

Jean-Claude Lanne

Poetyckie przestawianie : refleksje nad problemem naśladowania poezji

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 72/2, 247-260

1981

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

JEAN-CLAUDE LANNE

POETYCKIE PRZEDSTAWIANIE: REFLEKSJE NAD PROBLEMEM NAŚLADOWANIA W POEZJI

Dając mojemu wykładowi tytuł *Poetyckie przedstawianie: refleksje nad problemem naśladowania w poezji*, powiązałem w jednej wypowiedzi dwa pojęcia (przedstawianie i naśladowanie), które choć nie całkowicie się pokrywają, są jednak ściśle połączone w całych dziejach zachodnioeuropejskiej estetyki. Zagadnienie sztuki jest w istocie zagadnieniem przedstawiania. I oto z chwilą ujawnienia filozoficznego charakteru przedsięwzięcia wyłania się nieprzewyciężona trudność związana z samą naturą filozofii, a mianowicie manipulowanie pojęciami, które nastroczają więcej problemów, niż są ich w stanie rozwiązać. Rzeczywiście różne użycia terminów „przedstawiać” i „naśladować” implikują problem relacji podobieństwa między dwoma elementami oraz kwestię prawdziwości tej relacji, co wyraźnie ujawnia potoczne pojęcie naśladowania niosące zawsze ze sobą negatywną ocenę prawowitości takiej operacji. Biorąc pod uwagę techniczne znaczenie *naśladowania*, jako łacińskiego przekładu terminu greckiego, znajdujemy się na powrót w sercu filozofii sztuki i musimy definiować relację przedstawiania: z dwu elementów jeden uważany jest za pierwszy, za wzór; drugi jest jego reprezentantem, kopią, odpowiednikiem, naśladowaniem, znakiem. Formuła „przedstawianie poetyckie” zdradza więc od razu pewien system filozoficzny. Moim zamiarem jest wykazanie, że poeta nie przedstawia niczego *z wewnątrz* go wobec poezji rozumianej jako zasada tworzenia; jeśli „naśladowuje” lub „przedstawia”, to znaczy, że w konkretnym, jednostkowym akcie poetyckim ukazuje archetypiczny akt poetycki, co jest konstytutywnym celem czy zamiarem właściwym sztuce i identycznym we wszystkich konkretnych i różnorodnych sytuacjach historycznych. Każde poszczególne dzieło poetyckie jest tylko przypadkiem Poematu podstawowego, Dzieła. Właśnie w historii poezji rozumianej jako nie-

[Jean-Claude Lanne, rusycysta, profesor uniwersytetu w Bordeaux, autor prac zwłaszcza o nowszej literaturze rosyjskiej.

Tytuł oryg.: *La Représentation poétique: réflexions sur le problème de l'imitation en poésie.*]

przerwany ciąg przypadków naśladowania Dzieła istotnego znajdujemy w pewnym momencie powstawania świadomości artystycznej dobrze znaną doktrynę literackiego Naśladowania, które ukazuje prymat paradygmatu tworzenia w kompozycji każdego nowego dzieła. Naszą uwagę powinien oczywiście przyciągnąć funkcjonalny paradygmat poematu stanowiący o jego możliwości istnienia jako dzieła. Ale w momencie cofania się ku twórczemu wzorcowi trafiamy na problem znaczenia. Ponieważ opracowywany przez poetę język jest systemem znaczącym, często mylono ten system ze znaczeniem aktu poetyckiego, gdy tymczasem jest on w stosunku do samej operacji jedynie tworzywem. Operacja przekształcająca to tworzywo jest Absolutem, którego sens tkwi w samym akcie, jest to spełnienie nie związane z językiem. W wyniku tej operacji niektóre zdania zwykłego języka ułożone są w zdanie jedyne, najwyższe, które nie jest predykatem żadnej pojedynczej sytuacji, żadnego określonego doświadczenia, ale które może być tematem nie kończących się predykcji, dzięki czemu doświadczenia potencjalnych czytelników mogą być usensowione (tzn. obdarzone znaczeniem). W wyniku przekształcającej operacji otrzymuje się szczególny układ zdolny do formowania i kształtowania nieskończonego ciągu możliwych doświadczeń.

Chciałbym również zauważyć, tytułem wstępnego wyjaśnienia i uzasadnienia formuły „poetyckie przedstawianie, naśladowanie w poezji”, że obydwa terminy wskazują na określoną operację, są obciążone historią, ale jednocześnie są znakami kultury, której źródło tkwi w greckiej refleksji filozoficznej na temat sztuki; ona to za pomocą dwuznacznego pojęcia zainicjowała cały ten dramat sztuki skazanej na przedstawianie czegoś zewnętrznego, a tym samym skazanej na alienację swojej własnej wartości i na zatracenie sensu gestu, który ją ustanawia. Skutki tej koncepcji trwają do dziś, gdy widzimy *mimesis* opatrzoną podtytułem *Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu* (w książce E. Auerbacha). Szczegółowe zbadanie wszystkich przypadków użycia terminu *mimesis* u Platona czy Arystotelesa, pierwszych „teoretyków” tego pojęcia, zajęłoby zbyt wiele czasu. Tekstów jest bardzo wiele, ale z ich przeglądu wynika następujące stwierdzenie: pojęcie *mimesis* zmienia znaczenie zależnie od kontekstów stworzonych przez filozofa, poza tym pojęcie to przychodzi do teorii sztuki już obarczone „prehistorią”, ponieważ zapożyczono je z dziedziny tańca i widowiska. Na naszej drodze odnajdziemy potoczną konotację teatralną terminu „przedstawianie”; zauważmy, że złudzenie optyczne dane jest już na samym początku, narzucając kierunek myślenia wszystkim późniejszym rozważaniom na temat przedstawiania, przynajmniej w myśli zachodnioeuropejskiej.

Nie mam oczywiście zamiaru przedstawiania historii *mimesis*; byłoby to zarozumiałstwem z mojej strony, zwłaszcza w granicach obecnego wykładu. Zresztą to zostało już zrobione, i to bardzo dobrze, mianowi-

cie dla Starożytności greckiej¹. Mój zamiar jest o wiele bardziej ograniczony: na przykładzie kryzysu funkcji przedstawiania w dziele sztuki w w. XIX, a szczególnie w Rosji na początku w. XX, pokazać trudność nowej oceny pojęcia „przedstawianie — naśladowanie”, trudność, ponieważ stała się ona właśnie dwustronna w wyniku dwu tysiącleci pracy filozoficznej nad dychotomią (uznaną za nie do przewyciężenia) podmiotu i przedmiotu, wewnętrżności i zewnętrżności.

Dlatego narzuca się potrzeba analizy pierwotnego „zafałszowania” pojęcia naśladownictwa; wróćmy zatem na krótko do przeglądu semantycznych manipulacji tym terminem, na jakie pozwala sobie filozof, by zdyskwalifikować sztukę poetycką w jej pretensji do mówienia prawdy. Ograniczę się w tym celu do krótkiej analizy dwu rozdziałów *Rzeczypospolitej*.

Ogólny cel, jaki stawia sobie Platon w *Rzeczypospolitej* (ale oczywiście i w wielu innych dziełach), jest przede wszystkim pedagogiczny, etyczny. W idealnym państwie poecie powierzona jest jedna funkcja: wychowywać młodzież dla Piękną i Dobrą. Dla Dobrą przez Piękną. Pod tym względem Platon nie oddala się wcale od ideałów swojej epoki, dla której poezja była zasadniczo parenetyczna. Poezja jest magazynem wzorów bohaterskich czynów, poeta przedstawia wybitne przykłady moralności i cnoty. „Treść” ma być wzniosła i oczywiście „forma” również. Dlatego Platon zarzuca Homerowi, patronowi poetów, że niegodnie przedstawia bogów i bohaterów. Mimetyczny, naśladowczy status sztuki (przynajmniej początkowo, w księdze III) w ogóle nie jest zakwestionowany. Artysta powinien z jednej strony przedstawiać coś z gruntu dobrego i z drugiej strony przedstawiać to odpowiednio. Już w tym oddzieleniu *a legetai* i *os legetai* widać dobrze znany podział słownego dzieła sztuki na treść i formę, dźwięk i znaczenie itd. A więc pogląd bardzo tradycyjny nawet już za czasów Platona, bo tak właśnie przystępowano do tłumaczenia autorów uważanych za wybitnych wychowawców (Homer, Hezjod). Jednakże badając, w jaki sposób poeta mówi to, co mówi, Platon zarysowuje teorię położenia wypowiedzi, która informuje nas już lepiej o istocie poetyckiego przedstawiania. Każda poetycka wypowiedź byłaby w zasadzie narracyjna, „diegetyczna”. Tylko czasami, dzięki zręcznemu wybiegowi poety, narracja realizuje się poprzez *mimesis*, gdy opowiadanie przypisane jest przez poetę komuś innemu niż on sam. Jednym słowem zarzuca się poecie, że jest kameleonem fabrykującym poematy „apokryficzne”. Poeta mówi, jakby był kimś innym,

¹ Dla przypomnienia wymienię tutaj jedynie: J. Bompaigne, *Lucien écrivain — Imitation et création*; H. Koller, *Die Mimesis in der Antike (Nachahmung, Darstellung, Ausdruck)*; W. J. Verdenius, *Mimesis — Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*; G. Sörbom, *Mimesis and Art*.

gdym każe mówić bezpośrednio jakiejś postaci: jest uzurpatorem wypowiedzi. Krytyka kieruje się tu przeciw bezpośredniemu trybowi wypowiedzi, który jest źródłem złudzeń. Przynajmniej na tym poziomie tłumaczenia tekstu (chodzi o początek *Iliady*), Platon nie kwestionuje tożsamości narratora, a tym bardziej „postaci”. Homer jest Homerem, a Achilles Achillem i pierwszy nie może mówić z a m i a s t drugiego. Jest więc przyzwoitsze — i zgodne z zamiarem Platona — by autor nie kłamał i nie udawał od początku swego demiurgicznego aktu; uczciwość domaga się opowiadania z odkrytą przyłbicą, opowiadania, w którym autor mówi bezosobowo o rzeczach i ludziach. Widzimy tu pewne przesunięcie znaczenia w użyciu *mimesis*, które mogło być doprowadzić Platona do teorii trybu, postawy wypowiedzi poetyckiej, ale nie idzie on w tym kierunku, ponieważ nie interesuje go kwestia sposobów wypowiedzi sama w sobie, lecz raczej *a legetai*, „temat” wypowiedzi zewnętrzny wobec niej. Innym kierunkiem badań zarysowanym przez filozofa jest badanie skutków dzieła sztuki. Ostatecznie poeta przedstawia dla publiczności. Jeżeli z racji swego zawodu ma wychowywać, to chodzi tu o wychowanie społeczeństwa. Społeczeństwo musi więc rozpoznać w dziele poetyckim „ikonę” cnoty, najlepszą część siebie samego i stać się na wzór dzieła dobrym i cnotliwym dzięki naśladownictwu, mimetyzmowi, przyswajaniu, o ile prawdą jest, że wychowanie, jak powszechnie sądzono w owych czasach, polega na długim procesie naśladowania. Mamy więc tu punkt wyjścia ku czemuś, co mogłoby być pasjonującą techniką recepcji, tzn. estetyki w całym tego słowa znaczeniu, badaniem typu komunikacji ustanawiającej dzieło sztuki i modalności tego zjednoczenia publiczności z wartościami, w których uczestniczy w obrębie dzieła. Ale Platon nie zajmuje się również dwoistością używanego przez siebie terminu *mimesis*, stojąc jednocześnie po stronie nadawcy i odbiorcy. Sztuka ma komunikować pewien *etos*, który ukazuje poprzez swą treść i formę czytelnikom-słuchaczom, którzy go przyswajają, albo się doń przystosowują drogą naturalnego zarażania się, wrodzonej predyspozycji (proces ten nazywa rozmaicie — „homologią”, „sympatią”, „symfonią”).

To w X księdze *Rzeczypospolitej* wygania Platon Poetę ze swego Idealnego Państwa w imię metafizycznej prawdy. Poeta, twórca *fantasmata*, wygnany jest za hołdowanie zwodniczemu i uwodzicielskiemu mocom fantazji zamiast służyć Rozumowi i Prawu. Brak jakiegokolwiek zastanowienia się nad istotną właściwością tej zdolności duszy, „fantazji”, zdolności wyobrażania. „Fantazja” należy do rzędu zjawisk, jest deformującym odbiciem bytu, który sam tylko może być prawdziwy.

Bardzo pobieżnie streściłem dwa najsławniejsze fragmenty *Rzeczypospolitej* (Księgę III i X), w których Platon zajmuje się *mimesis*. Ale trzeba by zacytować również *Fileba*, *Fedona*, *Teajteta*, *Parmenidesa*, *Kritiasa*, *Prawa*! Dla filozofa dzieło poetyckie (*to poiema*, poemat), wytwór zasadniczo mimetycznej sztuki słowa, jest potencjalnie kłamliwe. Poten-

cialnie, gdyż dobrze prowadzone i kierowane przez filozofa-rektora Idealnego Państwa, tzn. dobrze zastosowane zgodnie z przeznaczeniem, które jest mu przyznane przez twórcę Porządku Moralnego, może ono służyć Prawdzie, ucząc Cnoty. Bez tej etycznej opieki dzieło sztuki zdane na swoją mimetyczną naturę produkuje spontanicznie deformujący odbłask Rzeczywistości. Bardziej dosadnie przypomina to analogia pikturalna i optyczna (katoptryczna, widmowa): poemat, producent fałszywych efektów, efektów deformujących, musi być skorygowany (jak mówią optycy) w celu ściślejszego przylegania przedstawiającego do przedstawianego.

Można również zastanawiać się nad częstotliwością napaści skierowanych przez filozofa przeciw poecie-naśladowcy. Ujawnia ona rywalizację bardzo żywo odczuwaną przez Platona, a która tłumaczy się pamięcią dawnej winy — polegającej z pewnością na tym, że sam był kiedyś uległą ofiarą uroku poezji — a także swego rodzaju milczącą wspólnotą filozofii i poezji: obie są bowiem sztukami języka, jednakże pierwsza ukrywa tę sztukę, gdy tymczasem druga ją ukazuje i samą siebie ukazuje jedynie jako sztukę. W samej rzeczy filozof i poeta są w równej mierze *sofoi*, znawcami języka, którzy rozumieją jego moc, posługują się nim, manipulują i żonglują każdy na swój sposób, tworząc dla słów, za pomocą całego szczególnego systemu kompozycji, konteksty ustawicznie modyfikujące ich znaczenie. Filozof, bardziej naiwny lub bardziej przebiegły, sądzi, że mówi o pojęciach i przedmiotach zewnątrznych wobec języka; za to poeta wie, że język użycza mu swoich pojęć, rzec by można immanentnych, które on wydobywa za pomocą zręcznego manewru. Aby zilustrować stawkę tej walki o wyłączną własność środków językowych, zacytuje przeciwny punkt widzenia, punkt widzenia Paula Valéry:

Poeto — twój rodzaj słownego materializmu.

Możesz patrzeć z góry na powieściopisarzy, filozofów i wszystkich, którzy dzięki łatwości są poddani słowu, którzy muszą wierzyć, że ich wypowiedź jest realna swoją treścią i że znaczy coś rzeczywistego. Ale ty, ty wiesz, że rzeczywistością wypowiedzi są tylko słowa i formy².

Zbyt wiele czasu zajęłoby naszkicowanie historii pojęcia „*mimesis-imitatio*” po Platonie oraz próba wysnucia wniosków z platońskiego układu, w którym dwuznaczność tego słowa jest ciągle podtrzymywana fałszerstwem reprezentatywności. Jednakże praca, jakiej Platon dokonał na tym pojęciu wyjętym z całościowego systemu sztuki, w której uczestniczyły i współdziałały słowo, śpiew i ruch ciała, miała poważnie zaciążyć nad przyszłą estetyką. O ile przyznawano sztuce, a zwłaszcza sztuce poetyckiej (poezji), moc fikcji, to nie zastanawiano się wcale nad właściwą jej operacją, nad trybem powstawania fikcji; wprost przeciwnie,

² P. Valéry, *Cahiers*, II, s. 1098—1099 (Poésie).

określona *a priori* jako kopiowanie, zakłócenie uprzednio istniejącej rzeczywistości, jako zewnętrzna, a więc obca, poezja była w rezultacie uważana za przedsięwzięcie rozmijające się z Prawdą. Prawda sztuki, jej fikcyjność zostały od razu zepchnięte jako w najwyższym stopniu nie stosowne.

W późniejszym rozwoju tego pojęcia — a trzeba by tu mówić nie tylko o jego przekształceniu u Arystotelesa, lecz również o nachyleniu semantycznym spowodowanym przez scholastykę pod przemożną presją dogmatu Stworzenia („Bóg uczynił człowieka na obraz i podobieństwo swoje”) — trwa nadal podstawowa dwoistość, uważana za konfliktową, między Sztuką (sztuką słowa) i jakąś tajemniczą instancją zewnętrzną, nazywaną różnie — Rzeczywistością, Naturą, Życiem, Światem rzeczy, przedmiotów i działań, a nawet uczuć. Stąd klasyczna teoria Sztuki jako naśladowania Natury, stąd koncepcja sztuki realistycznej w służbie „rzeczywistości”, co do której nie zastanawiano się, czym ona może być. Tymczasem pewien artykuł klasycznej teorii mógł być zasygnalizować istotę poetyckiego działania: a mianowicie naśladowanie Wzorców Literackich (poprzez przekład starożytnych poetów). Rzeczywiście naśladowanie dzieł jest już zupełnie czymś innym niż naśladowanie zagadkowej Natury. Jest to ujęcie świata jako świata opracowanego, obdarzonego znaczeniem, i porzucenie pojęcia świata zewnętrznego (poddającego się obserwacji), *p o z b a w i o n e g o* znaczenia, nijakiego, chaotycznego, powierzchownego i w końcu całkowicie obcego, a więc nie istniejącego jako wzorzec. Dzieło sztuki może rzeczywiście naśladować coś izomorficznego; nie potrafi jednak przystosować się czy przyswoić sobie bezkształtności. Izomorfizm między naśladowującym i naśladowanym, przedstawiającym i przedstawianym jest równoznaczny ze stwierdzeniem, że tu i tam funkcjonuje *t e n s a m t r y b* postępowania, ta sama struktura fikcyjności. Dwa zjawiska literackie (poetyckie) mogą mimo różnic być do siebie podobne (co właśnie określa Relację naśladowania), ponieważ obydwa są oparte na tej samej zasadzie twórczej. Pierwotna ambivalencja przedstawiania i naśladowania staje się wyrazista, gdy w pewnym momencie historii literatury wybucha kryzys funkcji przedstawiania w dziele sztuki. Można ustalić datę tego kryzysu: około połowy XIX w. i powiązać ją z nazwą — mocno konwencjonalną — prądu literackiego: symbolizm. Valéry — którego jeszcze zacytuję — słusznie zauważył we fragmencie swoich zeszytów filozoficzny wymiar tego odwrócenia punktu widzenia:

W wieku XIX, około jego połowy, zaczęło się odradzać pojęcie sztuki uczonej, bogatej, kombinatorycznej, *na* poły dokładnie obserwującej, a *na* poły wyrachowanej, sztuki, która rumieniła się w obecności ówczesnej Nauki, sztuki, która raz chciała iść aż do granic wyrażania, a raz (bądź kontynuując swe pragnienie, bądź inaczej) iść do granic kombinacji swoich narzędzi.

I zgodnie z tym ruchem sztuce nadano znaczenie religijne, uniwersalne —

takie, jakiego nigdy nie miała. Niezwykłe uwielbienie przedstawiania. Kult przedstawiania. Ubóstwienie wyrażania³.

Wraz z Rimbaud i Mallarmé rodziła się we Francji sztuka poetycka, która świadomie odrzucała odwieczne poddaństwo nigdy nie określonej zewnętrzności, by odzyskać swą własną naturę wewnętrzną, i z całą siłą ogłosiła swą moc fikcyjotwórczą. Tak mogła się rozwinąć sztuka języka w stanie czystym, która sama w sobie widziała swój cel, wypowiedź całkowicie wewnętrzną, autonomiczną. W tym całkowicie zamkniętym i prawie absolutnym systemie, oderwanym od światowości (obejmującej również sam podmiot), język wyzwolony z jakiegokolwiek funkcji pragmatycznej mógł nareszcie produkować przedstawianie. Jeszcze raz za pożyczkę słów od Valéry'ego, ponieważ są one tak słuszne, jasne i przejmujące:

Usiłowanie Mallarmégo, by pisać za pomocą słów — i brać je za punkt wyjścia, gdy powszechnie stosowany sposób polega na pisaniu mimo słów, przeciw słowom, i na posługiwaniu się nimi jednocześnie ich nie przyjmując, na kierowaniu uwagi (tak jak się kieruje głosem) na przedmiot i na rezultat — w ten sposób, by literacki zabieg stworzył przedmiot w o wiele większym stopniu, niż sam być przezeń stworzony, i nabrał niezwyklej doniosłości, — by dzieło stało się całkowicie bezosobowe, by mogło mieć kilka znaczeń, by nie odpowiadało przedmiotowi — by nie było czynem jednej osoby ani „umysłu”, tzn. potencjalnie kompletnego systemu.

To usiłowanie polegało na znalezieniu tego, co nie zależy od uwarunkowań (tutaj od ja i przedmiotu) — literatury całkowicie wewnętrznej. Ale jeśli trzeba było, by została stworzona — a nigdy nie dość podziwu dla przeczuć, które skłoniły Mallarmégo do jej stworzenia — nie mogła ona jednak (...)⁴.

„Autonomiczne i wewnętrzne budowanie wypowiedzi” było w Rosji teoretycznym sloganem i poetycką ambicją kierunku literackiego, który w historii zwie się futuryzmem. Trudne byłoby śledzenie procesu kształtowania się we wszystkich zjawiskach objętych tą redukującą i upraszczającą nazwą. Zbyt długotrwałe i zbyt ryzykowne byłoby również analizowanie złożonych związków między obaleniem poetyckiego przedstawiania a zniesieniem dyktatury zasady figuratywności w sztuce malarzkiej. W tym powrocie do pierwotnego sensu artystycznego gestu zatrzymam się tylko na trzech sprawach, ograniczając się w szczególności do systemu poetyckiego najwybitniejszego z poetów „futurian”⁵, W. Chlebnikowa:

³ *Ibidem*, s. 1152 (Littérature).

⁴ *Ibidem*, s. 1104 (Poésie).

⁵ „Futurianami” nazywam tu odmianę futurystów rosyjskich, którzy sami nazywali siebie „butietlijanie”, a którzy odróżniali się od innych futurystów znacznie większym wysiłkiem w przemyśleniach sensu wyrażenia „słowo autonomiczne” oraz w konsekwentnym i odważnym rozwijaniu wszystkich jego implikacji.

1) najpierw proces destrukcji przedstawialności w poezji i jego konsekwencje przy jednoczesnym utrzymaniu paradygmatu piktoralnego;

2) odnowienie prawdziwie poetyckiego paradygmatu w twórczości poetyckiej;

3) trudność usunięcia pojęcia przedstawiania wobec ponownego ukazania się reprezentatywizmu w doktrynie języka pozarozumowego (*zaimnogo*).

Dla wszystkich futurian, a dla Chlebnikowa w szczególności, zniszczenie przedstawiania w poezji wyzwalalo, poprzez wydarcie materiału słownego z jarzma potocznego użycia, naturalną wieloznaczność słów, ich własną siłę „mityczną” (tzn. w obrębie słownictwa ich zdolność do tworzenia z samych siebie „poematu”, do spontanicznego łączenia się w sieci i konfiguracje, które by już stanowiły system, poetycki „przedmiot”). Chlebnikow bardziej niż inni miał ostre wyczucie wewnętrznej poetyckości języka, jego dynamizmu, jego energii. Często są u niego wyrażenia typu: „Język jest mądry, język wie, język już to wiedział”, które oznaczają bezpośrednie wyczucie bezosobowej siły kształtującej język, która jest niczym innym jak sobą samą uchwyconą w procesie stawania się. Ta więc z językiem, którą B. Liwzyc nazywał „lirycznym wyczuciem materii”, a która jest zdolnością do subiektywnego przeżywania uczuć tego bezosobowego Słowa, skłoniła Chlebnikowa do prześledzenia w niektórych swoich dziełach (np. *Песнь мирязия* lub *Искушение грешника*) samego procesu językowego poprzez rozwinięcia i derywacje, do naśladowania przez przyśpieszenie w przestrzeni poematu powolnej przemiany językowej, automodyfikacji form:

Плескиня, дева водных дел,
Радея красоте,
Играла и сияла, служила немоте
И крыльными грустиями воздела темноте⁶.

naśladował on zdolność języka rosyjskiego do tworzenia według prostych i nielicznych reguł poprawnych form bez określonego znaczenia (bo zrodziły się one poza jakimkolwiek doświadczeniem niejęzykowym). Jest to, według wyrażenia Jakobsona, poezja gramatyki czy morfologii rosyjskiej, wywodząca się z bezosobowości języka, z jego „ducha”. Równocześnie dokonywało się zanikanie podmiotu jako ośrodka, z którego emanuje „twórczość artystyczna”: prawdziwym podmiotem fikcji był język, a „autor” stał się fikcją dodatkową i mało użyteczną dzieła powstającego samo z siebie.

Ponieważ ze względów charakterystycznych dla Rosji negowanie zasady przedstawialności w dziele artystycznym rozpoczęło się w malarstwie, na początku rewolucji futurystycznej powoływano się ciągle na paradygmat piktoralny, oczywiście jako na slogan, ale również, jako na

⁶ В. Хлебников, *Неизданные произведения*. Москва 1940, s. 90.

technikę kompozycji, włączając w ten sposób do słownictwa poetyckiego rzemiosła wiele terminów specyficznych dla sztuki malarskiej (faktura słowa, chropowatość, przemieszczenie, powierzchnia, sekcje). Np. w *Manifestie Kruczonycha i Chlebnikowa* *Слово как таковое* (1913):

Malarze futuryści lubią posługiwać się częściami ciała, sekcjami; natomiast twórcy futurystycznej mowy upodobali sobie słowa pocięte na kawałki, półsłowa i ich fantazyjne kombinacje⁷.

Można by mnożyć przykłady. Chlebnikow mówił: „Chcemy, by słowo odważnie szło śladem malarstwa”⁸, a w jednej ze swoich mitopoetycznych kompozycji powołuje się na malarską technikę pointyilizmu⁹. Było to bez wątpienia potrzebne w polemice, ale niebezpieczne w praktyce poetyckiej w tym sensie, że skłaniało to poemat do naśladowania powierzchniowości faktu malarskiego poprzez sławny proceder „harmonii naśladowczej” obarczonej misją tworzenia kolorowego obrazu:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй пелся облик,
Гзи-гзи-гээо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило лицо¹⁰.

Był to powrót do Rimbauda, Rimbauda z *Samogłosek*, pojmowanego dosłownie w tym, co Chlebnikow nazywał „dźwiękopisem” (*zwukopis*).

Bardzo szybko na szczęście Chlebnikow zrozumiał właściwe znaczenie paradygmatu pikturalnego, ujawniającego zasady kompozycji w tym olbrzymim, ciągle stającym się dziele, jakim jest język. W artykule z 1913 r. zatytułowanym *О расширении пределов русской словесности* przedstawia swój program poetycki, za najcenniejszą wśród dzieł poetyckich przeszłości uważając formę epei. Poeta ustanawia sobie tradycję, by tym lepiej objawić ciągłość zasady, na której opiera się jego dzieło: rzekomy archaizm Chlebnikowa, jego wyraźne pragnienie, by ze *Słowa o pułku Igora* zrobić pierwsze dzieło epickie w Rosji, nie oznaczają cofnięcia się ku dawnym epokom, lecz są dobitnym potwierdzeniem bezczasowości *arche*, tkwiącego w każdym dziele obecnym, przeszłym i przyszłym.

Jednakże zabieg abstrahowania mający na celu oderwanie dzieła jako tworu językowego od świata nie obyło się bez sprzeczności. Uwydatnia to wyraźnie trudność pojęcia przedstawiania—naśladowania, które jak pojęcie metafory zjawia się niespodzianie wtedy właśnie, gdy sądzono, że

⁷ Cyt. według: *Manifestы и программы русских футуристов*. München 1967, s. 57.

⁸ Хлебников, *op. cit.*, s. 334.

⁹ *Ibidem*, s. 284.

¹⁰ В. Хлебников, *Собрание произведений*. Т. 2. Москва—Ленинград 1928—1933, s. 36.

zostało przewyciężone! Dla wszystkich poetów futurian powrót do badania mowy w dziele zakłada pewną teorię języka. Drogi, którymi poszły poszukiwania funkcji języka, były oczywiście dla każdego z nich bardzo różne. Chlebnikow zaangażował się w poszukiwanie mowy „inteligentnej”, która by ujawniała wszędzie, we wszystkich swoich częściach, znaczenie, ale znaczenie możliwe do skonceptualizowania. Jego błąd metodologiczny polegał właśnie na zejściu od formy-poematu jedynej, która tworzy przedstawianie i produkuje fikcję, ku „słowu”, a potem ku jednostkom jeszcze niższym, ku fonemom. Przedstawianie wygnane z Całości powróciło do części i to najmniejszej, do litery!¹¹ (tzn., w jego terminologii, do fonemu). I to fonem musi teraz „naśladować” w jakiś sposób istotę pojęcia, które nazywało się znakiem! Dla innych, jak Kruczonycha, Malewicz (jako autora poematów ponadumysłowych) totalne odrzucenie znaczenia pociągało za sobą masowe odrodzenie się znaczeń, wrażliwości, czystej formy przeżycia doznawanego przez artystę dzięki przyływowi natchnienia. Obcy głos, który za pośrednictwem poety domagał się ujawnienia, dyktował dziwną mowę, która nagle się ujawniła, oporną na wszelką jasność, ale jeszcze zrozumiałą i uczestniczącą w świecie i w systemie językowym dzięki pozorom organizacji wyzwolonych fonemów. Ta poezja „dźwięków” kontynuowała naiwną wiarę w możliwość bezpośredniego ukazania podświadomości, nieświadomości, prawdziwej zewnętrzności poprzez manipulacje fonemami wyzwolonymi z obdarzonej znaczeniem organizacji słownej. Zwolennicy języka pozarozumowego przeszli od zorganizowanej ekspresji do lirycznej wylewności, przejawu czystej płynności niewyrażalnej tajemnicy. Ich wypowiedź, rzecz by można, czysto wykrzyknikowa jest predykatem stanu emocjonalnego podmiotu zamkniętego w swej niekomunikowalnej osobliwości, którą paradoksalnie pragnie on potajemnie ujawnić. Ale właśnie wybujała osobliwość kulturowana jako wartość absolutna nie jest mową. Absolutny stan, który ten typ pozarozumowego języka zamierza przedstawić, nie ma własnego znaku, nie wchodzi w żadną konfigurację znaczenia. Jednakże, i tu jest główna sprzeczność tego języka, on chce dać znak i bardzo stara się krzycheć, gestykulować, naśladować i tańczyć na publicznym placu:

Uważam za rzecz najwyższą chwile w służbie ducha poety, mówienie bez słów, gdy z ust płyną słowa niedorzeczne, niedorzeczności nie są uchwytne ani przez intelekt, ani przez rozum.

Mówienie poety, rytm i kadencja tworzą przerwy, dzielą strumień dźwięków, a nawet gesty ciała wymowne wiodą ku jasności.

Gdy rozgorzeje płomień poety, ten dźwignie się, wzniesie ramiona, zegniesie ciało, nadając mu kształt, który dla widza będzie Kościołem żywym, nowym, rzeczywistym.

¹¹ V. Khlebnikov, *Le Dieu du futur*. Lausanne 1970, rozdz. *Notre base*, s. 238—240, i *Artistes du monde*, s. 243—244.

Nie może tu być mowy o mistrzostwie ani o manierze artystycznej, bo stanie się to ciężkie, przyjemne, zagracone innymi odczuciami i celami.

Oulle Elle Lei Li Unie Kon Si Ana
Onone Kori Ri Koasambi Moiena liej
Sabno Oratr Toulloj Koalibi Blestorie
Tivo Orienie Alij

Oto, w czym poeta wyczerpał swój wzniosły akt i niemożliwością jest zebrać te słowa i nikt nie potrafi ich naśladować¹².

Paradoksalnie, futurystyczni „transmentalisci”, którzy chcieli pójść dalej niż symbolizm, wzmacniali jego aspekt najbardziej mistyczny, najbardziej fonochwalczy (Biely, którego można konwencjonalnie określić jako poetę symbolizmu, opublikował w Berlinie w 1922 r. dzieło zatytułowane *Глоссалолія — поэма о звуке*). Zwolennicy języka pozarozumowego w sposób świadomy powtarzają, aktualizują glossolalię, tę dziwną mowę, zdolną ich zdaniem znaczyć z towarzyszeniem symbolizmu ciała to, na czym zasadza się wszelkie przedstawianie (np. Kruczonych powołuje się wyraźnie na owładniętych Duchem Świętym, na mistyków i członków sekt, w swym artykule z 1913 r. *Nowe drogi słowa*).

Okręzną drogą bardzo charakterystycznych ekscesów, jakimi są próby „pozarozumowej mowy”, wracamy więc do problemu mowy i dzieła. I tu gest futurystycznego odstępstwa może nam wyjaśnić znaczenie poetyckiego przedstawiania. Celem niemożliwej próby futurystów było ukazanie samej formy przedstawiania. Niemożliwej, ponieważ przedstawianie nie mogło przedstawiać swej własnej formy. A jednak w *Tajemnych wadach Akademików* (1916) tego właśnie niejasno chce Kruczonych, gdy oświadcza, nie bez chęci sprowokowania oburzenia słuchaczy, że rachunek praczki jest równie „poetycki”, jak poemat Puszkina; i rzeczywiście poetyckie spojrzenie na ten nędzny kawałek prozy może go przekształcić w poemat; gdy ustali się dystans i ustanowi rozróżnienie między pewnymi elementami dyskursu świata zorganizowanymi w system, wtedy reszta pozwala lepiej zobaczyć, gdzie rozgrywa się fakt poetycki, modalność jego działania. W sposób bardziej dyskretny, a także bardziej subtelny Chlebnikow w poemacie *Морской бебез*, naśladuje sam proces poetycki, budując czysty system funkcji języka, wolnych od miejsca i czasu. W tym celu dokonuje się niezwyklego przemieszczenia w d y s t r y b u c j i wartości części mowy.

Chciałbym pokrótce zanalizować główne cechy tego ujawniania podstawowych zabiegów warsztatu artystycznego („poetyckości”, jeśli sprowadzimy to słowo do jego etymologicznego znaczenia).

Przed wszystkim poemat wykorzystuje całkowicie różnicę, rozpiętość między opozycyjnymi elementami, których wartość tkwi jedynie w tej relacji: ten/tamten, tu/tam, (*etot/toť, tut/tam*). Ta gra na dialek-

¹² K. Malévitch, *Le Miroir suprématisiste*. Lausanne 1977, s. 81—82.

tycznej opozycji bliskiego i dalekiego widoczna w systematycznym posługiwaniu się wyrażeniami deiktycznymi jako postaciami poetyckiej akcji, podstawowymi „aktantami” dramatu, ukazuje w sposób oczywisty, że Chlebnikow pojmuje poemat jako działanie, jako gest mający na celu wyjście poza mowę, by umrzeć w przerwie, którą jest świat mowy przezeń sprowadzony: świat jako mowa. Poemat niczego nie przedstawia, ponieważ jest on w ostatecznej instancji tym, dzięki czemu może w ogóle istnieć przedstawianie: jest samą, dynamiczną formą przedstawiania, która konstruuje się w napięciu między przeciwnymi biegunami, widocznymi w czystych funkcjach mowy: osoba/nieosoba, przed/po, faktyczny/optatywny, bliski/daleki, obecność/nieobecność. Po wyeliminowaniu podmiotu i przedmiotu, jako „rzeczy do przedstawiania”, pozostaje przerwa, która zapewnia istnienie podmiotowi i przedmiotowi i otwiera przedstawianie. Mamy tu zatem przykład dzieła ponadrodzajowego, liryczno-epickiego dramatu, w którym przeciwstawiają się sobie zdemaszkowane funkcje mowy; w którym w obecności słowa daje się jednocześnie słyszeć nieobecność, milcząca obecność tego właśnie, co umożliwia mowę.

Poemat *Морской берег* jest cenny również dlatego, że poza zazębianiem się kontekstów, jakimi się posługuje (myślę w szczególności o morskiej mitologii Chlebnikowa), wyodrębnia czasowość, jako warunek przedstawiania. To właśnie czas tworzący formę zaznacza się w nieprzerwanym ruchu między przeciwnymi biegunami, w powrocie tego samego do siebie, okrężną drogą poprzez inność, w ciągnącym się poprzez cały poemat zakłóceniu. Znaczenie jako dwoistość podporządkowana jedności, oto, co ukazuje się w przerwie i powtórzeniu. *Морской берег* jest niewątpliwie jak dotąd najśmielszą w poezji próbą podejścia do problemu powtórzenia, jako aktywnej formy poetyckiego przedstawiania. Ten sam element zmienia się, przekształca, trwając nadal w różnicy, jaką ustanawia powtórzenie. Przyjąwszy świadomie inność jako gwarancję tożsamości, zachowania tożsamości dzięki pamięci, poemat dokonuje tej integracji twórczego zróżnicowania formy, ponieważ przeznaczeniem kompozycji jest zapobieżenie przyszłemu rozpadowi: przyszłość jest, co wydaje się paradoksem, strzeżona i przechowywana w Poemacie, który staje się Pamięcią, potencjałem powtarzalności: „wykonalnością” raczej niż „wykonaniem”. Tak właśnie rozumiemy funkcję przyszłości jako kategorii estetycznej w dziele futurysty. Chodzi tu, jak powiedziałem, o przypadek skrajny, o językowy eksces, który usiłuje się unicestwić, spełniając się jako poemat w obcym językowi świecie, będącym absolutną zewnętrżnością. Granica, do której język może się posunąć w uzewnętrżnieniu właściwej sobie dyferencjalnej gry, bez narażenia się na wyobcowanie i na zagubienie w zewnętrżności, w akcie pozajęzykowym, ta granica utworzona jest z elementów samego języka sygnalizujących jego immanentne działanie: przysłówków, wyrażeń deiktycznych, a zwłaszcza

przyinków, które według teorii Chlebnikowa „mówią” o ruchu, ujawniają kinetyzm języka¹³. Elementy te są graniczne w tym znaczeniu, że znaczą punkty styczne języka i świata jako d o ś w i a d c z e n i a mowy, jako tego, co da się powiedzieć. Stanowią więc one prawdziwy kres poetyckiej formy.

Już w r. 1913 B. Liwszyc przewidział skutki emancypacji wypowiedzi dokonanej przez rewolucję. Liwszyc jest jedynym, który przemyślał i steoretyzował praktykę futurystyczną. W swoim teoretycznym artykule *Wyzwolenie wypowiedzi oświadczył*:

Odrzucając wszelką koordynację naszej poezji ze światem, nie boimy się posunąć w naszym wnioskowaniu aż do ostateczności i powiadamy: ona jest niepodzielna... Nie ma w niej miejsca ani na poezję liryczną, ani na epopeję, ani na dramat. Nie zabierając się na razie do definiowania tych tradycyjnych kategorii, pytamy: czy poeta obojętny na wszystko z wyjątkiem wypowiedzi, jaką tworzy, czy taki człowiek może być poetą lirycznym? Czy przekształcenie epickiego kinetyzmu w epicką statykę jest do przyjęcia, innymi słowy, czy można, nie wypaczając radykalnie pojęcia epopei, wyobrazić sobie epicki projekt sztucznie pokawałkowany, nie według wewnętrznej konieczności następstwa zjawisk, ale zgodnie z wymaganiami autonomicznej wypowiedzi? Czy akcja dramatyczna, która rozwija się według sobie właściwych praw, może się podporządkować indukcyjnemu wpływowi wypowiedzi, albo przynajmniej zgodzić się z tym wpływem? Albo czyż rozwiązanie konfliktu sił psychicznych, który stanowi podstawę dramatu według innych praw niż prawa życia psychicznego, nie oznaczałoby raczej negacji samego pojęcia dramatu? Na wszystkie te pytania jest tylko jedna odpowiedź: oczywiście jest ona negatywna¹⁴.

Chlebnikow jest doskonałym przykładem tego śmiałego przedsięwzięcia językowego, które próbuje wytworzyć uniwersalny i konieczny sens, mimo historyczności swego pojawienia się, tzn. mimo swej nieuniknionej światowości (koordynacji ze światem), która ustawia je na zakręcie chwili, sytuacji, języka, kultury, a także zbiorowej pamięci, przy czym wszystko to jest empiryczne i ograniczające. Na jeszcze wyższym poziomie Chlebnikow ukazuje konstrukcję przedstawiania, jako systematyczną koordynację różnych trybów wypowiedzi w swym dramacie *Zangezi* (o ile słowo „dramat” może tu być jeszcze użyte), w poetyckim pomniku, który nadaje sens całemu dziełu poety. Jest godne uwagi, że Chlebnikow nadał formę teatralną, widowiskową, temu, co samo z siebie jest konstrukcją konstrukcyjności mowy, słowa, i uczynił to, systematycznie układając wszystkie możliwe formy wypowiedzi (poetycką, prozaiczną, dramatyczną, naukową, w tradycyjnym znaczeniu tych terminów), w rodzaj „scen” (włącznie z milczącą sceną, w której ujawnia się „dziura” słowa zapowiadająca zniknięcie znaczenia!). Chlebnikow zrobił wykaz warstw języka i wyróżnił ich 7: — dźwiękopis, mowa ptaków — język bogów — język gwiazdny — język pozarozumowy — język w rozkła-

¹³ Хлебников, *Неизданные произведения*, s. 330–331.

¹⁴ Zob. *Манифесты и программы русских футуристов*, s. 75–76.

dzie — dźwiękopis — język szalony¹⁵. Jeżeli te sceny czy „powierzchnie języka” ułożone są wieloskrzydłowo, to dlatego, że i przedstawianie (choćby było tym, co tworzy możliwość przedstawiania) nie wymyka się swemu zwierciadlanemu przeznaczeniu, które ciągle odsyła je do siebie samego i do tego, co wprowadza jako znaczenie: poetyckie przedstawianie może mieć wartość jedynie jako postrzegane przez publiczność. Dzieło sztuki zasadniczo powstaje dzięki zewnętrznemu „spojrzeniu”, dzięki interpretacji potwierdzającej je jako dzieło, tzn. jako wzorzec. Platon zrozumiał tę podwójną naturę dzieła, pojmując je zarazem jako naśladowanie i jako wzorzec wystawiony na widok publiczny. Mimo że dzieło dzięki swej powierzchownej materialności może stworzyć złudzenie, że jest pomnikiem, tzn. przedmiotem, który pozostaje, jego istota, jego prawda, jego obecność zależy od publiczności będącej instancją obdarzającą znaczeniem, dzięki tej zdolności do „współbrzmienia” z dziełem podanym jej estetycznemu doświadczeniu. Prawdziwym problemem dzieła jest to, że istnieje ono o tyle, o ile jest zdolne do „stawania się”, przekształcając się ciągle w inne dzieła, w komentarze. Problem zostaje odwrócony, od nadawcy ku odbiorcy, ku tej „symfonii” czy „homologii”, jak to nazywał Platon, dzięki czemu publiczność może przyswoić sobie dzieło werbalne i uczynić zeń model. *Zangezi* jest takim dziełem-modelem z dwu powodów, ponieważ przedstawia w różnorodności płaszczyzn językowych Tabelę wszystkich możliwych słów i ponieważ jednocześnie ukazuje immanentną widowiskowość poetyckiego przedstawiania, które aby istnieć, musi być widziane lub słyszane, tzn. czytane i interpretowane.

Chciałbym zakończyć moją wypowiedź, wracając do platońskiej *mimesis* i do oskarżenia rzuconego przez filozofa przeciw temu, którego uważał za fabrykanta bóstw i *fantasmata*, „pozorów”. Po wycieczce w wiek XIX i XX, kiedy to przedstawianie próbowało samo nad sobą się zastanowić i przemyśleć swój status dwoistości, możemy z powodzeniem odwrócić oskarżenie filozofa i wprost przeciwnie słać poetę za to, że jest głównie człowiekiem fantazji, wyobraźni, cudownej zdolności, dzięki której świat zwany „rzeczywistym” (rozumiem przez to szczególnie, ograniczony, świat osobistych uczuć w ich zawłości i nieautentyczności) może być wyrzucony, „unieobecniony” przez dzieło ukazujące istotną czystość czynu, wolnego od wszelkich uwarunkowań i od wszelkiego stałego znaczenia i w ten sposób zwraca poetyckiemu przedstawianiu jego wartość modelową, dzięki czemu doświadczenie świata może się konstruować według pięknego powiedzenia Chlebnikowa, nieskończenie, jak Poemat.

Przełożyła Krystyna Falicka

¹⁵ Хлебников, *Собрание произведений*, t. 3, s. 387.