwo obrazów i zbliżeń w ramach jednej realistycznej sceny, określonej jednością czasu i miejsca, a więc sekwencja zbudowana jest wedle porządku metonimiczno-synechdochicznego. Potem jednak następuje seria przejść,

które rozpoczyna związek metaforyczny: obraz modelu żaglowca zostaje skojarzony ze wspomnieniem niedawnej podróży autora przez Atlantyk (z Portugalii do Brazylii) na statku Angola. Wspomnienie to z kolei przywołuje pamięć o młodzieńczych marzeniach o egzotycznych podróżach. Dalej – egzotyka, zgodnie ze stereotypem, daje powód by wspomnieć o Murzynie, a ten motyw „rasowy” z kolei przywodzi na myśl Szekspirowskiego Otella – rolę graną przez cudzoziemskiego aktora, z którym według podejrzeń głównego bohatera poematu Dziewierskiego mogła go zdradzić żona Adela. To przykład asocjacji wręcz akrobatycznej. Co ciekawe w tej sekwencji, punktem wyjścia jest osadzone w historii I wojny światowej zdarzenie fabularne, a punktem dojścia zdarzenie fabularne wcześniejsze, mieszczące się w przedakcji. Droga wiedzie natomiast przez obszary autobiografii i myśli, które z racji nie tylko równoważności komponentów struktury wielotematycznej poematu, ale i osobliwości układu kolistego przejścia⁹ już niechętnie określimy jako „dygresje”. Co zatem w metaforze podróży transoceanicznej ma być tematem, a co rematem? Co odsyła do czego: czy fabuła do osobistych wspomnień, czy wspomnienia do fabuły? Na pewno trudno uznać tu relację hierarchiczną i porządkowość motywów autobiograficznych, przyjmując, że celem wyrafinowanego montażu tej sekwencji była tylko zmiana czasu fabularnego, czyli retrospekcja.

W poemacie Słowackiego znajdziemy klasyczne techniki narracyjne powieści wielowątkowej, których odpowiednikiem ekranowym jest montaż równoległy i montaż synchroniczny. Według Mukałowskiego przestrzeń znaczeniowa filmu powstaje w rezultacie 3 rodzajów montażu: skoku (zestawienia różnych miejsc akcji), przesunięcia (ściemnienie lub przenikanie) i przerzutu (tworząc metaforę lub anakolut)¹⁰. Przykłady tych środków znajdziemy w obydwu poematach. Trudniej przyporządkować im niektóre sytuacje szczególne. Oto w *Pieśni V Beniowskiego* pojawia się oktawa wykropkowana od połowy. Brak tekstu kojarzy się z zamgleniem obrazu (ale już nie z motywem mgły jak u Tuwima), wyciemnieniem albo technicznym końcem taśmy w kamerze lub w projektorze.

Zanalizujmy inną sekwencję przejść tematycznych z początku *Pieśni I*, gdzie punkt wyjścia stanowi śmiech Beniowskiego z cudacznego ogrodu, w którym spotykał się on z Anielą. Przebieg dygresji jest następujący: opis ogrodu => apostrofa do melancholii => epizod autobiograficzny => samopochwała udanej strofy => przywoływanie się do porządku i kontynuacji opowieści z powodu zagrożenia poematu przez krytykę => atak na krytyków => apostrofa do Polski => sytuacja Polski wobec polityki papieżstwa.

Imperatyw powrotu do fabuły spowodował jednak nie powrót, ale jeszcze dalsze od niej odejście. Co jednak ciekawe, można dostrzec w tej sekwencji montaż motywowany nie tylko metaforycznie, ale i metonimiczno-synekdochiczny – jeśli uznać postać Beniowskiego za efemeryczne *porte parole* autora

⁹ Na strukturę spiralną narracji jako decydującej o architekturze poematu Tuwima zwrócił uwagę Julian Przyboś. A. Sandauer, *Korespondencja* [w:] *Wspomnienia o Przybosiu*. Oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 226.

¹⁰ T. Miczka, dz. cyt., s. 167.

(gdy chodzi o wspomnienie uniesień młodości). Ale jeżeli zestawić sytuację wyjściową w tej sekwencji z ostatnią, związku między nimi początkowo nie można dostrzec – niby w szeregu zwanym łańcuchem Markowa. Śmiech Beniowskiego z pretensjonalnego urządzenia ogrodu wydaje się bez żadnego związku z polityką Watykanu wobec Polski. A może jednak taki związek istnieje? Jeśli uważnie przeczytamy opis, znajdziemy w nim taki wers charakteryzujący ogrodowe rzeźby, które – „Nie katolickie były – lecz pogańskie” (w. 144, s. 9). Istnieje zatem związek metaforyczny – jako groteskowe zestawienie problemu wiary z instytucją zarządzającą nią Kościoła. Pierwsze ogniwo szeregu z ostatnim tworzy metaforę. Jej tematem byłaby raczej wizja Kościoła niż ogrodowe rzeźby, które stanowią remat metafory. Między tymi obrazami nie ma jednak ostrego cięcia, ale przejście jest płynne w kolejnych oddaleniach kamery – z głębi akcji fabularnej, przez różne zakamarki zaplecza planu filmowego, do rzeczywistości recepcji i sfer całkiem pozaliterackich. Można się zastanawiać, czy rzeźby ogrodowe umieszczone w fabule służą za ilustrację do późniejszej tyrady antypapieskiej, czy też obowiązuje porządek odwrotny: tyrada antypapieska jest komentarzem interpretacyjnym do obrazu rzeźb? Prostego rozwiązania tu nie ma. Podwójny sens wypowiedzi zostaje zręcznie zamaskowany retoryczną ekwilibrystyką, która zaciera kierunek relacji przyczyny i skutku, czyli tematu i rematu metafory, przedmiotu, pretekstu i sposobu wypowiedzenia. Nierozstrzygalność tego problemu prowadzić może jednak do zbyt prostego wniosku o synergii różnych poziomów dyskursu.

Leitmotywem w poemacie Tuwima jest bukiet jako metafora wielości i różnorodności materiału tematycznego. Analogicznego motywu uspojnającego nie ma w *Beniowskim*, gdyż w dziele Słowackiego czynnikiem koherencji może być zarówno fabuła jak metaliteracki temat tworzenia i autotematyzm. Już wyjściowe zadanie stawiane sobie przez poetę jest więc odmienne. Z pewnym uproszczeniem stwierdzić można, że dominującym gestem narratora u Tuwima jest nagromadzenie i dodawanie, natomiast w utworze Słowackiego – poszukiwanie i selekcja.

W *Kwiatach polskich* liczne i długie enumeracje, czyli sekwencje wyliczeniowe, jakich nie znajdziemy w *Beniowskim*, przełożone na technikę filmową byłyby migawkami – serią bardzo krótkich ujęć, półsekundowych, a czasem zmontowanych wręcz z pojedynczych kadrów, a zatem dostępnych prawie tylko spostrzeganiu podprogowemu. Takie zagęszczenie cięć odpowiada poetyce wideoklipu i reklamy. Drobne i przemieszane elementy obrazowe, fabularne i językowe bywają łączone wedle różnych zasad:

1) Przyległości (metonimii), np. w opisie zawartości szuflady w aptece albo inwentarzu stanu posiadania Fafa – i wówczas możemy mówić o serii zbliżeń kamery i montażu wewnątrzkadrowym.

2) Podobieństwa, czyli serii skojarzeń metaforycznych między obiektami, jak np. seria asocjacji z pojęciem „ojczyzna” (we fragmencie rozpoczynającym się definicją alternatywną wobec oficjalnej: „Ojczyzna jest to węż i nagle [...]”).

3) Obcości i stochastyczności, mającej manifestować nieuporządkowany natłok oderwanych treści pamięci – obrazów, słów i myśli. Przykładem jest seria

bezpójnikowa, w której za element łączący służy pozajęzykowy matematyczny znak dodawania („+”) – jako sugestia pewnego automatyzmu wspomniania.

W drugiej i trzeciej metodzie połączeń sekwencji enumeracyjnych można widzieć analogię z ideą i metodą wprowadzoną przez Sergiusza Eisensteina „montażu intelektualnego”, w którym zestawienie dwóch ujęć rodziło jakość trzecią – pojęcie, emocję, metaforę.

4. MONTAŻ A NARRACJA

Różnica statusu fabuły i dygresji w dwóch porównywanych poematach wynika z odmiennej perspektywy narracji: z różnego dystansu czasowego do opowiadanej epoki i dystansu emocjonalnego podmiotu. Odniesieniem fabularnym dla emigracyjnego „dziś” jest w poemacie Słowackiego odleglejsza historia; odniesieniem fabularnym dla emigranta Tuwima – zaledwie „wczoraj”, w którym sam uczestniczył. W *Kwiatach polskich* fabuły od autobiografii nie dzieli chronologiczna przepaść, bo choć amerykańskiemu „teraz” autora przeciwstawiona zostaje przedwojenna przeszłość, obydwie te czasy mieszczą się w horyzoncie doświadczeń biograficznych autora, toteż są właściwe formule powieści współczesnej.

W *Kwiatach polskich* cel wydaje się od początku inny niż w *Beniowskim*. Choć Tuwim nie użył materiału fabularnego równie szlachetnego jak historia rycersko-awanturyczna, to eposowi o rodzinie ogrodnika Dziewierskiego przyznał status co najmniej równy ze wspomnieniami, natomiast plan metaliteracki w jego poemacie istnieje namiastkowo. Fabuła, mimo „pałubiczności” występujących w niej postaci¹¹, nie jest oddalona od czasu narracji o stulecie (jak w *Beniowskim*), ale mieści się w tej samej epoce i stanowi istotne dopełnienie historii i autobiografii. Pojawia się niejako na prawach apokryfu do pamięci autora¹². Dygresje mają więc kierunek częściej dośrodkowy, to znaczy współuczestniczą w rekonstrukcji przeszłości epoki międzywojnia. Przeważa zatem montaż retrospektywny, a wspomnienia zlewają się z historią i fikcjonalną fabułą w rwący lecz przerywany strumień świadomości. W dziele Słowackiego natomiast ważniejsza jest kreacja, a więc montaż, który przez analogię chciałoby się nazwać – już bez nawiązania do terminologii filmowej – montażem prospektywnym.

Beniowski rozpoczyna się klasycznym zawiązaniem fabularnego wątku bohatera, a relacja o jego wcześniejszych losach zawarta w przedakcji płynnie przechodzi w akcję. Temat poematu wydaje się od początku jasno określony, a powikłania w jego realizacji następują dopiero po pierwszej partii opowieści. W *Kwiatach polskich* natomiast już początek poematu przypomina wyodrębnioną czołówkę filmu lub filmowy zwiastun. Pojawiają się bowiem serie obrazowych napomknień i zapowiedzi zdarzeń, fragmentaryczne streszczenia niektórych wątków, niejasne jeszcze aluzje, niekiedy wprowadzające w błąd labiryntowe antycypacje i retar-

¹¹ „Groteskowa pałubiczność figur” to określenie Andrzeja Gronczewskiego, dz. cyt., s. 82.

¹² Szerzej pisałem o tym w osobnym szkicu: P. Michałowski, *Prywatne kolekcje w depozycie fikcji*. „*Kwiaty polskie*” *Juliana Tuwima*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 179–195.

dacie – słowem chwyt, którymi twórca chce widza zainteresować już od pierwszych minut kinowego seansu – zgodnie z hiperboliczną receptą Alfreda Hitchcocka, wedle której dobry film powinien rozpocząć się od trzęsienia ziemi, a potem napięcie ma jeszcze stopniowo rosnać. Podobnie jak mistrz dreszczowca i kryminału, poeta chce, aby czytelnik zadawał sobie pytania i poczuł głód oczekiwania na uspokajające wyjaśnienie nagromadzonych, a jeszcze oderwanych i chaotycznie podanych, motywów. W poemacie Tuwima po pierwszej partii ogólnych uwag o metodzie komponowania wiązanek kwiatów najpierw obserwujemy w kadrze sam bukiet, następnie serię zbliżeń na poszczególne kwiaty, kojarzone z elementami jeszcze nie podjętej fabuły i ze wspomnieniami. Wreszcie pojawiają się niby mimochodem ręce ogrodnika. Te przeskoki tematyczne, podobnie jak zmiany spojrzeń kamery, powodują tymczasem dezorientację: jeszcze nie wiadomo, czy będzie to film botaniczno-instruktażowy o kwiatach, czy też reportaż o „ciekawym człowieku”, ogrodniku i artyście Dziewierskim, który właśnie układa je w bukiet, czy może o losie przypatrującej się mu wnuczki, którą pokazuje kolejne ujęcie. Inicjalna mozaika motywów może być wstępem do opowieści na różne tematy i odmiennych gatunkowo: wspomnieniowej, dokumentalnej lub fabularnej. Jak się okaże w toku dalszej lektury, każdy z tych tropów w jakimś stopniu okaże się trafny¹³.

Odmienne charakter fabuł narzuca różne prawa narracji widoczne w organizacji czasu i przestrzeni przedstawionej. *Beniowski* to epika historyczna z motywem wędrowki. *Kwiaty polskie* to epos drobnomieszczański, a więc miejsce akcji stanowi przestrzeń ograniczona, miejska i podmiejska Łodzi, Inowłódza i Warszawy. Dlatego w pierwszym przypadku można mówić o przewadze scen dynamicznych, w drugim – statycznych. Ale zarazem motywowi wędrowki bohatera sprzyja montaż płynny, „miękki”, natomiast sceny miejskie w *Kwiatach polskich* prezentowane są bardziej „skokowo” i przypominają montaż „cięty”. Wydaje się więc, że statyczność świata przedstawionego wyzwala dynamikę narracji i na odwrót – scenom dynamicznym sprzyja ciągłość „spojrzenia” kamery.

W *Beniowskim* motywacja zmiany miejsca akcji jest równie urozmaicona jak przejścia do dygresji i z nich powroty. Na ogół ześlizgi z fabuły w dygresję są płynne, natomiast powroty do niej skokowe – jako efekt nagłego opamiętania się gospodarza poematu lub jego gest przywołujący do porządku niezdyscyplinowanego narratora. Przejścia płynne w obrębie samej opowieści umożliwiają motyw podróży, ruch postaci, któremu towarzyszy ruchoma kamera. W *Pieśni I* bieg nieposłusznego konia stanowi pretekst do opisu miejsc, w które przenosi on wzrok narratora, ale, co ciekawe, z pominięciem perspektywy bohatera:

Z drzeniem za Diwą szedł Beniowski młody,
Prowadząc konia, co się wyrwał z dłoni
I poszedł z wolna, parszając, do wody –

¹³ O symbolicznym bukiecie, będącym prefiguracją zasad kompozycji utworu Tuwima, pisałem w osobnym szkicu. P. Michałowski, *Bukiet, wiecheć, ikebana. Uwagi o kompozycji „Kwiatów polskich” J. Tuwima*, „Teksty Drugie” 1996, nr 6, s. 113–131.

Ta wyglądała spod białych jabłoni,
Szarfą księżycza, błękitem pogody –
Za nim koń drugi poszedł rżąc – a oni,
To jest, nie konie, lecz nasz rycerz z Diwą
Weszli w lepiankę pochyłą i krzywą¹⁴.

Inną sytuację znajdziemy w *Pieśni II*, gdzie w sekwencji dynamicznych ujęć sceny najazdu konfederatów na zamek starosty widzimy znakomite zbliżenie na dłoń Dzeduszyckiego przybite przez księdza Marka sztyletem do listu i stołu. Potem starosta przemawia, ale czyni to niegramatycznie, a wtedy narrator porzuca wątek okupacji zamku, by się przenieść do Anielinek i rozgrywanej tam sceny miłosnej. Uzasadnia swą decyzję właśnie „niegramatycznością” wypowiedzi bohatera. Wcześniej okazało się jednak, że większy stan afazji przechodzą kochankowie, toteż wybór któregoś z tych dwóch podjętych wątków, rozdzielonych teraz przestrzennie, ujawnia jakby błędy „ścieżki dialogowej”, powstające albo w scenopisie, albo w trakcie realizacji zdjęć, a będące skutkiem niedyspozycji aktorów, niefortunnej obsady lub nieuwagi dźwiękowca. Oczywiście, chwyt ten dopiero przeniesiony w realia kinematografii pozwoliłby uwierzyć w niekompetencję kogoś z ekipy filmowej; natomiast jeśli rozpatrujemy go wyłącznie w sferze literatury, cała odpowiedzialność spada na afatycznego (czyli: symulującego afazję) narratora, a dalej – na instancje nadawcze wobec niego nadrzędne: dysponenta regu i autora.

5. ŚWIATOPOGLĄD MONTAŻU

Jeśli porównać oba dzieła literackie do gatunków kina, *Beniowski* byłby bliższy filmowi fabularnemu, natomiast poemat Tuwima – dokumentalnemu. Ale to pewne uproszczenie, gdyż w różnych proporcjach materiał kreacyjny i fabularny współwystępują w obu dziełach. Różnice dostrzegamy jednak w preferencji pewnych technik filmowych. Przywołując opozycję dwóch szkół montażu filmowego, powiedzieć można, że Słowacki jest raczej montażystą „wierzącym w obraz”, natomiast montażysta Tuwim „wierzy w rzeczywistość”¹⁵.

Przed wszystkim główna zasada organizacji poematu Słowackiego nasuwa skojarzenie z praktyką kina autotematycznego. Przenikanie się fikcji z rzeczywistością zewnętrzną – niby akcji gotowego filmu z jego roboczymi wersjami – można uznać za operację konstytutywną dla poematu dygresyjnego. W kinematografii takie sytuacje znajdziemy w *Wywiadzie* Federica Felliniego, ale także w komedii *Czerwona róża z Kairu* Woody Allena, a spośród dzieł polskich wymienić można *Wszystko na sprzedaż* Andrzeja Wajdy i *Ucieczkę z kina Wolność* Wojciecha Marczewskiego, choć w trzech ostatnich przykładach już chodzi nie

¹⁴ J. Słowacki, *Beniowski. Poema*, oprac. A. Kowalczykova, wyd. 4 popr., Wrocław-Kraków 1996, BN Seria I, nr 13/14, s. 25 (w. 521–528). Z tego źródła pochodzą też inne cytaty z *Beniowskiego*, opatrywane dalej numerami wersów i stron.

¹⁵ Antynomia sformułowana przez André Bazina. Cyt. za. T. Miczka, dz. cyt., s. 174.

tylko o autotematyczną ingerencję w dzieło, ale także proces odwrotny – inwazję ekranowej fikcji w rzeczywistość.

Oto narrator wycofuje się z głębi świata przedstawionego, przechodząc poprzez kolejne szkatułki nawarstwionych modalności do świata realnego – w rzeczywistość autora i sytuację tworzenia. Przypomina to wspomniany już montaż regresywny, czyli sekwencję stopniowych oddaleń kamery od zbliżenia do planu ogólnego, która, cofając się, dokonuje deziluzji i ujawnia granice dekoracji, a potem robocze zaplecze scenografii: rusztowania, kamery, mikrofony, tabliczkę „klapsu”, a przede wszystkim ekipę realizatorów z reżyserem na czele. W ten sposób powstają niejako dwa filmy: pierwszym jest film fabularny, drugi to modny dziś film dokumentalny opowiadający o tym, „jak powstawał film”, czyli tzw. *making of*.

Oddalenia kolejnych planów rozszerzają pole widzenia w kadrze w sposób skokowy i zawierają ślady ram wcześniejszych zbliżeń. W planie najbardziej ogólnym widzimy obraz czytelnika niby widowni kinowego seansu i krytyków piszących recenzje po premierze. Nagłe bezpośrednie przejścia od ekranowej akcji do opinii o filmie przypominają z kolei projekcję kolaudacyjną filmu albo interaktywność serialu, w którym widz może głosować nad proponowanymi wersjami dalszego rozwoju akcji w następnych odcinkach. Oczywiście, takie zaproszenie do współtworzenia jest w przypadku poematu dygresyjnego gestem pozornym, by nie rzec obłudnym, gdyż wszechwładna reżyseria wpisuje w przedsięwzięcie autorskie także zmanipulowanego odbiorcę. Niekiedy przedstawiony zostaje niezrealizowany projekt akcji, zwiastun, który można uznać za serio daną obietnicę, zresztą jedną z licznych, często nie dotrzymywanych, albo – z góry odrzucony scenariusz dalszego przebiegu fabuły – jak pod koniec *Pieśni III*:

Tu zamilkł: oczy mu błyszcząły świetnie
I pięknym srebrem uwieńczona głowa
Pośród głów młodych błyszcząca szlachetnie
Jak księżyc, kiedy się nad rankiem chowa
Za morze, albo za Egejskie skały;
Nadzwyczaj wtenczas smutny, wielki, biały...

I mój rym także, po téj parafrazie
Kazania, także za skały zachodzi.
Porozciągawszy tęcze na obrazie,
Pokołysawszy na kształt dobrej łodzi,
Idzie spać. – Wyraz został przy wyrazie,
Nie wiem czego chce? I czego dowodzi?
Jako fajerwerk z gwiazd kilku tysięcy
Chciałem, aby się spalił – i nic więcej.

[*Pieśń III*, w. 739–752, s. 104–105]

Deziluzja dokonana w tym finale pieśni przypomina sytuację zakończenia dnia zdjęciowego, gdy schodzą z planu filmowego znużeni aktorzy, zdejmując kostiumy i usuwając z twarzy charakteryzację, a reżyser przeżywa chwilę zwątpienia w efekty swej pracy dotychczasowej i sens jej kontynuacji.

Montaż regresywny obejmuje niekiedy także zachowania bohatera, który wycofuje się z burzliwej historii, albo zatrzymuje się z wahaniem, niby aktor przed przyjęciem oferowanej mu roli – zresztą to porównanie jest dziełem samego autora, choć odnosi się do sztuki teatralnej, a nie filmowej:

I tak, co miałby wystąpić jak aktor
Stał jak tchórz, albo gazety redaktor

[*Pieśń III*, w. 207–208, s. 81]

Pieśń II otwiera zapowiedź opisu wnętrza dworku, gdzie spotkał się Beniowski z Anielą, ale opis ten zostaje odroczone, przez umieszczenie w tym miejscu sekwencji dygresji metapoetyckich. W jednej z nich pojawia się motyw „braku myśli nowej” (w. 180) jako przytoczony przez autora zarzut krytyków dotyczący *Anhellego*. Pretekstem powrotu do sceny spotkania kochanków w dworku jest również „brak myśli nowej” – tym razem u naszego bohatera, który nie potrafił przemówić do Anieli. Motywacja przejścia, podobnie jak we wskazanym wcześniej przypadku afazji, ma charakter metaforyczny, bo wynika z analogii sytuacji zaistniałych na różnych poziomach wypowiedzi. Zatrzymanie akcji i ponowne jej uruchomienie przypomina filmową „stop-klatkę”, a ta uwyrażnia granicę dwóch światów niby dwóch filmów: fabularnego ale pociętego na fragmenty (a więc w pierwszej fazie montażu) oraz dokumentalnego – relacjonującego pracę nad filmem. Po kolejnej dygresji powrót do fabuły odbywa się już inaczej, bo następuje zmiana ujęcia kamery – niby po nagłej korekcie dokonanej w scenopisie.

Częste zmiany przedmiotu opowieści w poemacie Tuwima są zapowiedziane jako jedna z przyjętych zasad kompozycji i technika narracji proustowskiej. Sformułowane zostały w traktaciku o poezji, który jest nie tylko romantycznym ornamentem inwokacyjnym:

Poezjo! jakie twoje imię?
Tworząca? Cóż ty stworzysz? Siebie.
Krzesiwem jesteś – ogniem – dymem –
Żniwem się złocisz w samym siewie.
[...]
Ty jesteś gwiazdą i jej śladem.
O, czaro, która sama przez się
Już winem jest i upojeniem
I pieśnią pijaną jednocześnie,
A potem sama sobą we śnie,
A potem – o tym śnie wspomnieniem

[*Cz. 2, rozdz. I, 1¹⁶*]

Gdyby słowa te odnieść do filmu, byłby to manifest kina surrealistycznego. Niestety, do tak radykalnego eksperymentu nie doszło, a podobna fantazja ponosiła poetę tylko w niektórych partiach poematu, stając się zasadą organizującą

¹⁶ J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, wstęp i oprac. P. Michałowski, Kraków 2004, s.177.

nie całe dzieło, ale tylko jego fragmenty, które zresztą można uznać za najlepsze. Istotna w tym *credo* artystycznym jest jednak sugestia możliwości przenikania się różnych poziomów świadomości, pamięci i wyobraźni, zmian modalności wypowiedzi i odwracania relacji znaku i znaczenia, modelu i wizerunku, postaci i jej odbicia. Poezja nowoczesna jest właśnie taką rzeczywistością, która znajduje i stwarza wiele odniesień, ale nie ma stabilnego oparcia w pierwowzorze.

Piotr Michałowski

SŁOWACKI'S *BENIOWSKI* AND TUWIM'S *POLISH FLOWERS* AND
THE CONVENTIONS OF FILM EDITING

Summary

This article discusses the way in which the narrative technique of Juliusz Słowacki's *Beniowski* and Julian Tuwim's *Polish Flowers* appears similar to film editing with its staple devices like close-ups, long shots, cuts and crosscuts, montage and sequencing techniques. While acknowledging the limits of comparability of literature and film, it is possible to see in Słowacki's digressive poem an anticipation of film techniques. The latter poem, on the other hand, exhibits the author's programmatic inspiration by the cinema. The methods of handling time shifts and movement between scenes, signalling levels of importance of various narrative subjects and indicating the modality of a represented action are hardly different. So for example the device of withdrawal of the camera eye from the scene, at times even beyond the frame of the fictional world is common both to the digressive poem and the autothematic film. Finally, the different kinds of shifts between scenes/digressions can, in a way, be the equivalent of the metaphoric and metonymic mode.